

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IRIANA NUNES VEZZANI

UMA REVISTA DE TIPO EUROPEU: EDUCAÇÃO E CIVILIZAÇÃO NA *GALERIA*
ILLUSTRADA (CURITIBA 1888-1889)



CURITIBA
2013

IRIANA NUNES VEZZANI

UMA REVISTA DE TIPO EUROPEU: EDUCAÇÃO E CIVILIZAÇÃO NA *GALERIA
ILLUSTRADA* (CURITIBA 1888-1889)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Profa. Dra. Dulce Regina Baggio Osinski.

CURITIBA
2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Vezzani, Iriana Nunes

Uma revista de tipo europeu : educação e civilização na
Galeria Ilustrada (Curitiba 1888-1889). / Iriana Nunes Vezzani. –
Curitiba, 2013.

392 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Dulce Regina Baggio Osinski
Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação da
Universidade Federal do Paraná.

1. A Galeria Ilustrada (Revista). 2. Educação – História.
3. Litografia. 4. Imprensa – Paraná – História – 1888-1889.
I.Título.

CDD 370.981



PARECER

Defesa de Dissertação de **IRIANA NUNES VEZZANI** para obtenção do Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO. Os abaixo assinados, DR^a DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI, DR. CARLOS EDUARDO VIEIRA, DR^a LUCIANA MARTHA SILVEIRA e DR^a MÔNICA YUMI JINZENJI, arguiram, nesta data, a candidata acima citada, a qual apresentou a seguinte Dissertação: **“UMA REVISTA DE TIPO EUROPEU: EDUCAÇÃO E CIVILIZAÇÃO NA GALERIA ILLUSTRADA (CURITIBA, 1888-1889)”**.

Procedida a arguição, segundo o Protocolo aprovado pelo Colegiado, a Banca é de Parecer que a candidata está apta ao Título de MESTRA EM EDUCAÇÃO, tendo merecido as apreciações abaixo:

BANCA	ASSINATURA	APRECIÇÃO
DR ^a DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI		Aprovada
DR. CARLOS EDUARDO VIEIRA		APROVADA
DR ^a LUCIANA MARTHA SILVEIRA		APROVADA
DR ^a MÔNICA YUMI JINZENJI		Aprovada

Curitiba, 19 de março de 2013.



Prof^a Dr^a Monica Ribeiro da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação

Prof^a. Dra. Monica Ribeiro da Silva
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Educação
Matricula: 125750

EPÍGRAFE

*E eis que me tornei um desenho de ornamento
Volutas sentimentais
Volta das espirais
Superfície organizada em preto e branco
E no entanto acabo de ouvir-me respirar
É isso em desenho?
Isso sou eu?*

Albert-Birot. Poèmes à l'autre moi
In: Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço.

DEDICATÓRIA

Para

Alexandre da Costa Cavada

AGRADECIMENTOS

Em Bachelard fui buscar inspiração para agradecer a quem mais esteve ao meu lado, a quem mais compartilhou minhas dúvidas e comemorou respostas, mas as palavras dele me reconduziram à casa de infância, e remexendo nas velhas gavetas sobressaiu-se meu pai, mestre o primeiro, amigo sem par. Dei por mim já sentada naquela casa, que hoje nem mais é, com lembranças que pareciam de outro século, ainda que realmente sejam de outro século. Ouvia-o repetindo para aquela jovem leonina, sabedora de todas as verdades: “Quem não conhece não vê”! É, não vê Seu Irio. Não é verdade, Dona Ilka? Obrigada, pai. Obrigada, mãe!

Meus mais especiais agradecimentos a Alexandre da Costa Cavada, meu companheiro e parceiro de vida, que sempre acreditou, mesmo quando eu duvidei, e que me ensinou que tudo pode ser feito, basta ter a ferramenta certa.

Aos meus filhos Felipe, Gabriel e Marina, que acompanharam esta pesquisa desde o projeto, que colaboraram muito, mediando meu limitado contato com a tecnologia, ou poderia dizer com a “limitada” tecnologia?

Ao Felipe, tradutor dos números em tabelas, pela paciência que me acalmava, ao Gabriel, pelas piadinhas que me faziam rir de mim mesma, e à Marina por todas as vezes que percebia que eu precisava mesmo era de uma boa conversa.

À minha orientadora, Dulce Regina Baggio Osinski, que foi generosa, disponível e presente. Que despertou em mim duas paixões: a gravura e a pesquisa. Apontou o caminho e caminhou de meu lado. Agradeço também à sua família: Ricardo, Ângelo e Pedro que me acolheram com carinho.

Ao meus amigos do Grupo de Pesquisa História, Intelectual e Educação (GPHIE) e do Intergrupos (USP, UFMG, UERJ, UNESP, UFPR), com os quais pude compartilhar esse projeto e que tanto colaboraram com minha pesquisa.

Ao meus professores da arte, Paulo Reis, Geraldo Leão, Stephanie Batista e especialmente Ricardo Carneiro e Consuelo Schlichta pelos cafés e seu sincero interesse. Aos meus professores no mestrado Nadia Gaiofatto Gonçalves, Liane Maria Bertucci, Gilberto Castro e Gizele de Souza, que muito contribuíram para minha formação.

Um abraço especial para aquelas amigas sempre dispostas, mesmo que sem tempo, para um abraço de verdade, de peito aberto, de coração, de alma... Roberlayne Roballo, Alexandra Padilha, Silvia Ross, Mariana Zacharias, Giovana Simão e Andréa Cordeiro. Aos “abraçantes” virtuais, mas muito presentes, Rossano Silva, Letícia Meira, Cristiane dos Santos, Silvete Aparecida Araújo, Priscilla Bahiense, Manuela Bueno, Adriana Aparecida, Ana Paula e Maria Helena Pupo. A Fabiane Vezzani que, lá da Nova Zelândia, estava conectada, presente e acreditando. Aos meus gatos, companheiros constantes nos dias e noites de escrita.

Às meninas da secretaria do PPGE, pela disponibilidade e sorriso. Ao programa de Pós- Graduação da Universidade Federal do Paraná pelo apoio estrutura. A o Programa de bolsas REUNI do governo federal pelo financiamento desta pesquisa e estudo.

E, a um amigo que encontrei já quase no final, mas fundamental, Sálvio Nienkötter, pelo olhar atento, motivado e cuidadoso de revisão. Neste caso, poderia dizer de [re]vista?

Amigos, pensadores, animadores e abraçadores que deixaram suas marcas na minh'alma. Cada um me trouxe uma “coisa” preciosa de suas “gavetas”.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a investigar as ideias relacionadas à instrução pública, civilização e modernidade, mediadas pela litografia e pelos discursos dos colaboradores da revista *A Galeria Ilustrada*, que circulou de 20 de novembro de 1888 a 29 de setembro de 1889 e se apresentava aos seus leitores como um veículo do processo civilizatório da capital da Província do Paraná, e assume função de operacionalizar a ideia do moderno, “instruindo” como agente da cultura e potencializando a relação entre ilustração e educação. O periódico se insere num processo de renovação gráfica da imprensa paranaense e circula em um período da história do Brasil marcado por manifestações políticas, culturais e debates entre monarquistas e republicanos, intelectuais, artistas, escritores e educadores de diversas áreas. Desta forma, a revista constitui-se como uma fonte na qual é possível se observar como eram elaboradas as mensagens textuais e imagéticas dentro deste veículo de comunicação com a população e como a revista fazia uso das funções pedagógicas da imprensa ilustrada naquele contexto. Ao partir do princípio de que as imagens são agentes de socialização, é possível tratá-las também como agentes sociais da educação em sua dimensão formal e informal. O referencial teórico de Chartier, Pesavento e Pallares Burke visou compreender as estratégias da revista em se constituir como veículo de civilização e refletir sobre o potencial educativo de seus textos e imagens, situando-os no sistema ao qual estavam conectados, em um tempo e num espaço históricos: seu contexto, aquele que os produziu, quem os contempla, seu suporte e materialidade. As teorias de Santaella e Joly sobre leitura da imagem, foram a base, para pensar a imagem como leitura possível dentro das páginas da revista. *A Galeria Ilustrada* é um exemplo das tensões e articulações entre palavra e imagem e também uma chave para a compreensão dos conceitos de educação do período, pois estava imbuída de um propósito civilizatório e na constituição da visualidade e sensibilidade de seus leitores. Sua dimensão educativa e a crença de sua capacidade de instruir a sociedade pela difusão da palavra impressa e das imagens nela contidas, fez com que abordasse os mais diversos assuntos: política e economia, saúde e educação, a organização e eficiência da instrução, artes, entre outros.

Palavras-chave: Imagem/texto, Imprensa Ilustrada, Educação, Civilização

ABSTRACT

This research proposes to investigate ideas related to public education, civilization and modernity, mediated through lithography and the discourses of the contributors to the magazine *A Galeria Illustrada*, which was published from 20th November 1888 to 29th September 1889. This presented itself to its readers as a vehicle of the civilizing process of the capital of the Province of Paraná and took on the function of operationalizing the idea of the modern, “instructing” as an agent of culture, and catalysing the relationship between illustration and education. The periodical was part of a process of graphical renewal in the Press in Parana, and circulated in a period of Brazilian history marked by political and cultural demonstrations and debates between monarchists, republicans, intellectuals, artists and educators of various areas. The magazine thus constitutes a source in which one may observe how textual and image-based messages were elaborated in this vehicle for communicating with the population, and how the magazine made use of the illustrated press’s pedagogic functions in that context. Based on the principle that images are agents of socialization, it is also possible to treat them as social agents of education in its formal and informal dimensions. The theoretical framework of Chartier, Pesavento and Pallares Burke aimed at understanding the strategies of the magazine as a vehicle of civilization, and at reflecting on the educational potential of its texts and images, situating them in the system to which they were connected, in a historical time and spaces: their context, that which produced them, who it was that contemplated them, their support and materiality. Santaella and Joly’s theories about reading of the image were the basis for considering the image as possible reading within the pages of the magazine. The *Galeria Illustrada* is an example of the tensions and links between word and image, and is also a key for understanding the period’s educational concepts, as it was imbued with a civilizing purpose and had a role in developing its readers’ visuality and sensitivity. Its educational dimension, and the belief in its capacity to instruct society through spreading the printed word and the images contained therein led it to address a wide range of subjects: politics and economics, health and education, the organization and efficiency of instruction, and the arts, among others.

Key words: Image/text, Illustrated Press, Education, Civilization

LISTA DE IMAGENS

- FIGURA 1: FIGUERAS, NARCISO. BERNARDINA BISCAIA "A SEGUNDA VITORIOSA DO ESCRUTÍNIO". LITOGRAFIA, P&B., 19 X 18,5 CM., CURITIBA, SET. 1889, II SEM., N. 27, CAPA. 33
- FIGURA 2: O JASMIM ÚNICO EXEMPLAR CONHECIDO DA EDIÇÃO ORIGINAL - 1.ª SÉRIE, N.º 1, 1857. ACERVO: INSTITUTO NEO-PITAGÓRICO DE CURITIBA, PARANÁ. 44
- FIGURA 3: FIGUERAS, NARCISO. CURITIBA EM 1885. 1887, LITOGRAFIA P&B, EXECUTADA A PARTIR DO DESENHO DE J.H. ELLIOT. 48
- FIGURA 4: ELLIOT, J. H. CURITIBA EM 1855. DESENHO AQUARELADO COLORIDO. NEWTON CARNEIRO, ICONOGRAFIAPARANAENSE: ANTERIOR À FOTOGRAFIA, 1950 ATRIBUI O DESENHO ORIGINAL A JOHN HENRY ELLIOTT. FONTE: CARVALHO, 2010, P. 53. 49
- FIGURA 5: BELLINI, JÚLIO. UMA CARTA AO NAMORADO. 1889. LITOGRAFIA, P&B., 15 X19 CM. 51
- FIGURA 6: PÁGINA DE ANÚNCIOS. JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, CURITIBA, 26 NOV. DE 1889. ANO 1, N. 2, P. 4 54
- FIGURA 7: JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, CURITIBA, 25 DE JAN. 1890, N. 51, P. 1 – QUANDO NARCISO FIGUERAS ASSUME COMO EDITOR-PROPRIETÁRIO 55
- FIGURA 8: ÚLTIMA EDIÇÃO. JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, CURITIBA, SEXTA-FEIRA, 2 DE MAIO 1890. ANO 1, N. 142, P. 1 56
- FIGURA 9: STRESSER, AUGUSTO. PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA NO PÁTIO DA ACLAMAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. 1890. LITOGRAFIA P&B., 71,5 X 52,5 CM. 58
- FIGURA 10: AUTORES PARANAENSES. REVISTA O SAPO, CURITIBA, 7 DE MAR. 1900. ANO III. EDIÇÃO ESPECIAL PARANÁ CENTENÁRIO (POR OCASIÃO DO 4º CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL), N. 17, PÁGINA CENTRAL. 69
- FIGURA 11: ESQUERDA À CIMA: CAPA. JORNAL GAZETA PARANAENSE, 20 NOV. 1888 – AO LADO PÁGINA INTERNA CORRESPONDENTE. 82
- FIGURA 12: SUMÁRIO REVISTA GALERIA ILLUSTRADA – DIMENSÃO 20,5 X 1 CM 83
- FIGURA 13: SUMÁRIO REVISTA ILLUSTRADA 83
- FIGURA 14: SUMÁRIO JORNAL GAZETA PARANAENSE 84
- FIGURA 15: FIGUERAS, NARCISO. TYPOS DE LISBOA. AUTOGRAFIA P&B., 18 X 18 CM. CÓPIA DE UMA GRAVURA DE BORDALLO. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, CAPA. 86
- FIGURA 16: ESQUERDA A CIMA: CAPA DA REVISTA DO PARANÁ DE NIVALDO BRAGA COM RETRATO DE GENEROSO MARQUES DOS SANTOS, PUBLICADA EM CURITIBA, 23 DE OUTUBRO DE 1887. AO LADO: PÁGINA INTERNA, CORRESPONDENTE. – ESQUERDA À BAIXO: CAPA DA REVISTA ILLUSTRADA DE ANGELO AGOSTINI, ANO 13, N. 514, RIO DE JANEIRO, 15 DE SETEMBRO DE 1888. "O GRANDE ATOR COQUELIN DESPEDE-SE DO PÚBLICO DO RIO DE JANEIRO. – BOA VIAGEM! AU REVOIR! E CREIA QUE DEIXARÁ

BASTANTES SAUDADES [SIC]" – DIREITA AO LADO: PÁGINA INTERNA CORRESPONDENTE. FONTE: ARQUIVO PESSOAL DA AUTORA	88
FIGURA 17: FIGUERAS, NARCISO. FRONSTISPÍCIO DA REVISTA DO PARANÁ. CURITIBA, 23 OUT. 1887, N. 1, CAPA.	89
FIGURA 18: MORSE, SAMUEL. GALERIA DE EXPOSIÇÃO NO LOUVRE, 1832-33. ÓLEO SOBRE TELA, 187.3 X 274.3 CM. TERRA FOUNDATION FOR AMERICA ART, CHICAGO. COLEÇÃO DANIEL TERRA. FONTE: HTTP://WWW.EDWARDSAMUELS.COM/ILLUSTRATEDSTORY/ISC6.HTM	92
FIGURA 19: GALERIE VIVIENNE. PARIS.	94
FIGURA 20: IMAGEM1 ANÚNCIO GALERIA FOTOGRÁFICA DE H. A. VOLK. JORNAL DEZENOVE DE DEZEMBRO, CURITIBA AGO. 1888.	95
FIGURA 21: IMAGEM2 – BELLINI, JÚLIO. UM HOMEM FELIZ. AUTOGRAFIA, P&B. 19,5 X 20,5.	100
FIGURA 22: REVISTA DO PARANÁ. CURITIBA, 30 OUT. 1887, N. 2, P. 5.	111
FIGURA 23: JACOB.ALEGORIA A LITOGRAFIA DE ALOYS SENEFELDER. LITOGRAFIA, P&B. 1816. PARIS IMAGEM INCLUÍDA NO ÁLBUM DO CURSO COMPLETO DE LITOGRAFIA (1819).	116
FIGURA 24: MATRIZ EM PEDRA LITOGRÁFICA. FONTE: A. J. VEROORN. HET NEDERLANDS STEENDRUKMUSEUM.CAPA.	123
FIGURA 25: OFICINA DE LITOGRAFIA DO SÉCULO XIX. FONTE: A. J. VEROORN. HET NEDERLANDS STEENDRUKMUSEUM.	124
FIGURA 26: ESQ. DESENHO SENDO EXECUTADO DIRETAMENTE NA PEDRA. DIR. ENTINTAGEM COM ROLO, INÍCIO DO PROCESSO DE IMPRESSÃO	125
FIGURA 27: PRENSA LITOGRÁFICA KRAUSER, MODELO USADO PARA IMPRESSÃO DE REVISTAS ILUSTRADAS	126
FIGURA 28: GOYA, FRANCISCO. BULLS OF BOUDEAUX I, LITOGRAFIA 1825. FONTE:	127
FIGURA 29: GOYA, FRANCISCO. BULLS OF BOUDEAUX II, LITOGRAFIA 1825.	127
FIGURA 30: STEK. "ISTO É QUE É TERRA! PÓ, PÓ E SEMPRE PÓ! QUE TERRA SANTO DEUS! LAMA, LAMA, SEMPRE LAMA!". LITOGRAFIA, P&B., 19 X 18,5 CM.GI, CURITIBA, SET. 1889, II SEM., CAPA.	131
FIGURA 31: FOTOGRAFIA DO BONDE PUXADO A BURROS NA AV. RIO BRANCO EM CURITIBA, 1887 FONTE: CURITIBA, 2004, P. 26.	133
FIGURA 32: MAPA DA LINHA DO BONDE.	134
FIGURA 33: FIGUERAS, NARCISO. CAPA DA EDIÇÃO FAC-SIMILAR, 1888. LITOGRAFIA P&B. 33 X 22,5 CM.	140
FIGURA 34: FIGUERAS, NARCISO. ÚLTIMA PÁGINA DA EDIÇÃO N. 4 E A CAPA DA EDIÇÃO N. 5, DEZ. 1888.	141
FIGURA 35: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO EXPEDIENTE, 5 X 2 CM.	142
FIGURA 36: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO A OPINIÃO, 5 X 2 CM.	143
FIGURA 37: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO NOSSAS GRAVURAS, 5 X 2 CM.	144
FIGURA 38: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO FATOS DIVERSOS, 5 X 2 CM.	144
FIGURA 39: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO LETRAS E ARTES, 5 X 2 CM.	145
FIGURA 40: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO CARTAS ABERTAS, 5 X 2 CM.	147
FIGURA 41: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO ÚLTIMA HORA, 5 X 2 CM.	148
FIGURA 42: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO MISCELLANEA, 5 X 2 CM.	148

FIGURA 43: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO <i>CORREIO DA CASA</i> , 5 X 2 CM.	148
FIGURA 44: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO PEQUENOS ECOS, 5 X 2 CM.	149
FIGURA 45: VESPA QUE SEPARAVA AS NOTAS NA SEÇÃO PEQUENOS ECOS	150
FIGURA 46: VINHETA DA SEÇÃO PEQUENOS ECOS REVISTA ILLUSTRADA RJ, 1888.	152
FIGURA 47: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO, LITOGRAFIA P&B., 31 X 21CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 4, P. 31	156
FIGURA 48: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 10 X 9,5 CM., GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4 P. 31. DETALHE SUPERIOR ESQUERDO	157
FIGURA 49: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 12,5 X 9,5 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE SUPERIOR DIREITO.	158
FIGURA 50: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 21 X 21 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE DE EXEMPLO DA IRONIA SOBRE OS ALEMÃES.	159
FIGURA 51: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 10 X 10,5 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE DO QUADRO QUE COMPÕEM A CHARGE.	161
FIGURA 52: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 21,5 X 10 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE DE EXEMPLO DA IRONIA SOBRE OS ALEMÃES.	162
FIGURA 53: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 10,5 X 7 CM., GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 7 DETALHE DA CHARGE QUE APRESENTA A SEÇÃO GAVETA DO DIABO.	164
FIGURA 54: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM, GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 7. POSIÇÃO DA CHARGE NA GALERIA ILLUSTRADA.	165
FIGURA 55: AGOSTINI, ANGELO. CHARGE, LITOGRAFIA P&B., 34,5 X 26 CM. REVISTA ILLUSTRADA, RIO DE JANEIRO, 1888, ANO 13, N. 414, P. 4 E 5.	166
FIGURA 56: À ESQUERDA, ASSINATURA CHICHÔRRO JÚNIOR. ARTIGO “A LITERATURA PARANAENSE E A ARTE MODERNA. (PARTE I)”, N. 1, NOV. 1888, P. 51 E À DIREITA, ASSINATURA VALENTIM MAGALHÃES. ARTIGO MUNDO & COMP., N. 2, NOV. 1888, P. 14	167
FIGURA 57: ASSINATURA DE JÚLIO VERIM, ARTIGO “A QUESTÃO DO JURAMENTO” REVISTA ILLUSTRADA, N., SET. 1888, P. 2.	167
FIGURA 58: FORMATO DA SEGUNDA PUBLICAÇÃO DE ANÚNCIOS GI, CURITIBA, JUL. 1889, N.16, II SEM, P. 16.	168
FIGURA 59: FRONTISPÍCIO DAS EDIÇÕES DO PRIMEIRO SEMESTRE DA REVISTA DE 20 DE NOVEMBRO DE 1888 A 30 DE MAIO DE 1889.	174
FIGURA 60: FRONTISPÍCIO DA EDIÇÃO REDUZIDA NO SEGUNDO SEMESTRE, PUBLICADO EM 10 DE JUNHO DE 1889.	174
FIGURA 61: TORINI. O BEBERRÃO. AUTOGRAFIA P&B. 28 X 18 CM. CÓPIA DE UM QUADRO DE VINEA (FRAGMENTO). GI, CURITIBA, JUN. 1889, N. 15, CAPA.	176
FIGURA 62: POMPÉIA, RAUL. CANÇÕES SEM METRO. (DIR.) O RAMO DA ESPERANÇA. (6,5 X 12,5). GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 4. (ESQ.) COMO O TEXTO ESTÁ COLOCADO NA PÁGINA DA REVISTA	181

FIGURA 63: POMPÉIA, RAUL. CANÇÕES SEM METRO (ESQ.) AS FLORES D’ALELUIA II (DIR.) AS VIOLETAS DE ALINA IV. LITOGRAFIA, P&B. 6,5 X 12,5. GI, CURITIBA, 1888-9.	182
FIGURA 64: FIGUERAS, NARCISO. CONSELHEIRO ANTONIO PRADO, LITOGRAFIA P&B., 14 X 22 CM. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 7, P. 52.	193
FIGURA 65: FIGUERAS, NARCISO. TEÓFILO SOARES GOMES. AUTOGRAFIA P&B., 15 X 12,5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 4, P. 27	194
FIGURA 66: FIGUERAS, NARCISO. DR. BRASILIO ITIBERE DA CUNHA. AUTOGRAFIA P&B., 25 X 13, 5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 5, P. 37	195
FIGURA 67: DETALHE RETRATO DR. BRASILIO ITIBERE DA CUNHA. (DIR.) TRAJE E JOIAS. (CENTRO) MÃO ESQUERDA TOCANDO A CADEIRA. (ESQ.) MÃO DIREITA SEGURANDO CHAPÉU DE DIPLOMATA DO IMPÉRIO BRASILEIRO.	196
FIGURA 68: FIGUERAS, NARCISO. ZACARIAS DE GÓES E VASCONCELOS. AUTOGRAFIA P&B., 33,5 X 22, 5 CM. CÓPIA DE UMA LITOGRAFIA DE 1851, DE LEMERCIER. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 4, P. 29.	197
FIGURA 69: ASSUPÇÃO, PAULO. CÂNDIDA KLIER. AUTOGRAFIA P&B. 33,5 X 22, 5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 60	199
FIGURA 70: SEM AUTORIA. (ESQ.) DR. JULIO FAIVRE. AUTOGRAFIA P&B., 28 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 20. (DIR.) TORINI, E. ILHA DE SÃO JORGE (VENEZA). AUTOGRAFIA P&B., 28 X 18 CM. CÓPIA DE UM QUADRO DE F. GUARDI, GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 21.	200
FIGURA 71: DIRETORIA DO CLUBE CURITIBANO EM 1889. 1º CYRO VELLOSO (PRESIDENTE); 2º JOÃO LUSTOSA (VICE-PRESIDENTE); 3º J. SANTIAGO (1º SECRETÁRIO); 4º CELESTINO JUNIOR (2º SECRETÁRIO); 5º DR. ISMAEL ROCHA (ORADOR); 6º M. ABREU (TESOUREIRO), GI, CURITIBA, N.12, MAI. 1889, P. 10	202
FIGURA 72: AGOSTINI, ANGELO.CHARCOT, SEMMOLA, DE GIOVANNI, CONDE DE MOTTA MAIA. OS MEDICOS QUE TRATARAM DE S. M. O IMPERADOR QUANDO GRAVEMENTE ENFERMO EM MILÃO. REVISTA ILLUSTRADA, RIO DE JANEIRO, 1888, ANO 13, N. 414, P. 8	203
FIGURA 73: FIGUERAS, NARCISO. TIPOS POPULARES LITOGRAFIA P&B. 13 X 9,5 CM. – (SUPERIOR/ ESQ.) NIVALDO BRAGA. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N.7, P. 55 (INFERIOR/ESQ.) JÚLIO AROUCA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 5, P. 40. (DIR.) JERÔNIMO MEDEIROS. GI, CURITIBA, . ABR. 1889, N. 10, P. 95	205
FIGURA 74: FIGUERAS, NARCISO. ÍNDIOS COROADOS. AUTOGRAFIA P&B. 19,5 X 20,5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 2, CAPA.	206
FIGURA 75: SEM AUTORIA. ADULTÉRIO E ASSASSINATO. AUTOGRAFIA P&B.,33 X 22 CM. CÓPIA DA GAZETA DE NOTÍCIAS DA CORTE. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 12, P. 99	208
FIGURA 76: SEM AUTORIA. ADULTÉRIO. GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 DE ABRIL 1889, N. 120, P. 1.	210
FIGURA 77: LESCHAUD, MARCOS. INTERIOR DO ENGENHO TIBAGY. LITOGRAFIA P&B., 33 X 22, 5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, ABR. 1889, N. 10, P. 87	211
FIGURA 78: LESCHAUD, MARCOS. INTERIOR DO ENGENHO TIBAGY. LITOGRAFIA P&B., 33 X 22, 5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, ABR. 1889, N. 10, P. 87	212
FIGURA 79: FIGUERAS, NARCISO. ENGENHO CENTRAL DE ANTONINA. AUTOGRAFIA P&B., 20,5 X 12 CM., CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 4, CAPA.	213

FIGURA 80: LESCHAUD, M. PORTO DE PARANAGUÁ, LITOGRAFIA P&B., 33 X 22, 5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 70.	215
FIGURA 81: (ESQ.) FIGUERAS, NARCISO. SALTO DO RIO CACHOEIRA. LITOGRAFIA, P&B. 25,5 X 20 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, P. 117. (DIR.) LESCHAUD, M. O MOJOLO. AUTOGRAFIA P&B., 33 X 22 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, P. 118.	216
FIGURA 82: FIGUERAS, NARCISO. SALTO DO RIO CACHOEIRA. LITOGRAFIA, P&B. 25,5 X 20 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, P. 117.	218
FIGURA 83: TORINI, E. PONTE DE RIALTO. LITOGRAFIA P&B., 21 X 20 CM. CÓPIA DE UMA PINTURA DE FRANCISCO GUARDI. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, CAPA.	220
FIGURA 84: GUARDI, FRANCESCO. O GRANDE CANAL JUNTO À PONTE DE RIALTO VENEZA, FINAL DO SÉCULO XVIII. ÓLEO SOBRE TELA. MUSEU CALOUSE GULBENKIAN, LISBOA PORTUGAL. FONTE: HTTP://WWW.MUSEU.GULBENKIAN.PT/EXPOSICOES/GAUDI/5.ASP	221
FIGURA 85: GUARDI, FRANCESCO. VISTA DE S. GIORGIO MAGGIORI, VENEZA. C. 1775-80 ÓLEO SOBRE TELA, 70,5 X 93,5 CM. WALLACE COLLECTION, LONDRES. FONTE: GOMBRICH, 1999, P. 444.	222
FIGURA 86: TORINI, E. ILHA DE SÃO JORGE (VENEZA). AUTOGRAFIA P&B., 28 X 18 CM. CÓPIA DE GUARDI, FRANCESCO. VISTA DE S. GIORGIO MAGGIORI. GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 21.	222
FIGURA 87: BELLINI. ANTIGO BAIRRO CORI. ITÁLIA. AUTOGRAFIA P&B. 27,5 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUN. 1889, N. 15, II SEM., P. 3.	223
FIGURA 88: (DETALHE) BELLINI. ANTIGO BAIRRO CORI. ITÁLIA. AUTOGRAFIA P&B. 27,5 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUN. 1889, N. 15, II SEM., P. 3.	224
FIGURA 89: FIGUERAS, NARCISO. OH! JÁ DESCOBRI... ZINCOGRAFIA P&B., 13 X 10 CM. GI, N. 2, NOV. 1888, P. 13. ILUSTRA O CONTO DE ADALGISO SILVA.	226
FIGURA 90: (DIR.) BELLINI. AMOR SECRETO I. AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 110.	228
FIGURA 91: (ESQ.) BELLINI. NÃO HÁ AMOR SEM CONTRATEMPOS. AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 111.	229
FIGURA 92: BELLINI. AMOR SECRETO I. AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 110.	230
FIGURA 93: BELLINI. NÃO HÁ AMOR SEM CONTRATEMPOS. AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 111.	231
FIGURA 94: (DIR.) FIGUERAS, NARCISO. A ÁRVORE DE NATAL. AUTOGRAFIA P&B., 16, 5 X 13, 5 CM. GI, CURITIBA DEZ. 1889, N. 5, CAPA.	232
FIGURA 95: FIGUERAS, NARCISO. A ÁRVORE DE NATAL. AUTOGRAFIA P&B., 16, 5 X 13, 5 CM. GI, CURITIBA DEZ. 1889, N. 5, CAPA.	233
FIGURA 96: FIGUERAS, NARCISO. SI ASI FUERA!... AUTOGRAFIA DO ORIGINAL. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, DEZ 1888, N. 3, P. 22	236
FIGURA 97: FIGUERAS, NARCISO. A EDUCAÇÃO. LITOGRAFIA P&B. 14,5 X 18 CM., GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, CAPA.	238

FIGURA 98: (DETALHE) FIGUERAS, NARCISO. A EDUCAÇÃO. LITOGRAFIA P&B.14,5 X 18 CM., GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, CAPA.	240
FIGURA 99: (ESQ.) EUGÈNE DELAPLANCHE. L'ÉDUCATION MATERNELLE. MÁRMORE.	241
FIGURA 100: FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	243
FIGURA 101: (DETALHE À ESQUERDA) FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	247
FIGURA 102: COLLAERT. AS ALEGORIAS DOS CONTINENTES. 1600 C, GRAVURA, 20,7 X 25,9 CM. RIJSMUSEUM, AMSTERDÃ. SUPERIOR: AMÉRICA E ÁFRICA. INFERIOR: EUROPA E ÁSIA.	249
FIGURA 103: A CIMA/ESQ.: AMÉRICA E EUROPA. A CIMA/DIR.: ÁFRICA OU CHINA. À BAIXO: ÁSIA. (DETALHES) FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	250
FIGURA 104: DETALHE BUSTO DE MINERVA. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	252
FIGURA 105: ESQUERDA: RECORTE DA PAISAGEM DE FUNDO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889. DIREITA: TAJ MAHAL NA ÍNDIA	253
FIGURA 106: ESQUERDA: TEMPLO DE ÁRTEMIS (OU DIANA) NA GRÉCIA. DIREITA: PIRÂMIDES DO EGITO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	253
FIGURA 107: DETALHE DA CATEDRAL EM ESTILO GÓTICO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	254
FIGURA 108: ESQUERDA: DETALHE DA IMAGEM AO FUNDO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889. DIREITA: COLUNA DE NELSON NA TRAFALGAR SQUARE, LONDRES. FONTE: HTTP://WWW.REINO-UNIDO.NET/LONDON/TRAFALGAR.HTM ACESSO 12/10/2011	255
FIGURA 109: DETALHES DO PRIMEIRO PLANO DA IMAGEM. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	256
FIGURA 110? DETALHE AMPLIADO DO PRIMEIRO PLANO DO FRONTISPÍCIO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	258
FIGURA 111: DETALHE AMPLIADO DO CANTO DIREITO DO FRONTISPÍCIO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.	260
FIGURA 112: BELLINI. PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO DE PARIS. AUTOGRAFIA P&B. 20 X 21,5 CM.GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, CAPA.	267
FIGURA 113: GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 DE DEZEMBRO DE 1888, N. 345, P. 1	269
FIGURA 114: ESQUERDA: PAVILHÃO BRASILEIRO CAPA DA REVISTA A ILLUSTRAÇÃO, 6º ANO- VOL. VI – Nº13 – DATADA EM PARIS, 5 DE JULHO DE 1889. FONTE: LANDON, FRANÇOIS. LA TOUR EIFFEL. PARIS, RAMSAY, 1981, P. 62 – DIREITA: FOTOGRAFIA DO PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO DE PARIS DE 1889.	270
FIGURA 115: SEM AUTORIA.A TORRE EIFFEL. LITOGRAFIA P&B. 30 X 14 CM. CÓPIA DO JORNAL “THE WEEKLY SCOTSMAN. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 6, P. 45.	273

FIGURA 116: FIGUERAS, NARCISO. "14 DE JULHO 1789". LITOGRAFIA P&B. 25,5 X 16,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 65.	276
FIGURA 117: DETALHES FIGUERAS, NARCISO. "14 DE JULHO 1789". LITOGRAFIA P&B. 25,5 X 16,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 65. (ESQ./CIMA) LIBERDADE. (DIR./CIMA) BARRETE. (ESQ./BAIXO) ESTANDARTE. (ESQ./BAIXO) DECLARAÇÃO DOS DIREITOS DO HOMEM E DO CIDADÃO	277
FIGURA 118: FAC SÍMILE IRIANA POSIÇÃO DA MARSELHESA NA PÁGINA DA REVISTA, AO LADO DE SUA PARTITURA MUSICAL. GI, CURITIBA, JUL.1889, II SEM, N.16, P. 12 E 13	282
FIGURA 119: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23.	289
FIGURA 120: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO PRIMEIRO QUADRO)	290
FIGURA 121: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO SEGUNDO QUADRO)	291
FIGURA 122: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO TERCEIRO QUADRO)	292
FIGURA 123: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO 4º QUADRO)	293
FIGURA 124: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO 5º QUADRO)	294
FIGURA 125: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 6, P. 47.	296
FIGURA 126: (ESQ. À CIMA) DE BONA, TEODORO. NANQUIM E BICO DE PENA. CÓPIA DE FOTOGRAFIA TIRADA EM CURITIBA EM 1889 POR H. A. VOLK, CEDIDO POR SUA NETA MARIA TERESA G. DA CUNHA.	298
FIGURA 127: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, JAN.1889, N. 7, P. 54. (ESQ.) CHARGE (DIR.) DETALHE.	302
FIGURA 128: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 71. (ESQ.) CHARGE. (DIR.) DETALHE.	303
FIGURA 129: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. QUARESMA DE 1889. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, MAR. 1889, N. 9, P. 77. QUARESMA DE 1889. (À CIMA) CHARGE PÁGINA INTEIRA, VERTICAL. (À BAIXO) DETALHES.	305
FIGURA 130: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. AUTOGRAFIA P&B. 28 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 24. (À CIMA) CHARGE. (À BAIXO.) DETALHE.	306
FIGURA 131: STEK. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B., 28,5 X 19 CM. GI, CURITIBA, SET. 1889, II SEM., N. 23, P. 50.	308
FIGURA 132: FIGUERAS, NARCISO. OH! OQUE SERÁ? ZINCOGRAFIA P&B. 15 X 12 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 21.	311
FIGURA 133: FIGUERAS, NARCISO. UM ESTUDO NO BOSQUE. LITOGRAFIA P&B., 31 X 21 CM. CÓPIA DE UMA GRAVURA DE ED YAN. GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 3.	317

FIGURA 134: NARCISO. UM ESTUDO NO BOSQUE. LITOGRAFIA P&B., 31 X 21 CM. CÓPIA DE UMA GRAVURA DE ED YAN. GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 3. DETALHES.	318
FIGURA 135: FORTE VERMELHO DE AGRA, TORRE MUSAMMAN BURJ. ÍNDIA.	319
FIGURA 136: BELILINI. AGRA. AUTOGRAFIA P&B., 31 X 21 CM., GI, CURITIBA, ABR. 1889, N. 10, P. 55.	320
FIGURA 137: TORINI. UMA BANHANTE. AUTOGRAFIA À LÁPIS, 22,5 X 15 CM. CÓPIA DE UMA ANTIGA GRAVURA. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13 P. 108.	322
FIGURA 138: ESQUERDA: AMOÊDO, RODOLPHO. A NARRAÇÃO DE FILECTAS, 1887. ÓLEO S/ TELA, 307 X 249 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.	325
FIGURA 139: VASARI, GIORGIO. VISTA EXTERNA DA GALERIA UFFIZI. FONTE: BECHERUCCI, 1979, P. 162	327
FIGURA 140: TORINI. "RETRATO DE REMBRANDT" PINTADO POR ELE MESMO. AUTOGRAFIA P&B. 25,5 X 19,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 62.	329
FIGURA 141: TORINI. "RETRATO DE REMBRANDT" PINTADO POR ELE MESMO. AUTOGRAFIA P&B. 25,5 X 19,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 62. DETALHE: ROSTO E COLARINHO COM MEDALHÃO.	331
FIGURA 142: REMBRANDT. RETRATO DE UM VELHO.(DT ILEGÍVEL) ÓLEO S/TELA, 102 X 73 CM. GALERIA UFFIZI. FLORENÇA. FONTE: BECHERUCCI, 1979, P. 158	332
FIGURA 143: TICIANO. VÊNUS DE URBINO (1538) . ÓLEO S/ TELA , 119 X 165 CM. GALERIA UFFIZI.	333
FIGURA 144: TORINI. VÊNUS DE TIZIANO. AUTOGRAFIA P&B. 25 X 17,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. OCUPA PÁGINA ESQUERDA NA VERTICAL.	334
FIGURA 145: TORINI. VÊNUS DE TIZIANO. AUTOGRAFIA P&B. 25 X 17,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. DETALHE DA VÊNUS.	335
FIGURA 146: TORINI. VÊNUS DE TIZIANO. AUTOGRAFIA P&B. 25 X 17,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. DETALHE DO FUNDO E DO CÃO SOBRE A CAMA.	336
FIGURA 147: SANZIO. AUTO-RETRATO. ÓLEO SOBRE MADEIRA 47,5 X 33 CM, C. 1506. GALERIA UFFIZI, FLORENÇA, ITÁLIA. CÓPIA DO SR. TORINI. APRESENTAMOS AOS LEITORES O RETRATO DO DIVINO RAPHAEL, O GRANDE REFORMADOR DA ESCOLA DE PINTURA ITALIANA. RAPHAEL FLORESCEU NA RENASCENÇA, E TORNOU-SE IMORTAL PELA MAGNIFICÊNCIA DE SEUS QUADROS, MUITOS DOS QUAIS SE ACHAM EXPOSTOS EM FLORENÇA (GI, CURITIBA, MAR. 1889. NOSSAS GRAVURAS, N. 9, P. 74).	340
FIGURA 148: TORINI. RAPHAEL SANZIO. AUTOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69.	342
FIGURA 149: TORINI. RAPHAEL SANZIO. AUTOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. DETALHE.	343

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – A SITUAÇÃO DAS FINANÇAS NA PROVÍNCIA DO PARANÁ	46
QUADRO 2: POSSÍVEIS LEITORES	109
QUADRO 3: PREÇOS* DE SERVIÇOS - TIPOGRAFIA E LITOGRAFIA DO COMÉRCIO	138
QUADRO 4: PREÇOS EM RÉIS DA GALERIA ILLUSTRADA.	170
QUADRO 5: COMPARATIVO DE PREÇOS ENTRE REVISTAS	170
QUADRO 6: COMPARATIVO DE PREÇOS ENTRE OS SEMESTRES I E II DA GALERIA ILLUSTRADA.	171
QUADRO 7: COMPARATIVOS ENTRE AS DIMENSÕES SEMESTRES I E II DA GALERIA ILLUSTRADA.	172
QUADRO 8: COMPARATIVO ENTRE BRASIL E FRANÇA.	324

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: JORNAIS E REVISTAS NO PARANÁ ENTRE 1887/ 1890	45
GRÁFICO 2: COLABORADORES DA GALERIA ILLUSTRADA - FAC-SIMILE REVISTA <i>GALERIA ILLUSTRADA</i>	71
GRÁFICO 3: PERCENTUAL DE ALUNOS EM RELAÇÃO À POPULAÇÃO.....	103
GRÁFICO 4: COMPARATIVO ENTRE OS SEMESTRES I E II PELO NÚMERO DE LITOGRAFIAS.	173
GRÁFICO 5: RECEITA DA PROVÍNCIA DO PARANÁ.....	288

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 UMA REVISTA DE TIPO EUROPEU: ENTRE IDEALIZADORES, AUTORES E LEITORES	33
1.1 AUTO DE NASCIMENTO: FIGUERAS E SEUS COLABORADORES	37
1.2 RELEXÕES SOBRE O GÊNERO “REVISTA” E ESPECULAÇÕES SOBRE A ESCOLHA DE UM NOME	74
1.3 POSSÍVEIS LEITORES	99
2 LITOGRAFIA DO COMÉRCIO E A <i>GALERIA ILLUSTRADA</i> : ENTRE O PROCESSO E O PRODUTO	116
2.1 LITOGRAFIA: A ESPOSA MODERNA	120
2.2 A GALERIA ENTRE REVISTAS: ASPECTOS FORMAIS EM TEXTO E IMAGEM	137
2.3 UM PASSEIO PELA <i>GALERIA</i> : A EVIDÊNCIA DE ALGUNS TEMAS	178
3 EDUCAÇÃO COMO CIVILIZAÇÃO	238
3.1 FRONTISPÍCIO: REPRESENTAÇÃO DE CIVILIZAÇÃO COMO IDENTIDADE VISUAL DA <i>GALERIA ILLUSTRADA</i>	243
3.2 CIVILIZAÇÃO EM VITRINE: AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E A <i>GALERIA ILLUSTRADA</i>	264
3.4 EDUCAÇÃO DO OLHAR: UMA <i>GALERIA</i> EM CURITIBA	314
FONTES:	352
JORNAIS E REVISTAS	352
LIVROS	353
DICIONÁRIOS	354
DOCUMENTOS	355
INTERNET	355
TESES, DISSERTAÇÕES:	359

REFERÊNCIAS	361
ANEXOS	384
ANEXO 1 – TABELA ATIVIDADES DE NARCISO FIGUERAS	384
ANEXO 2 – AUTORES TEMAS E TEXTOS PUBLICADOS NA GALERIA ILLUSTRADA	386
ANEXO 3 – LEI N. 917 DE 31 DE AGOSTO	394

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa a investigar as ideias relacionadas à educação que permeavam os discursos dos colaboradores da revista *A Galeria Ilustrada*, que circulou em Curitiba em 1888 e 1889. Para tanto, se valerá das questões ali abordadas sobre instrução pública, civilização e modernidade, via de regra articuladas por meio de texto e imagem. *A Galeria Ilustrada* era, como bem sugere o nome, uma revista ilustrada – tanto pelas gravuras quanto pela erudição que a ambivalência do adjetivo permitia conotar – com estampas viabilizadas pelas então recentes possibilidades técnicas da litografia¹, que havia sido inventada e desenvolvida na Alemanha há menos de cem anos de então. Sua produção se dava na oficina da *Litografia do Comércio* e era, mais que tudo, produto do entusiasmo de um artista litógrafo catalão, a saber, Narciso Figueras, um litógrafo catalão.

Balanços críticos realizados durante a seleção deste tema já apontavam a importância dos jornais e demais publicações periódicas para as investigações que buscassem analisar as relações da arte e da cultura com o contexto histórico paranaense. O contato com a revista se deu a partir de minha experiência como bolsista no Programa de Iniciação Científica do Departamento de Arte da UFPR, realizada entre julho de 2008 e janeiro de 2009, já sob orientação da Professora Doutora Dulce Regina Baggio Osinski². O plano de trabalho da Iniciação Científica era o de mapear, por meio da atuação e da produção de intelectuais e artistas, os projetos de renovação, as disputas, bem como as estratégias de afirmação. O objetivo precípua era o de realizar um levantamento de fontes relacionadas à arte e ao seu ensino no Paraná, tendo a imprensa periódica e os jornais como foco de atenção. Ao encerrar as atividades relacionadas à Iniciação Científica, o contato com as fontes instigou a dar continuidade à pesquisa, especialmente após a leitura dos

¹ A litografia é um método de impressão a partir de imagem desenhada com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta etc.), em geral no calcário conhecido como “pedra litográfica”, que é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície.

² Dulce Regina Baggio Osinski é professora adjunta da Universidade Federal do Paraná, Brasil, Doutora em Educação pela mesma instituição (2006).

textos e da catalogação de periódicos³ como *A Arte* – que a princípio havia sido o foco principal –, *A Idea*, *O Santelmo*, *O Trovão*, *O Guarany*, *O Futuro*, *A Semana*, *Revista Azul*, *Revista do Paraná* e *A Galeria Ilustrada*, encontrados no arquivo de microfilmes da Biblioteca Pública do Paraná.

Sobre este último periódico houve um particular interesse. Inicialmente, por se caracterizar como revista ilustrada, mas também e principalmente por sua potencialidade em ser – ao mesmo tempo – objeto de análise e fonte. Acresceu a atração suscitada pelos binômios “documento–revista” e “imagem–texto”, tornando-se, como consequência da soma desses fatores, tema da monografia que então desenvolvia como trabalho de conclusão do curso de Educação Artística – Artes Plásticas, na Universidade Federal do Paraná. O estudo tinha como objetivo principal compreender, do ponto de vista da arte, como foram direcionados os esforços desse periódico na busca de uma construção estilística e social para que a capital da província do Paraná embarcasse nos trilhos do progresso (VEZZANI, 2010).

Os exemplares da *Galeria Ilustrada* estão atualmente disponíveis em fac-símile, e podem ser encontrados em cópias microfilmadas, na Biblioteca Pública do Paraná, no Instituto Neo Pitagórico, ambos em Curitiba, ou ainda em sebos virtuais na Internet. Importa destacar, contudo, que ao selecionar uma revista ilustrada como objeto de pesquisa, é preciso estar atento, por exemplo, às pertinentes observações da historiadora Pesavento (2004b, p. 64-65), quando destaca a necessidade de o pesquisador ir além do que está escrito e além do que se vê nas imagens. A autora sugere que se exercite o olhar para os detalhes, para que se perceba aquilo que está posto no segundo plano, mas que emite sinais eloquentes e que dá a ver sentidos não explicitados. A *Galeria Ilustrada*⁴ é um destes objetos de que fala Pesavento, que desafia o historiador a trabalhar com os registros e traços do passado, e a realizar com eles um trabalho de construção, ao analisar cada

³ Denominam-se periódicas todas as publicações que reaparecem após certo lapso de tempo: jornais diários, trissemestrais, revistas mensais, quinzenais. (LEITE, 1977, p. 78)

⁴ No frontispício da revista consta o nome “A Galeria Ilustrada”. A partir deste ponto passo a me referir a ela como *Galeria Ilustrada*, sem o artigo, seguindo os textos que constam no próprio periódico, sem aspas e em itálico. Apenas neste caso não se fará aqui a atualização ortográfica.

elemento em relação ao conjunto, e a partir daí buscar atingir os sentidos partilhados por agentes de outro tempo.

É importante que estejamos atentos às armadilhas de uma fonte como a *Galeria Ilustrada*. Não podemos esquecer que, apesar de sua potencialidade, como periódico, tal qual os jornais, esse tipo de documento nunca é imparcial. Para além deste desafio, minha graduação em Educação Artística – Artes Visuais, finalizada pouco antes de iniciar esse curso de Mestrado em Educação, fez com que inicialmente tivesse de enfrentar dificuldades para compreender o mundo da história da educação com o léxico das artes visuais. Minha bagagem conceitual e o meu olhar, forjados dentro desse campo do conhecimento, ao mesmo tempo em que nos instigavam a buscar pontos de contato entre as teorias de arte e as teorias da história da educação, também afastavam de uma compreensão conceitual livre de analogias e metáforas, o que conduzia a várias releituras e adaptações. Por outro lado, a graduação na área das Artes auxiliou no trânsito em um universo em que a arte e a educação podem ser pensadas como fenômenos que se inter-relacionam e, por vezes, se complementam.

Neste contexto fui desafiada a mediar um encontro de repertórios das duas áreas para a tarefa de reeducar minha sensibilidade e intermediar conhecimentos para construção de novas habilidades do ver, do observar, do pesquisar. Para a tarefa proposta, busquei apoio em Gaston Bachelard (2008, p. 29), que afirma que as coisas resistentes trazem a marca das ambivalências, da ajuda e do obstáculo. De mãos vazias, os obstáculos são mais difíceis de serem transpostos, mas com a ferramenta certa, com o conhecimento certo, podemos melhor entender a provocação das coisas. Neste sentido, podemos afirmar que a *Galeria Ilustrada* se revelou uma manifesta provocação que, tanto para compreendê-la, quanto para “enfrentá-la”, foram basilares os ferramentais adquiridos ao longo das disciplinas e orientações do mestrado.

As publicações podem evocar uma série de indagações na busca de indícios de seu papel como instância de representação e legitimação de indivíduos, grupos e ideias. Como revista periódica, a *Galeria Ilustrada* teve como um de seus propósitos tornar-se um veículo do processo civilizatório da capital da Província do Paraná, bem como configuradora do ritmo de seu tempo cultural, de seus projetos e de suas utopias. Também é possível identificar sua intenção de estar em sintonia com as

ideias de modernidade, buscando desafiar a capacidade de Curitiba, considerada provinciana, de penetrar na nova realidade progressista. Essa intenção foi manifesta por ocasião do lançamento do seu primeiro número, e se manteve, com mais ou menos ênfase, ao longo de sua existência.

De acordo com as fontes consultadas⁵, o periódico se insere num processo de renovação gráfica da imprensa paranaense, como a segunda⁶ revista impressa em processo litográfico no Paraná que, segundo Newton Carneiro (1976), concorria com “as melhores revistas brasileiras e até dos grandes centros do mundo” no período em que circulou. Porém, apesar de, no seu programa, a *Galeria Ilustrada* classificar-se como publicação “de gênero completamente novo”, as ideias artísticas (literárias) divulgadas na revista não eram as mais pioneiras, pois a *Revista Nitheroy* e a *Revista da Sociedade Filomática*, da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, já apresentavam no Brasil propostas congêneres no que se refere às relações de texto e imagem desde 1833, com a ambição de ocidentalizar o Brasil por meio de signos abertamente europeus do progresso, da ilustração e dos vislumbres de universalização. (PINASSI, 1998).

A pertinência desse gênero de impresso como testemunho do período é válida se levarmos em consideração as condições de sua produção, de sua negociação e de seu mecenato propiciador (MARTINS, 2008a, p. 21). É preciso considerar que, por volta do século XIX, a possibilidade e a expansão do uso da gravura e da fotografia ajudaram a levar os impressos para o centro da vida cotidiana. Inserida e atuante num período da história do Brasil marcado por manifestações políticas e culturais, de debates entre monarquistas e republicanos, entre intelectuais, artistas, escritores e educadores de diversas áreas, a revista constitui-se como uma fonte na qual é possível se observar como se organizavam as vozes dentro deste contexto em que a imagem assumia espaço nas páginas impressas, refletindo ecos das inquietações locais. Coincidência ou não, quarenta e

⁵ Ver Carollo, C. et al. Dicionário histórico-biográfico do Paraná. Curitiba: Livraria do Chain/Banestado, 1991 – Osvaldo Pilotto (1976); Corrêa, Amélia. Imprensa e política no Paraná; prosopografia dos redatores e pensamento republicano no final do século XIX. Curitiba: Dissertação, Mestrado, UFPR, 2006. – Sodré, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1999.

⁶ A primeira revista ilustrada a circular em nosso estado foi a *Revista do Paraná*⁶, cuja duração não ultrapassou o sétimo número.

sete dias depois da publicação do último número da revista foi proclamada a República.

Embora não tenhamos encontrado evidências de que o fechamento da *Galeria Illustrada* tivesse alguma ligação com este grande acontecimento político – sequer se está aqui sugerindo esta hipótese – o fato é que a revista ilustrou o fechamento de uma fase da capital da Província do Paraná e do Brasil.

Causou espécie que o primeiro decreto⁷ da nossa República, do governo provisório no caso, tenha sido de censura à imprensa.

Metodologicamente, para que esta investigação se tornasse possível, optamos por um recorte temporal que coincidissem com o tempo de existência da revista. Não obstante, entendemos que o curto espaço de tempo não resultasse em obstáculo, visto que, como afirma Levi (1992, p.137), trabalhar com escalas reduzidas nos permite estudos históricos mais aprofundados. Considerando a afirmação de Vieira (2007b, p. 14), de que o texto jornalístico deve ser interpretado como intervenção que visa demarcar e fixar formas de pensar como valores, juízos, modos de classificação, enfim, justificativas para ações sociais; no caso da *Galeria Illustrada*, a delimitação de tempo (1888-1889), nos permitiu perceber textos e imagens como indícios possíveis de interpretação e problematização da fonte e, desta maneira, trazer à tona uma série de fatos, vinculações, negociações, conflitos e elementos que, como ensina Chartier (2001, p.167) geralmente não se veem em uma escala mais ampla.

Peter Burke (1992, p. 1-2) destaca que escrever sobre o passado não é uma atividade inocente. É preciso estar consciente e atento de que é possível haver distorções, visto que os acontecimentos do passado são fenômenos socialmente condicionados e fazem parte de um complexo processo de seleção e interpretação, no qual o pesquisador pode ser emboscado se não perceber as diferentes maneiras como as ideias individuais são influenciadas pelos grupos a que os agentes pertencem, é dizer, a sua rede de sociabilidade. Colhemos aqui o desafio proposto

⁷ Decreto n.85 de 23 dez. 1889, *Decretos e Resoluções do Governo Provisório*, Rio de Janeiro, Tip. Nacional, 1890. p. 316-317

por Pesavento (2004a, p. 65) de sair do texto, entrar no extratexto⁸, e mergulhar no referencial de contingência no qual o periódico estava inserido.

Ao observarmos os fenômenos da educação no Brasil em uma perspectiva de processo, percebemos na sua transitoriedade uma cadeia infinita de agregação de ideias e de aproximações, passível de enfrentamentos, de erros, correções e ajustes. Nesta busca, imagem, texto e curiosidades contidas nas páginas da *Galeria Ilustrada* evocam um tempo e um espaço históricos pelos quais podemos transitar. Contudo, a fonte exige cuidados, pois o “jornal pode ser representado pela metáfora do espelho que reflete a realidade, desde que entendamos, assim como a Física explica, que refletir envolve distorção e refração” (VIEIRA, 2007b, p.16).

A utilização de impressos pela pesquisa em História da Educação tem sido bastante discutida nas últimas três décadas⁹. A relação entre os jornais e a educação é analisada de formas distintas, mas complementares: a imprensa periódica como empresa para educar o público leitor dentro de um projeto civilizatório (PALLARES-BURKE, 1998) e as reflexões sobre a análise dos conteúdos relativos à educação escolar. A priori, a *Galeria Ilustrada*, mesmo não estando associada à escola formal, atuou como mediadora de questões importantes para a educação naquele período.

A trajetória de desenvolvimento desta pesquisa levou a constatar a inexistência de trabalhos publicados sobre a *Galeria Ilustrada*. Não obstante, as pesquisas localizadas apenas citam a revista, não se debruçam sobre seus conteúdos. Dentre esses trabalhos vale citar Romário Martins (1995), que publicou a “História do Paraná” obra concebida para ser adotada como livro didático em escolas públicas. Newton Carneiro (1976), em sua pesquisa sobre as artes gráficas em Curitiba, aborda também o processo de configuração da infra-estrutura cultural da cidade, na qual a *Galeria* é incluída. Em seu levantamento histórico sobre a imprensa no Paraná (1854-1954), Osvaldo Pilotto (1976) refere-se à revista como um dos impressos significativos do século XIX. Já Cassiana Lacerda Carollo (1979),

⁸ O extratexto como sendo toda aquela bagagem que o historiador possui, referente ao um contexto mais amplo e que pode intervir na estratégia de cruzamento com os dados da análise. (PESAVENTO, 2004, p. 68).

⁹ Para Jacques Le Goff a história nova ampliou o campo do documento histórico (1990, p. 28). Segundo o autor o documento é monumento é o resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (Le Goff, 1992, p. 548).

na organização da “Edição Fac-similar *Galeria Ilustrada*” faz levantamentos importantes a respeito de seu contexto de produção. No campo da literatura, Araújo (2006), utiliza a revista como fonte de publicações inéditas e ilustradas de Raul Pompéia. Para essa autora, a *Galeria Ilustrada* é um veículo que pode trazer contribuições importantes para pesquisas devido a sua “riqueza na imaginação literária jornalística do final do século XIX, ainda merecedora de mais estudos pela historiografia literária e jornalística de nosso país” (p.88).

Não se referindo diretamente à revista, mas ao seu contexto editorial, Luciana Wolff Apolloni Santana (2004) investiga a escola de artes fundada por Antonio Mariano de Lima e o uso da revista “*A Arte*”, contemporânea da *Galeria*, como veículo propagador das ideias do educador. Outros pesquisadores abordaram revistas paranaenses em suas investigações. Ao investigar e discutir o papel desempenhado pela Revista “*A Escola*”, no processo de disseminação das ideias liberais na educação paranaense e seu reflexo no trabalho docente, Caroline Marach (2007) realiza em sua pesquisa uma análise da relação entre educação, imprensa e ideologia no âmbito das transformações da sociedade brasileira no início do século XX. Dulce Osinski (2008) em seu trabalho “A modernidade no sótão: educação e arte em Guido Viaro” identifica a revista “*Joaquim*” como elemento fundamental da trajetória do artista e como meio de auto propaganda de um grupo de intelectuais em defesa de ideias modernas. Já Rosane Kaminski (2010) faz uma reflexão sobre a participação das revistas ilustradas como integrantes e testemunhas da transformação dos padrões de gosto, de comportamento cultural, na elaboração de uma percepção estética relacionada à vida moderna e aos novos hábitos de lazer e cultura em Curitiba no início do século XX.

Muitos pesquisadores já abordaram o potencial das revistas periódicas e a sua influência na construção da imagem de progresso e de cultura e como instrumento que contribuiu para ampliação do público leitor. As pesquisas realizadas abordam de formas diferentes como as elites e os intelectuais utilizam-se dos jornais e periódicos para difundirem suas ideias. No Paraná e no Brasil, ao realizar um levantamento sobre os temas imprensa, revistas e imagem, contamos com a colaboração de algumas destas pesquisas.

Sobre a imprensa no Paraná, localizamos, além das pesquisas citadas anteriormente, Corrêa (2006), que identifica os jornais como fontes privilegiadas

para a apreensão de ideários políticos e de interesses diversos e, os jornalistas como 'produtores' ou 'divulgadores' dessas ideias; e Vieira (2007b), que reflete sobre os intelectuais e a imprensa, identificando que para os intelectuais, a imprensa representava além de ofício, um meio de expressão e uma forma de promoção social, possibilitando marcar presença na cena pública.

No contexto brasileiro, houve investimentos da pesquisa do universo gráfico brasileiro, na imprensa periódica como veículo de comunicação constituído das ideologias, na elaboração de inventários do conhecimento histórico da bibliografia da imprensa¹⁰. Esses investimentos levaram ao empreendimento de debates acerca da história da palavra impressa no contexto luso-brasileiro, das transformações advindas do impacto da chegada da imprensa e de como os gabinetes de leitura, as livrarias e as bibliotecas deram origem a esferas próprias de discussão de ideias, representando papel de extrema relevância nas dinâmicas sociais. Também foram exploradas questões como o processo de transição da imprensa artesanal para a industrial no final do século XIX e o papel testemunhal e educativo dos jornais como fonte de conhecimento e o papel do jornalista como educador. Ao realizarmos o levantamento das pesquisas que tem como tema principal as revistas, localizamos como referência: a “*Ilustração Brasileira (1854–1885)*”, Silvia Maria Azevedo (2010) e Sant’anna (2009); a “*Nitheroy Revista Brasiliense de Ciências e Artes*”, Pinassi (1998); “*A Revista do Brasil*”, Luca (2008) e “*O Mentor das Brasileiras*” (1829–1832), Jinzenji (2010). As revistas periódicas também são o foco das pesquisas de Martins (2008) e (2008b) que nos indicam como a imagem jocosa da caricatura se impôs, ilustrando aquele cotidiano e definindo novos rumos da liberdade do país, de sua economia e de sua gente. A autora também elenca os principais periódicos na virada do século XIX para o XX, traçando um retrato sociocultural do Brasil e da cidade de São Paulo. Velloso (1996) e (2010) constrói uma problemática de investigação a partir do contraste entre a realização paulista do modernismo e a carioca, enfatizando as diferenças que acabaram por conformar matrizes culturais exclusivas.

Como apoio para encontrar respostas aos questionamentos desta pesquisa sobre a importância documental e artística das imagens impressas na *Galeria*

¹⁰ Podemos citar: Camargo (2003), Castro (2010) Cohen (2008) Duarte (1972) Fonseca (1941), Freitas (1915), Lustosa (2003), Neves (2009), Sodré (1967), Leite (1977), Jinzenji (2010), Castro (2010) e Denipotti (1998).

Illustrada, as pesquisadoras Laura Malosetti (2009) e Marcela Gene (2009) organizaram textos de autores que analisaram o impacto que a imprensa periódica tem na política, na moda, na construção de gêneros e de classes, e ainda da divulgação da arte e dos artistas. Também contribuíram para o debate historiográfico Roberlayne Roballo (2012), que ao investigar manuais pedagógicos da história da educação revela quão complexas são as formas de comunicação da cultura e a profunda ligação dos textos com seus suportes, e Lúcia Maria Bastos P. das Neves (2009), ao sugerir novas reflexões a respeito do papel desempenhado por livros e impressos na transmissão da cultura, abrindo novas perspectivas de abordagens entre as quais podemos incluir e analisar a revista.

Na primeira metade do século XIX, a fotografia e a litografia possibilitaram o encontro entre a imagem e a palavra escrita. Frutos deste encontro, jornais e revistas, enciclopédias e os livros ilustrados, como afirma Santaella (2012), absorveram rapidamente as novas possibilidades de expressão do conhecimento, ampliando as possibilidades de leitura e permitindo o que Certeau (2011, p. 48) identifica, como “flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras, intersecções de espaços escritos, dança efêmera”.

Assim como Chartier (2001; 2003) identifica o jornal, concebemos a *Galeria Illustrada* como um elemento capaz de se vincular e de se comunicar com outros lugares, e como meio que permite que sua leitura resulte da interação entre texto e leitor, definida pelo autor como apropriação. O autor nos auxilia a diagnosticar o periódico como uma estrutura móvel e instável, em que forma, suporte, estrutura da transmissão e recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações do leitor, nos possibilitando afirmar que as escolhas técnicas e gráficas implementadas na materialidade da *Galeria Illustrada* refletiram no modo como era vista e no perfil dos seus leitores.

Neste tipo de leitura, não está em jogo apenas o poder da palavra impressa, mas também o da palavra falada e da imagem que fala. São textos para serem lidos de formas distintas e se considerarmos também a posição do corpo e da mente frente ao que está escrito, nem em um mesmo suporte não se tem, necessariamente, o efeito idêntico em todos seus leitores. Também não podemos supor que o leitor se limite às mensagens recebidas pela condução do texto ou pela

imagem, pois Chartier (2001, p. XIII) enfatiza que o leitor é o receptor e o consumidor, e que a recepção também é criação, consumo e produção. Isto posto, o autor enfatiza que qualquer que seja o tipo de leitor da revista, ele faz parte de “comunidade de interpretação”, definida pela sua capacidade de leitura.

As revistas ilustradas eram um convite sedutor à leitura. Comunicavam instruções e sugeriam modos de pensar e de agir e, de acordo com Bourdieu (2001, p. 234), possibilitavam uma leitura de ordem mais reflexiva. Também, com o uso da imagem, era possível deixar apenas os olhos percorrerem as páginas construindo outros sentidos e significados. No caso da *Galeria Ilustrada*, muitas vezes a imagem estava ilustrando um texto literário, uma notícia, um comentário irônico, mas em algumas ocasiões ela ocupava uma página inteira e estava descolada do seu texto descritivo, apenas conduzindo olhar do leitor pela imagem e pelo traço do artista.

Estaremos apoiados nas definições de Joly (2007) e Santaella (2012), para transitarmos pelo território da visualidade, portanto estaremos falando da imagem como representação visual e como tal, artificialmente criada, produzida e reproduzida pelos seres humanos nas sociedades em que vivem. Assim sendo, as imagens selecionadas para comporem as páginas da *Galeria Ilustrada* revelam muito de uma época e desempenham um papel importante no processo de construção do vivenciado e do visto e, também, do sentido, do imaginado, do sonhado, do projetado.

As imagens serão analisadas de acordo com os pressupostos de leitura de imagem das autoras: sua posição na página, as relações de dominância transmissão, conferência, ilustração, pictorialização, complementaridade, contradição e interferência entre texto e imagem. Como se dá a construção da mensagem imagética, o uso da legenda e da palavra dentro da imagem, compondo uma circularidade simultaneamente reflexiva e criadora.

Chartier, Joly e Santaella serviram de base para investigarmos a revista *Galeria Ilustrada* como objeto: seu formato, sua elaboração gráfica, sua identidade visual, enfim, sua materialidade é suporte de elementos verbais e imagéticos, editados e selecionados para elaboração de uma ou muitas mensagens. Ampliando o referencial imagético do leitor da revista, desenvolvendo o sentido de observação e a sua capacidade de identificar e reconhecer outros tipos de mensagens visuais, cumprindo assim, as funções pedagógicas da imagem.

Ao folhearmos suas páginas carregadas de elementos culturais, foi possível identificá-la tanto como objeto, mas também como o que Prado (2008, p. 131-148) chama de “instrumento educador da razão e da sensibilidade”, afinal, não se pode pensar cultura sem educação. (FORQUIN, 1992).

Como a imagem é parte importante da nossa pesquisa, localizamos contribuições¹¹ que investigam os meios de produção de imagens multiplicáveis, nos oferecendo uma visão ampliada da história da xilogravura, do talho-doce e da litografia no Brasil. Algumas abordagens sobre o uso da imagem em uma perspectiva educacional e balanços dos debates acerca de cultura visual e visualidade também nos auxiliaram a discutir sobre a problemática da representação por meio da imagem, considerando a visualidade como objeto detentor de historicidade e sobre as possibilidades da imagem de ser lida e traduzida em palavras mesmo por um público não especializado e as possibilidades da educação visual.

O diferencial desta pesquisa é utilizar pela primeira vez a revista *A Galeria Ilustrada* como “documento–revista” e “fonte-objeto”. Criando pontes com realidades já pesquisadas, será possível perceber semelhanças e diferenças entre os impressos ilustrados que circularam do final do século XIX, tentando saber se, assim como estes, a *Galeria* também atuou como veículo mediador na constituição da visualidade e sensibilidade de seus leitores e como colaboradora no processo civilizacional da sociedade em que se inseria.

Tentaremos pois, ao longo do primeiro capítulo - “Uma revista ilustrada: entre idealizadores, autores e leitores” - tornar nítida a imagem de Narciso Figueras personagem que desembarca na Curitiba oitocentista, como artista e idealizador de uma revista, e que assume o papel de diretor-proprietário-editor-ilustrador de uma revista ilustrada, reunindo assim, em seu entorno, um grupo no qual havia uma espécie de consenso sobre o papel privilegiado da imprensa. Refletiremos sobre o gênero “revista” e o que o diferenciava dos jornais jornal para, a partir daí, fazer considerações sobre a escolha do nome *Galeria Ilustrada* e sobre quem seriam os possíveis leitores deste veículo responsável por ampliar as possibilidades de leitura

¹¹ Podemos citar: Ferreira (1994) Martinelli (2003), Meneses (2003), Morel e Barros (2003), Fabris (2008), Ciavatta (2002), Paiva (2006), Teixeira (2001) Wolff (2005) e Mangel (2001).

de texto e imagem em um momento de mudança política e social, de redefinição de identidades coletivas.

No segundo capítulo – “Litografia do Comércio e a *Galeria Illustrada*: entre o processo e o produto” -, apresentaremos questões sobre como a introdução da litografia transformou a história dos processos de reprodução de imagens e textos. Tendo como veículos os periódicos ilustrados, a técnica tornou-se responsável pela democratização da fruição da arte, influenciando o gosto popular e elevando o nível do jornalismo ao longo do século XIX. Isto posto, apresentaremos os aspectos formais da *Galeria Illustrada*, sua construção como objeto cultural bidimensional, como suporte material de práticas de leitura de texto e imagem e como veículo de comunicação e educação informal. Faremos por fim um passeio pelas áreas do conhecimento contempladas pela revista, presentes nos temas abordados e debatidos em imagens e textos.

Enfrentaremos no terceiro capítulo -“Educação como civilização” -questões sobre o papel da *Galeria Illustrada* como instrumento de mediação da construção da civilidade e seus investimentos na educação e na formação da sensibilidade de seus leitores. Enfocaremos, nesse sentido, a forma como a identidade visual da revista aborda, pela imagem, a questão da educação pelo viés da ciência, da tecnologia, da literatura, da cultura, da arte, como um “texto imagético” pelo seu grau de informatividade, chegando até os quintais das casas dos leitores carregadas de signos plásticos que exigem uma interpretação socioculturalmente codificada. Neste capítulo destacaremos também a participação da revista na Exposição de Paris, numa edição preparada especialmente para representar o grau de civilidade da Província do Paraná, e a repercussão da implementação da Lei nº 917 de 31 de agosto de 1888, também chamada pela imprensa de Lei Balbino, que se configurou em um dos debates de maior destaque em suas páginas ilustradas através do uso da charge. O último item abordará questões relativas à educação em arte e ao uso da imagem como forma de educar o olhar.

Dirigimos então, um convite ao nosso leitor. Este convite implica na incorporação e no encontro de vozes dentro de um espaço e um tempo sócio-histórico bem específico: é um convite a um passeio por Curitiba, capital da Província do Paraná, onde desembarcaremos mais precisamente no dia 29 de setembro de 1889.

1 UMA REVISTA DE TIPO EUROPEU: ENTRE IDEALIZADORES, AUTORES E LEITORES



FIGURA 1: FIGUERAS, NARCISO. BERNARDINA BISCAIA "A SEGUNDA VITORIOSA DO ESCRUTÍNIO". LITOGRAFIA, P&B., 19 X 18,5 CM., CURITIBA, SET. 1889, II SEM., N. 27, CAPA.

No dia 29 de setembro de 1889 as moças de Curitiba teriam acordado mais cedo, mal segurando a ansiedade para ter às mãos o resultado da eleição da “moça mais bonita” da capital da Província. Maria R. Negrão não tinha motivos para ter

dúvidas de que seria a mais votada. Afinal, comentava-se, nos portões e janelas, que já contava com mais de 100 votos. Porém, houve uma grande ingrata surpresa: mesmo tendo vencido o concurso, a capa da *Galeria Ilustrada* estampava uma fotografia da sua principal adversária, Bernardina Biscaia (imagem 1). A decepção de Maria ao ver a imagem da concorrente na capa da revista ilustrada não teria sido diminuída nem pelas desculpas do editor, nem pelo seu grande número de votos¹², nem mesmo pela epígrafe da imagem “a segunda vitoriosa no escrutínio, com 78 votos” (GI, Curitiba, set. 1889, II sem., n. 27, p. 52).

De um expressivo total de 370 votos, 101 (27,29%), definiram Maria Negrão como a grande vencedora. Mesmo assim ela não teve o privilégio de ter o belo rosto estampado naquela primeira página. O editor, ajeitando o título do seu texto para “as duas moças mais bonitas desta capital”, justifica: “sentimos não poder dar o retrato da moça que obteve maior número de votos por falta de uma fotografia” (GI, Curitiba, set. 1889, II sem., n. 27, p. 53). Sim, a vencedora não teve sua imagem representada, pelo simples fato de não ter fornecido um retrato seu ao editor. Podemos chamar aquela imagem de Bernardina Biscaia, que circulava pela cidade, de uma “representação” de sua beleza, porque foi criada e produzida artificialmente, necessitando para isso da “mediação de habilidades, instrumentos, suportes, técnicas e mesmo de tecnologias”. (SANTAELLA, 2012, p. 18).

A foto de Bernardina Biscaia foi publicada na primeira página, logo abaixo do frontispício da revista, ocupando pouco menos de 70% da área da capa, dentro de uma moldura circular que, como débil aura, destaca ainda mais a figura da moça. Com enquadramento em busto, o olhar levemente desviado para lateral, cabelos presos e traje recatado, seus traços fisionômicos tênues eram destacados por uma luz vertical. Segundo Grangeiro, nos retratos de meio corpo e de busto,

o rosto era a parte mais importante nessa composição: era ele que retinha todas as informações e deveria sugerir, junto com a parte superior do corpo, as características físicas e sociais do fotografado.

¹² “Ao nosso ver, todas as que figurão na relação abaixo merecem ser consideradas bonitas igualmente, e se não tiveram todas o mesmo número de votos, é porque os entusiastas de algumas não se derão ao introduzido trabalho da cabala. Eis a relação: D. Maria R. Negrão 101 votos, D. Bernardina Biscaia 78 votos, D. Florisbella M. Bandeira 50 votos, D. Julia G. Cordeiro 42 votos, D. Francisca Craveiro 36 votos, D. Sylvina M. do Amaral 22 votos, D. Aurora de A. Teixeira 11 votos, D. Escolástica G. de Moraes 11 votos, D. Maria Caillot 10 votos, D. Maria Isolina Pospissil 4 votos, D. Ubaldina Caillot 1 voto, D. Luiza Landall 1 voto, D. Helena Monteiro 1 voto, D. Maria José Pinheiro 1 voto, D. Adelaide Craveiro 1 voto.” (GI, Curitiba, set. 1889. Sala de Visitas, II sem. n. 24, p. 53)

Em outras palavras, neste tipo de retrato, era no rosto e no busto que residiam todos os códigos de representação do cliente, e nesse espaço o fotógrafo deveria reproduzir essa condição. (GRANGEIRO, 1998, p. 185-205)

Apoiados nas observações de Felipe Dubois, de que “não podemos reduzir a imagem a um objeto, pois ela é também pensamento, nesta pesquisa percebemos a imagem como representação e como objeto, como construída e manipulada. Ela é um conjunto de ideias” (*apud* TELLES, 2010, p.25). A imagem da vencedora não foi veiculada pela falta de uma fotografia, mas não por falta de um estúdio fotográfico, pois em Curitiba, em 1881 o fotógrafo Adolpho Volk¹³ já anunciava seu estúdio no jornal *Dezenove de Dezembro*¹⁴ “para seduzir o público curitibano para um novo e ‘moderno’ costume: fotografar-se” (SIMÃO, 2010, p. 145-147). No final de 1888, quando a revista já circulava na capital, Volk afirmava em seus anúncios que seu estúdio dispunha das técnicas e equipamentos necessários, desenvolvidos em Berlim, para realizar retratos na técnica de “foto-pintura”. Segundo Simão (2010, p. 147), no final do século XIX, existiam proporcionalmente mais fotógrafos concorrendo com o estúdio de Volk, do que interessados em se fotografar. Todavia, o fato é que Maria Negrão não foi fotografada, e os leitores da *Galeria Illustrada* não tiveram acesso à representação da imagem da primeira vencedora do concurso.

Ao mesmo tempo em que revelava a face da “bela leitora”, a publicação também se utilizava do concurso de beleza como estratégia de sobrevivência e receptividade junto ao público leitor. Podemos supor que Maria queria ser vista, queria ter sua imagem representada. Afinal, o modo como as pessoas a olhavam seria afetado por uma série de premissas e suposições a respeito de beleza, *status*, gosto, etc. De acordo com Wolff (2005, p. 20) as imagens têm este poder de suscitar quase todas as emoções e paixões que as coisas ou as pessoas reais representam. Enfim, não ter a fotografia para ser transformada na imagem da moça mais bonita da capital por certo trouxe muito mais prejuízos à Maria Negrão do que poderia supor o editor em sua parca justificativa. Bernardina Biscaia (imagem 1), de acordo com o número de votos do escrutínio, não era definitivamente a mais bela, mas assim se tornou aos olhos dos leitores da revista. Mesmo aqueles que nunca haviam reparado

¹³ Ver mais sobre a criação do Estúdio Volk em SIMÃO, 2010.

¹⁴ O Jornal *Dezenove de Dezembro* foi fundado por Cândido Martins Lopes em 1854 e circulou até 1890.

em sua beleza discreta, naquele dia de setembro, por suposto, foram tocados por ela.

Barbosa (2010, p. 11) afirma ser possível, por trás das letras impressas e das ilustrações publicadas, remontar todo um circuito da comunicação. É preciso, porém, reconhecermos a enorme complexidade para realizar estudos históricos capazes de desvendar estes processos. Na realidade, não se sabe o quanto o fato de não ter a imagem publicada afetou a vida de Maria, se realmente ela levantou mais cedo naquele dia e o quanto ficou decepcionada ao ter o exemplar da revista nas mãos. Muito menos temos dados sobre que desdobramentos este fato provocou na vida de Bernardina. Apenas buscamos nas páginas da *Galeria Illustrada* dois nomes inscritos em um tempo distante, para os quais essa publicação muito provavelmente pode ter tido alguma significação. Como o periódico¹⁵ interagiu na complexidade daquele contexto, a dimensão social daquela foto, reproduzida ou não, apenas nutre o imaginário de um momento possível entre Maria e Bernardina, que figuraram como protagonistas daquela *Galeria* e hoje são fragmentos da identidade dos leitores da revista.

Este dia de setembro de 1889 coincide também com a data da última edição da *Galeria Illustrada*, a qual trazia um enunciado irônico:

Auto de Nascimento. Declaro que aos vinte dias de mês de Novembro de mil oitocentos e oitenta e oito, nesta paróquia de N.S. da Ignorância, nasceu a criança Galeria Illustrada, filha legítima de Narciso Antonio Figueras¹⁶ Girbal e sua esposa D. Lithographia do Commercio, ambos naturais da pátria do progresso e fregueses desta paróquia de N. S. da Ignorância. Serviu de padrinho, perante a Santa igreja da opinião pública, Nestor Pereira de Castro, natural da pátria da esperança. Para constar lavrei este termo que firmo. O escrivão. *Indiferença*. (GI, Curitiba, set.1889, II sem., n. 24, p. 53)

Depois de uma machadiana dúvida em se iniciar pelo cabo ou pelo introito a vida de uma já tão defunta revista, acabamos como ele contrariando o Pentateuco e

¹⁵ Denominam-se periódicas todas as publicações que reaparecem após certo lapso de tempo: jornais diários, trissemestrais, revistas mensais, quinzenais. (LEITE, 1977, p.78).

¹⁶ Foram encontrados registros de Figueras escritos de formas diferentes: Filgueras, Filgueira, Figueira e Figueiras. Para este trabalho vou assumir a escrita Figueras que está de acordo com a assinatura de seus trabalhos, neste auto de nascimento e no Diário Oficial do Rio de Janeiro.

partimos da última edição da *Galeria Illustrada* para depois analisar cada um dos seus elementos em relação ao seu conjunto de 21 edições, dentro das quais estão impressos, editorados em textos e imagens, flagrantes da cena cultural, política, econômica e social produzidos durante sua circulação, período este em que esteve imbricada na trama dos importantes acontecimentos na capital da Província do Paraná.

1.1 AUTO DE NASCIMENTO: FIGUERAS E SEUS COLABORADORES

Na última edição da revista, e apenas naquele momento, Narciso Figueras revela seu nome completo aos leitores, ao assumir a *Galeria Illustrada* como filha sua. Ao serem identificados, dirigentes e/ou proprietários indicam que possuem capital simbólico suficientemente expressivo para participar do jogo de poder que envolve a imprensa. Segundo Barbosa (2010, p. 155), no século XIX o jornalista atuava como um produtor de bens simbólicos, transformando-se em um verdadeiro formador de conceitos, normas e padrões permitidos.

É no mínimo curioso o fato de Narciso Figueras não publicar seu nome na capa da revista, pois como veremos posteriormente, essa era uma estratégia comum deste tipo de publicação. Como “pai” idealizador e fundador de uma revista, passava de ilustrador, como aparecia até então, para produtor de bens simbólicos. Como o fenômeno da edição marca o momento em que o texto passa a se constituir como objeto para a partir daí encontrar os seus leitores, podemos pensar na profissão do editor como autônoma a partir de 1830, quando na França, já não se confunde mais com a profissão do livreiro ou do impressor. Para Chartier (2001, p. 44-46) “[...] a invenção moderna do editor passa a ser definida mediante critérios intelectuais mais que técnicos e comerciais”. Desta forma, ao assumir seu papel como diretor-proprietário-editor-ilustrador da *Galeria Illustrada*, abriam-se para Narciso Figueras possibilidades para fazer parte de uma elite de letrados, onde havia uma espécie de consenso sobre o papel privilegiado da imprensa:

Nesse sentido, os homens que trabalhavam na imprensa, encarnavam com propriedade o espírito do homem moderno. Sejam envolvidos no funcionamento de tipografias ou de litografias, seja fundando ou editorando publicações ou ainda escrevendo para posteriormente encaminhar aos prelos, os homens da imprensa exalavam modernidade¹⁷. (MELLO, 2008, p. 152)

Figueras era filho de Antonio e Claudina Figueras, nascido em Gerona, na Espanha, a 27 de outubro de 1854 e bacharel em belas artes (BLAKE, 1900, p. 304). Antes de se tornar cidadão brasileiro naturalizado¹⁸, em 1883, existem registros de sua passagem por San Juan, Porto Rico, onde foi descrito como talentoso pintor espanhol nas páginas do jornal *El Boletín Mercantil*:

“Encontra-se entre nós, rua Tetuan número 17. Um jovem artista, com uma nova arte chamada pontilhismo¹⁹, por meio de qual utilizando pontos, faz à pena retratos, cromos, desenhos, paisagens. Este jovem chama-se Sr. Narciso Figueira e as pessoas que desejarem ver amostras de seus notáveis trabalhos podem passar em seu domicílio”. (Tradução do original: Mariana Zacharias. *El Boletín Mercantil*, San Juan, Puerto Rico, 13 de set.1878, p. 6. *Apud* GONZÁLEZ, 2010, p. 612)²⁰.

¹⁷ Assumimos aqui a complexa polissemia do termo modernidade para uma infinidade de referentes históricos, políticos e sociais, como período histórico sem rígidas fronteiras espaciais e temporais. (VIEIRA, 2007, p. 380)

¹⁸ A imigração espanhola no século XIX dirigiu-se particularmente para a Argentina, Cuba e Brasil. Por sua vez, a entrada de espanhóis no Brasil foi a terceira colocada no quantitativo de imigrantes, com o contingente de 641.392 indivíduos, ou seja, 14% dos imigrantes recebidos pelo Brasil de 1820 a 1939. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ, 1991, p. 139).

¹⁹ Pontilhismo, do original Puntigrafia, foi por nós identificada como correspondente ao pontilhismo. Em 1884 os pintores franceses Paul Signac (1863-1935) e Georges Seurat (1859-1891), começaram a trabalhar juntos em sua teoria do “divisionismo”, cuja pesquisa os levou a realizar estudos científicos sobre a transmissão e percepção da luz e da cor. Aquilo que os primeiros impressionistas haviam descoberto intuitivamente - que maior luminosidade e brilho da cor podem ser obtidos ao se aplicar diretamente na tela pigmentos não misturados -, os divisionistas (teoria) desenvolveram cientificamente com a técnica do pontilhismo. (DEMPSEY, 2003, p. 27)

²⁰ Se encuentra entre nosotros, calle de Tetuan [sic] núm. 17. Um jóven [sic] artista, inventor de un nuevo arte llamado puntigrafía, por medio del cual y valiéndose de puntos, hace á [sic] la pluma retratos, cromos, dibujos, planos. Este jóven [sic] se llama D. Narciso Figueras, y las personas que gusten ver muestras de sus notables trabajos pueden pasar á [sic] su domicilio.640 (*El Boletín Mercantil*, San Juan, Puerto Rico, 13 de set.1878, p. 6. *Apud* GONZÁLEZ, 2010, p. 612).

Cinco meses depois Figueras foi citado e recomendado para pessoas inteligentes pelo jornal *El Buscapié*, como célebre pintor reconhecido na Europa e de passagem por Cuba:

Um artista notável encontra-se nessa capital (de passagem para a Ilha de Cuba) o célebre pintor e desenhista Sr. Narciso Figueira, justamente celebrado nas principais populações da Europa pela beleza e originalidade de seus trabalhos de pontilhismo, nova e difícil arte com a qual o Sr. Figueira faz verdadeiros prodígios. Recomendamos às pessoas mais inteligentes os trabalhos deste apreciável artista”. (Tradução do original: Mariana Zacharias. *El Buscapié*, San Juan, Puerto Rico, 2 de fev. 1879, p. 3 *Apud* GONZÁLEZ, 2010, p. 612)²¹

Em sua pesquisa, González (2010, p. 304) lamenta que Figueras não teve o reconhecimento nem o respaldo merecido do público sanjuaneiro, pois só foram localizadas estas duas notas na imprensa da época divulgando seu trabalho. Quando seu nome volta a parecer nas páginas do *Boletim Mercantil*, em 26 de março de 1879, é para comunicar sua mudança para Havana:

Muito bem recebido, elogiando-se muito suas notáveis faculdades para arte. Não somente foi elogiado, como também se fez a encomenda para a realização de uma “obra monumental” que levaria quatro anos de trabalho. Tratava-se das cenas em pintura que serviriam de fundo para o busto de Cervantes. Pretendia-se que à distância a obra pudesse ser vista claramente, distinguindo-se no fundo branco várias lâminas, representando paisagens do Quixote”. (Tradução do original: Mariana Zacharias. *El Boletín Mercantil*, San Juan, Puerto Rico, mar. 1879, p. 3. *Apud* GONZÁLEZ, 2010, p. 612)²²

²¹ Un artista notable se encuentra en esta Capital (de paso para la isla de Cuba) el célebre pintor y dibujante D. Narciso Figueras, justamente celebrado en las principales poblaciones de Europa por la belleza y originalidad de sus trabajos de puntigrafía, nuevo y difícilísimo arte en el que hace el Sr. Figueras verdaderos prodigios. Recomendamos á [sic] las personas inteligentes los trabajos de este apreciable artista. (*El Buscapié*, San Juan, Puerto Rico, 2 de fev. 1879, p. 3 *Apud* GONZÁLEZ, 2010, p. 612)

²² Muy bien recibido encomiándose mucho sus notables fa/cultades para el arte No tan solo fue encomiado, sino que se le hizo el encargo de realizar una ‘obra monumental’ que le tomaría cuatro años de arduo trabajo. Se trataba de las escenas en pintura que servirían de fondo para el busto de Cervantes. Se pretendía que a distancia la obra

Ao que tudo indica, após finalizar seu trabalho de quatro anos em Havana Figueras rumou para o Brasil, aportando primeiramente em Santos e depois se destinando à Capital Federal, na época o Rio de Janeiro. Naturalizando-se como cidadão brasileiro em 1883, ligou-se a um grupo de jovens literatos, entre eles Raul Pompéia (1863-1895)²³, e Teófilo Gomes (1854-1935). No período, participou como ilustrador em importantes revistas como *Entre'acto*²⁴, *Boehmio*²⁵ e *A Comédia*²⁶ dirigidas por Valentim Magalhães (1859-1903)²⁷, Raymundo Correia (1859-1911)²⁸ e

puddera verse claramente, distinguiéndose em el fondo blanco varias láminas, representando paisajes del Quijote [...]. (El Boletín Mercantil, San Juan, Puerto Rico, mar. 1879, p. 3. Apud GONZÁLEZ, 2010, p. 612)

²³ Raul D'Ávila Pompéia (1863-1895), jornalista. cursou Direito em São Paulo, quando se engajou nas campanhas abolicionista e republicana. Escreveu em jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, em geral sob o pseudônimo "Rapp", um dos muitos que adotaria: Pompeu Stell, Raul D., Raulino Palma etc. escreveu crônicas, folhetins, artigos, contos e participando da vida boêmia das rodas intelectuais. Revelou-se bom desenhista e caricaturista, redigindo e ilustrando o jornalzinho "O Archote". Ainda em São Paulo publicou, no "Jornal do Commercio", as "Canções sem metro", poemas em prosa. Em folhetins da "Gazeta de Notícias", a novela "As Jóias da Coroa". Voltou para Rio de Janeiro, em 1885, e dedicou-se ao jornalismo, escrevendo crônicas, folhetins, artigos, contos e participando da vida boêmia das rodas intelectuais. Escreveu e publicou "O Ateneu", em formato de folhetim, na "Gazeta de Notícias". Revelou-se também bom desenhista e caricaturista. Depois da abolição, passou a dedicar-se à campanha republicana. Nesta época, colaborava em "A Rua" e no "Jornal do Commercio". Proclamada a República, em 1889, foi nomeado professor de mitologia da Escola de Belas Artes e, logo a seguir, diretor da Biblioteca Nacional. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/raul-pompeia.jhtm> Acesso em 26/10/2012.

²⁴ Entre'acto, semanário fundado em 1881, redigido por Valentim Magalhães e Ezequiel Freire, impresso na Litografia Lichtemberger, no Rio de Janeiro (CAROLLO, 1979, p. IV)

²⁵ O Boehmio, semanário humorístico e literário, constituído na segunda fase do Entre'acto. (CAROLLO, 1979, p. IV)

²⁶ Em 1881, parte desse grupo fundou um jornal literário-humorístico, *A Comédia*, no qual colaboravam: Raul Pompéia, Valentim Magalhães, Silva Jardim, Raymundo Correia, Eduardo Prado, Afonso Celso, Assis Brasil e Fontoura Xavier. Do Rio, mandavam colaborações gratuitas Machado de Assis e Filinto de Almeida. (MELLO, 2004, p. 104)

²⁷ Antônio Valentim da Costa Magalhães (1859-1903), jornalista, contista, romancista e escritor brasileiro, transitou pelos mais diversos gêneros e exerceu a crítica literária. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Estudou Direito em São Paulo onde foi colega de Silva Jardim, Raimundo Correia, Raul Pompéia, Luís Murta e Luís Gama. Dirigiu o jornal *A Semana*, baluarte literário dos jovens do período. Figura central na produção literária no período da virada do século 19 para o século 20. Sua produção literária foi menor que sua atividade jornalística, mas foi importante na divulgação de novos autores e na discussão de temas importantes para a formação cultural brasileira do século 20. Em 1881 fez parte do grupo que fundou um jornal literário-humorístico, *A*

Ezequiel Freire (1850-1891)²⁹ (CARNEIRO, 1975, p. 35). Estas revistas eram órgãos de expressão de grupos representativos e se configuravam como locais privilegiados, nos quais Narciso Figueras estabeleceu seus contatos. É preciso considerar que a sua chegada ao Brasil aconteceu em um período de declínio da litografia, pois segundo Ferreira, o auge do desenvolvimento da litografia no Rio de Janeiro foi à década de 1870,

em que coexistiram os maiores nomes da arte litográfica do país e em que, ao mesmo tempo, funcionaram as melhores oficinas. Contaram-se, no decênio, 248 diferentes impressores litográficos, contra o crescendo de 115, de 1850, e de 197 no ano de 1860, e o decrescendo de 178 no ano de 1880 e de 128 no ano de 1890. [...] (FERREIRA, 1994, p. 409)

Apesar de apontar declínio na Corte, a litografia em Curitiba ainda era considerada uma inovação e possibilitaria melhorias no processo tipográfico paranaense. Em seus relatos, Hilsdorf registra a presença de Narciso no evento de fundação da Escola Primária de Neutralidade³⁰ em 1884 em São Paulo, inspirada nas ideias positivistas de João Köpke e Silva Jardim³¹, que atenderia crianças de sete a quatorze anos, apontando-o como coadjuvante de seus idealizadores e ao lado de Américo Brasílio de Campos (1835-1900), advogado, jornalista, político e

Comédia e redator do semanário *Entre'acto*. Entre suas obras estão: *Cantos e lutas*, poesia (1897); *Quadros e contos* (1882); *Vinte contos e fantasias* (1888); *Inácia do Couto*, comédia (1889); *Escritores e escritos* (1894); *Bric-à-brac*, contos (1896); *Flor de sangue*, romance (1897); *Alma*, crônicas (1899); *Rimário*, poesia (1899). Fonte: www.biblio.com.br Acesso em 28/11/2012

²⁸ Raymundo da Mota de Azevedo Correia (1859 - 1911) foi um magistrado, professor, diplomata e poeta juiz e poeta brasileiro. Ele iniciou sua carreira como romântico, depois adotou o parnasianismo e, em alguns poemas aproximou-se da escola simbolista. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Raymundo_Correia Acesso em 16/01/2013.

²⁹ José Ezequiel Freire de Lima (1850-1891) em São Paulo, bacharelou-se em Direito, dedicou-se à magistratura, sendo Juiz em Araras. Na capital, dedicou-se ao magistério no curso anexo da Faculdade de Direito. Precursor do Simbolismo. Patrono da Academia Paulista de Letras desde a sua fundação em 1909 e da Academia Fluminense de Letras. Fonte: http://www.omelhordaweb.com.br/ebook/pagina_autor.php?cdAutor=35. Acesso em 14/07/2012.

³⁰ Escola Primária da Neutralidade consagrou o ensino laico e de caráter enciclopédico. (PERES, 2005, p. 42).

³¹ Silva Jardim (1860-1891) em 1884 era professor da Escola Normal de São Paulo, fundou junto a João Köpke a Escola de Neutralidade (HILSDORF, 1986, p. 232).

diplomata, e Francisco Rangel Pestana (1839-1903), na época deputado da Província de São Paulo e também jornalista e advogado. Segundo Hilsdorf (1986, p. 232) Narciso Figueras é citado entre estes, como parte deste grupo, cujas ligações comuns estavam na adesão ao partido republicano, ao positivismo e ao trabalho educativo no Liceu de Artes e Ofícios.

Em Curitiba, o proprietário da livraria *Pêndula Meridional*³², Luis Coelho³³, natural do Rio de Janeiro e frequentador de rodas literárias, tomara a iniciativa de revigorar os meios gráficos paranaenses. Com a intenção de agilizar o processo de impressão e diversificar a produção, colocou para funcionar, em abril de 1880, o primeiro prelo mecânico³⁴, gerando mudanças técnicas que implicaram diretamente na melhora da qualidade e na ampliação das possibilidades de impressão do que se publicava no Paraná. (MELLO, 2008, p. 158). O equipamento viabilizou o lançamento de revistas, a edição local de livros e a melhoria da periodicidade de jornais, como o *Dezenove de Dezembro*³⁵, que em 1884 passou a ter edição diária. Mas Coelho aspirava por uma oficina litográfica³⁶, e visualizando possibilidades de crescimento do mercado da produção gráfica, fez contato com Narciso Figueras no Rio de Janeiro, convidando-o para trabalhar em Curitiba e contagiando-o com o entusiasmo pelas novas possibilidades técnicas que a litografia representava, trazendo consigo o fortalecimento da imprensa, da livre circulação da palavra e

³² Primeira livraria de Curitiba, localizada no Largo Conselheiro Zacarias, em 1876. Sem concorrência por 22 anos.

³³ Luís Antonio da Silva Coelho, em Curitiba publica a primeira revista literária impressa no Paraná : Revista Paranaense, fundada em 1880 “considerada um atestado patente a cultura intelectual”.(Galeria Ilustrada, Curitiba, nov.1888, n. 2, p. 6).

³⁴ O prelo ou prensa mecânica foi inventada pelo alemão Friederich Koenig, em Londres, em 1811. O equipamento simplificou o processo de impressão, reduzindo-o de nove para três etapas. Era capaz de imprimir por hora quase o dobro de folhas que as prensas anteriores. (MELLO, 2008, p. 158)

³⁵ O Jornal *Dezenove de Dezembro* (1854-1890), o primeiro número circulou em 1º de abril 1854, três meses depois da instalação da província, e o número final em fevereiro de 1890.

³⁶ A litografia é um método de impressão a partir de imagem desenhada com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta etc.), em geral no calcário conhecido como “pedra litográfica”, que é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. O processo foi introduzido no Rio de Janeiro em 1817, pelo francês Arnaud Julien Pallière (1783-1862), seguindo da experiência de Johann Jacob Steinmann (c.1801- c.1844), em impressos ilustrados, imprimindo mapas, etiquetas, letras de câmbio, cartões e as primeiras caricaturas do Brasil. Este tema será abordado posteriormente com mais detalhes.

agora também da imagem. Não obstante, a introdução da imprensa no contexto paranaense não foi prerrogativa de Coelho.

Vinte e sete anos antes, Zacarias de Goés e Vasconcelos (1866-1877)³⁷, ao assumir a presidência da recém-criada Província do Paraná, convidara Cândido Martins Lopes (1854-1890)³⁸, dono de uma oficina tipográfica em Niterói, para assumir o desafio de fundar a imprensa no Paraná. (PILOTTO, 1976, p. 7). Naquela ocasião, Lopes transportou o maquinário de sua oficina por via marítima até Antonina, o qual subiu a serra em lombo de burro pela Estrada da Graciosa (1873), até Curitiba.

Em 20 de setembro de 1857, foi lançada a publicação de *O Jasmim* (imagem 2) com formato próximo ao de uma revista. Mesmo sendo publicadas apenas oito edições³⁹, indicava a existência de um público leitor feminino.

³⁷ Zacarias Góes de Vasconcelos (1866-1877) foi presidente das províncias do Piauí, Sergipe e foi o primeiro presidente do Paraná quando instalou a Assembléia, inaugurou a sede do governo e ordenou a construção da Estrada da Graciosa, entre outras importantes obras de seu governo.

³⁸ Cândido Martins Lopes (1854-1890), introdutor da imprensa no Paraná. A Tipographia Paranaense, na Rua das Flores, n.º 13, foi responsável pela impressão primeiro número do jornal Dezenove de Dezembro.

³⁹ Do *O Jasmim*- Periódico literário e Recreativo fundado por John Henry Elliot, editado pela Tipografia de Cândido Martins Lopes. Foram produzidos oito números, dos quais as edições 4, 6 e 7 que não foram localizados e portanto não constam na edição fac-similar da Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte em 1980. Sua primeira edição circulou em Curitiba em 20 de setembro de 1857.

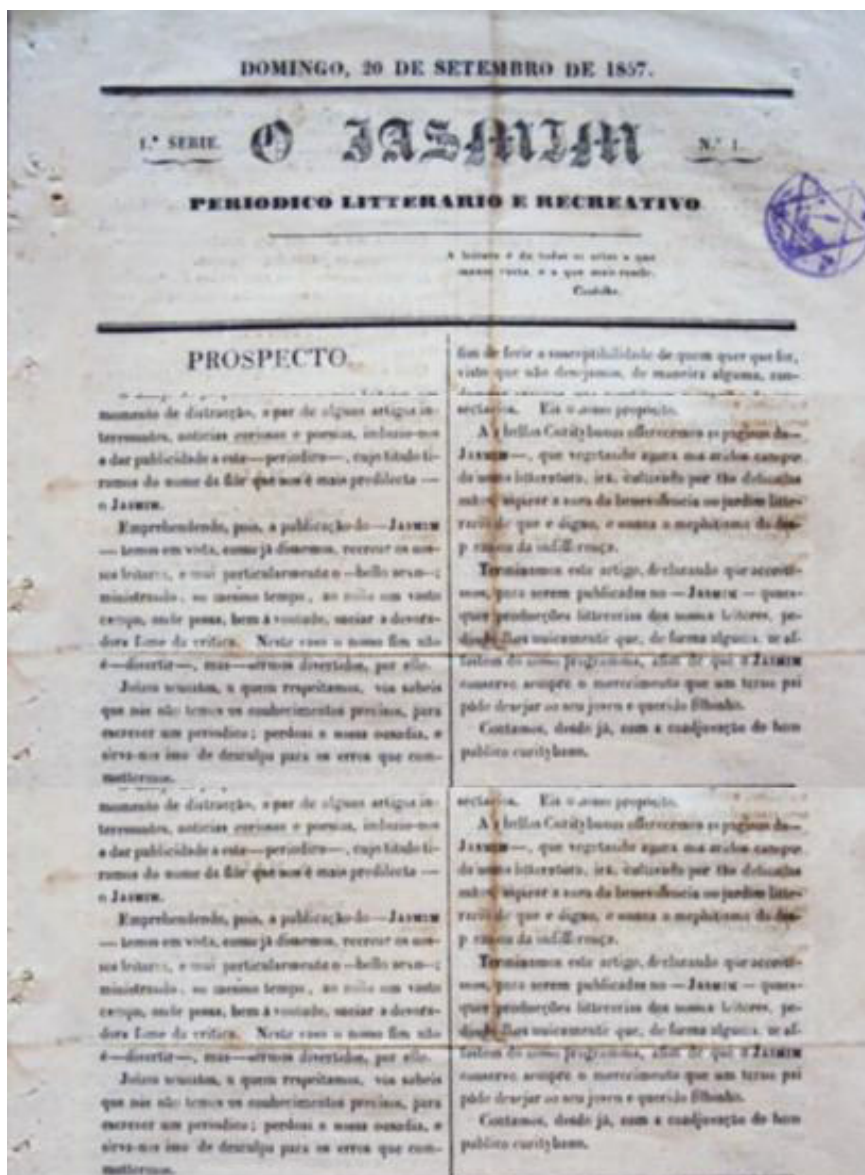


FIGURA 2: O JASMIM ÚNICO EXEMPLAR CONHECIDO DA EDIÇÃO ORIGINAL - 1.ª SÉRIE, Nº 1, 1857. ACERVO: INSTITUTO NEO-PITAGÓRICO DE CURITIBA, PARANÁ. FONTE: CARVALHO, 2010, P. 64

O fortalecimento da imprensa foi um fator constitutivo da modernidade do final do século XIX, trazendo consigo outras questões, como a criação de uma esfera pública, para a qual a circulação de notícias era fundamental. Afinal, sem um público que lia e discutia não se alargaria a possibilidade de opinar e de participar do que dizia respeito ao comum. A modernidade era marcada também pelo entusiasmo pela técnica, que contava com investimentos crescentes. No que concerne à reprodutibilidade técnica, fundamental para a efetivação da livre circulação da palavra, salienta-se melhorias no processo tipográfico paranaense, indicando a

importância dos suportes técnicos para o alargamento no acesso aos textos. (MELLO, 2008, p. 18-19)

Segundo afirma DeNipoti (1998, p. 61), neste período as principais cidades da Província eram, além de Curitiba, Paranaguá, Castro, Ponta Grossa e Lapa. Além destas, outras como Antonina, Morretes, Porto de Cima, Campo Largo, São José dos Pinhais e Jaguariaíva, possuíam certa atividade cultural. Como Província do Paraná devemos considerar as partes Leste e Sul, pois a colonização do Oeste, Norte e Sudoeste é mais recente. Levando em conta esta geografia, apesar de haver alguns investimentos na imprensa e na busca de um público leitor, de acordo com levantamentos de Carneiro (1975, p.10-17) nos primeiros vinte anos da instalação da Província (1854-1874) foram publicados apenas 10 periódicos. Selecionamos os anos de 1887, 1888 e 1889 para visualizarmos em um gráfico o contexto em que estava inserida a *Galeria Ilustrada*:

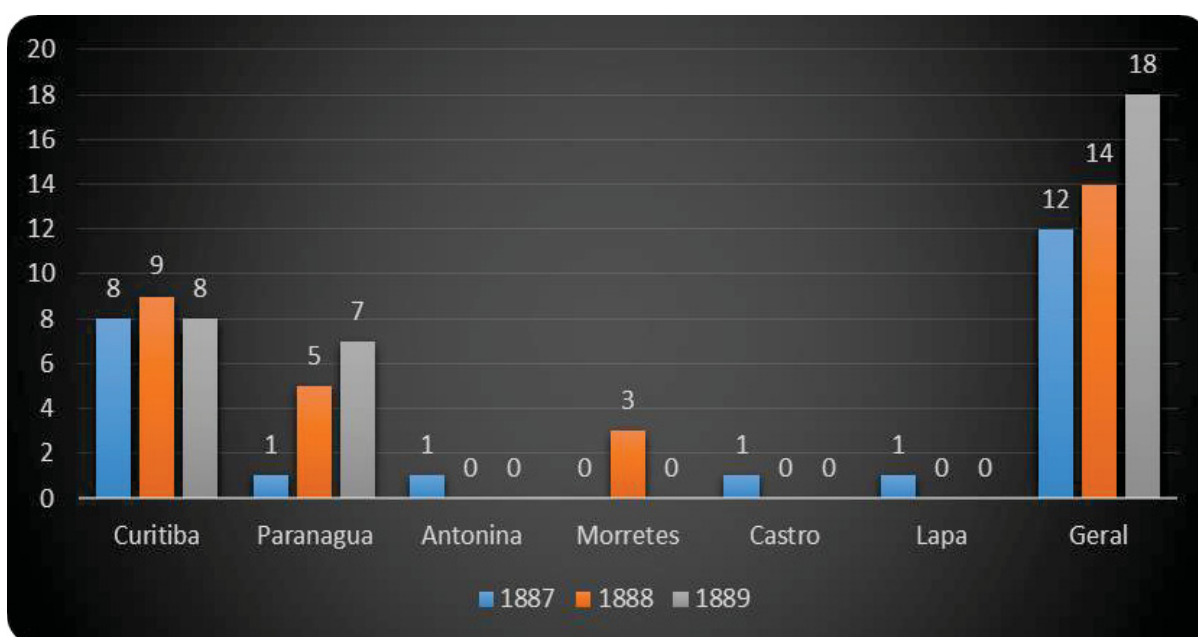


GRÁFICO 1: JORNAIS E REVISTAS NO PARANÁ ENTRE 1887/ 1890

FONTE: JORNAIS E REVISTAS PUBLICADOS NO PARANÁ (1854-1900). REVISTA O SAPO, CURITIBA, ANO III, Nº 17, MAI. 1900. EDIÇÃO ESPECIAL.

É possível verificar que Curitiba manteve uma produção de jornais e revistas estável entre 1887 e 1890, enquanto Paranaguá deu um salto de 1887 para 1888 e continuou avançando em 1889. Morretes aguardou a inauguração da estrada de ferro para investir em publicações, enquanto Castro, que já tinha um jornal em 1883 e contaria com dois em 1895, no período contava apenas com um jornal. Na Lapa

circulou apenas o *Despertador Lapeano* de 1880 a 1887. Pela situação apontada por Carneiro (1994, p. 33) sobre a situação das finanças e da economia da Província, podemos perceber a influência positiva dos trabalhos prévios à construção da estrada de ferro⁴⁰ Paranaguá–Curitiba. Assim que a estrada foi aberta ao tráfego e os efeitos deste foram sentidos, as rendas provinciais aumentaram. O caminho dos trilhos foi um investimento público com efeitos imediatos para o desenvolvimento da região e, ao que tudo indica, também repercutiu na imprensa.

Podemos acompanhar no quadro abaixo a movimentação da economia da região, onde fica evidente que a situação das finanças na Província do Paraná, no período entre 1887–1888 era bastante favorável, em relação aos anos anteriores, emoldurando um cenário otimista para o lançamento da *Galeria Ilustrada*.

PERÍODO	RECEITA
1884 - 1885	797:421\$000
1885 - 1886	928:547\$000
1886 - 1887	880:135\$000
1887 - 1888	1.329:168\$000
1888 - 1889	992:671\$000
1889 - 1890	693:324\$000

QUADRO 1 – A SITUAÇÃO DAS FINANÇAS NA PROVÍNCIA DO PARANÁ
 FONTE: CARNEIRO, 1994, P. 30

⁴⁰ A ligação entre o litoral de Paranaguá e o planalto curitibano enfrentavam dificuldades topográficas foram objetos de atenção principalmente para estimular o comércio. Com a presença do Imperador Pedro II, em 05 de junho de 1880, foi oficialmente iniciada a construção da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba. O trem inaugural só percorreu a linha de Paranaguá a Morretes em novembro de 1883 e em 19 de dezembro de 1884, chegou o primeiro trem de Paranaguá a Curitiba. A festa inaugural oficial da Estrada de Ferro Paranaguá- Curitiba foi realizada em 02 de fevereiro de 1885. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 141)

Com este panorama e motivado pela disposição de Luis Coelho em revigorar os meios gráficos paranaenses, o gravador Figueras teria desembarcado em Curitiba em 1884. Atraído pelas possibilidades de aplicar a técnica de impressão de imagens nos impressos locais, logo percebeu a necessidade de melhorar a qualidade gráfica do material produzido nas tipografias, o que o motivou a abrir em 1885, a Litografia do Comércio, na rua Trajano Reis, em “cujas dependências montou um ateliê de iconografias, onde se formaram os primeiros litógrafos do estado” (PEREIRA, 2002, p. 49). Segundo Osinski (1998, p. 191) a atuação de Figueras como ilustrador em vários periódicos o tornou responsável também pelo surgimento de toda uma geração de caricaturistas e ilustradores.

Atuante e, ao que parece, articulado, Narciso Figueras construiu em pouco tempo uma rede de contatos e colocou em prática seu projeto, oferecendo as condições necessárias para que Nivaldo Braga (1852–1924)⁴¹ fundasse a *Revista do Paraná*⁴² (imagem 16/cima). Por meio dos serviços da sua oficina, Braga publicou o primeiro número da primeira revista ilustrada da Província, em 25 de outubro de 1887, fato que fez o artista catalão ser considerado o precursor da litografia no Paraná (CARNEIRO, 1975, p. 35). De acordo com Carollo (1991, p. 164) no papel de ilustrador desta revista, Figueras produziu imagens litográficas consideradas hoje como preciosos documentos da iconografia local, cujos originais extraviaram-se, como é o caso das vistas de Curitiba e São José dos Pinhais. As imagens foram reproduzidas a partir de aquarelas do cartógrafo John Henry Elliot⁴³, conhecido

⁴¹ Nivaldo Teixeira Braga (1852-1924) era professor e teve problemas com o Partido Liberal, que na época era dominante no Paraná. Frente a esta situação decide abandonar o magistério público e atuar no jornalismo foi acolhido por Luís Coelho na *Pêndula Meridional*, que apoia também seu projeto de criar uma publicação diferenciada. (MELLO, 2008, p. 170). Colaborou com diversos jornais paranaenses, como o *Jornal do Comércio* e *Gazeta Paranaense*. Em 1887 com adesão e apoio de toda a elite intelectual de Curitiba fundou a *Arcádia Paranaense*, uma associação que tinha por fim comemorar as épocas mais notáveis de história da Província (MELLO, 2008, p. 59).

⁴² *Revista do Paraná*, diretor e proprietário Nivaldo Braga, produzida na oficina da Litografia do Comércio, só teve sete números publicados, disponíveis em fac-símile e em cópias digitalizadas na Biblioteca Pública do Paraná, setor paranaense e no arquivo do Museu Paranaense.

⁴³ John Henry Elliot (1809-1884) norte-americano radicado no Brasil, foi explorador, aquarelista, agrimensor cartógrafo e escritor. Em Curitiba foi fundador de *O Jasmim-Periódico literário e Recreativo* em 1854. Ver mais em: CARVALHO, 2010.

como “O Pintor da Velha Curitiba”. Da mesma forma, podemos citar imagens da Matriz Colonial da Praça Tiradentes e outras, de igual importância, executadas por Figueras. Estas litografias, ao que indicam as pesquisas, são as únicas vistas capazes de revelar a Curitiba da época. Uma das contribuições do artista para o periódico, intitulada *Curitiba em 1885* (imagem 3), considerada a primeira litografia gravada na capital da Província executada a partir de um desenho de J.H. Elliot (imagem 4).



FIGURA 3: FIGUERAS, NARCISO. CURITIBA EM 1885. 1887, LITOGRAFIA P&B, EXECUTADA A PARTIR DO DESENHO DE J.H. ELLIOT.

FONTE: REVISTA DO PARANÁ, CURITIBA, OUT. 1887, N. 1, P. 4.

A imagem é uma vista panorâmica da cidade, tomada a partir de um ponto de vista elevado. Na paisagem, percebe-se em uma linha central um amontoado de construções de grande porte, com destaque para a igreja no centro da imagem. Alguns caminhos fazem a ligação entre as construções e à direção da cidade cavaleiros se conduzem montados. Na parte inferior pode se ver o rio com algumas casas e uma canoa. A parte superior da imagem é reservada para o céu e no horizonte, algumas araucárias podem claramente ser identificadas pelo ímpar formato de sua copa. O restante da vegetação é composta de áreas mais escuras e indefinidas, distribuídas junto ao rio, na base da imagem, entre as construções. Ao executar uma cópia da aquarela de Elliot (imagem 4) para a litografia, Narciso

respeitou o traçado original, mantendo a mesma disposição das figuras e as áreas de claro e escuro.



FIGURA 4: ELLIOT, J. H. CURITIBA EM 1855. DESENHO AQUARELADO COLORIDO. NEWTON CARNEIRO, ICONOGRAFIAPARANAENSE: ANTERIOR À FOTOGRAFIA, 1950 ATRIBUI O DESENHO ORIGINAL A JOHN HENRY ELLIOTT. FONTE: CARVALHO, 2010, P. 53.

Mesmo tendo sido acolhida com entusiasmo pela sociedade e pelos intelectuais paranaenses, a Revista do Paraná teve apenas sete números publicados, em cujos quais Figueras atua como ilustrador. Esta parceria não durou muito, pois é evidente nos textos e imagens da revista o sentimento regionalista de Nivaldo Braga, que parece não ter sido compatível com as aspirações de Figueras, que almejava “marchar desassombradamente na arena do jornalismo moderno” (GI, Curitiba, nov. 1888, n. 1, p. 2). Para criar um periódico com potencial para se tornar um agente de mudança na direção do progresso, seria necessário desatar as amarras regionais e possibilitar o acesso do leitor a uma cultura mais universal.

A vontade de estar em sintonia com a modernidade foi, por um longo período histórico, um fator mobilizador para grupos e tendências intelectuais de tradições diversas, motivados pela crença no progresso e pela necessidade de intervenção sobre o mundo e a sociedade (VIEIRA, 2007a, p. 3). Reforçando o argumento de Vieira, Figueras parece ter sido motivado por estas mesmas crenças, tendo focado

seus esforços na direção de uma “revolução” gráfica para um caminho sem volta na condução do leitor a novas experiências visuais, fundando sua própria revista.

Narciso Figueras foi bacharel em belas artes, artista, litógrafo, ilustrador, proprietário de uma moderna oficina litográfica e diretor-proprietário de uma revista ilustrada. Com o seu trabalho, contribuiu para o surgimento de um novo modelo de periódico no contexto paranaense, as revistas ilustradas, atuando também na formação de profissionais em seu próprio estabelecimento, moços que aprendiam o ofício na prática, no cotidiano da oficina. Manoel Azevedo da Silveira Netto (1872-1942)⁴⁴ por exemplo, foi um dos alunos da Litografia do Comércio. (MELLO, 2008, p. 159-160).

Ao que parece, Figueras também assumiu pessoalmente o papel de professor nas dependências de sua oficina, o que atesta a publicação na capa da *Galeria Ilustrada*, a litografia *Uma carta ao namorado* (imagem 5) de Julio Bellini, comentada dentro da seção *Nossas Gravuras*:

Sr. Julio Bellini, aluno da Litografia do Comércio, esperançoso e inteligente paranaense, que sob a direção do Sr. Narciso Figueras, seu incansável mestre e dedicado amigo, conseguiu no curto espaço de 9 meses passar por um sensível adiantamento ao ponto de hoje apresentar ao público inteligente o seu primeiro desenho. O Sr. Bellini, se continuar os seus estudos com perseverança junto ao seu dedicado mestre, poderá mui logo ser uma das glórias artísticas desta província. (GI, Curitiba, jan. 1889. *Nossas Gravuras*, n. 6, p. 42)

⁴⁴ Manoel Azevedo da Silveira Netto (1872-1942) poeta paranaense com forte influencia simbolista. Sócio fundador do *Centro Literário*. Dirigiu a revista *Pallium* em 1898, onde deixa evidente seu aprendizado de litografia e pintura. Publicou na revista do *Club Curitibano* (1890-12), na *Revista Azul* (1893) e em *O Cenáculo* (1895-7). (DICIONÁRIO...,1991, p. 452). Membro da Academia Paranaense de Letras. Em 1886, aos 13 anos, fundou o jornal, *A Luta*, do qual foi também redator. E, em 1888, aos 15 anos, também foi aluno da *Escola de Belas Artes* de Antonio Mariano de Lima (1858-1942) e colaborou com a revista desta instituição (*A Arte*) (MELLO, 2008, p.34-75) . Junto com Julio Pernetta, fundou periódicos importantes, como *O Cenáculo* (1895) e *Pallium* (1900). Ilustrou também livros de sua autoria e o singular *Cavaleiro do Luar* de Gustavo Santiago (CAROLLO, 1970, p. II).



FIGURA 5: BELLINI, JÚLIO. UMA CARTA AO NAMORADO. 1889. LITOGRAFIA, P&B., 15 X19 CM.
FONTE: GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 6, CAPA

O artista representa uma mulher alfabetizada, sentada de lado em um ambiente escuro, não identificado, onde percebe-se apenas parte da mesa, onde apoia uma das mãos sobre o material usado para escrever. Coberta por uma manga longa e com uma joia no pulso, sua outra mão apoia o rosto que está difuso, representado apenas por áreas de luz e sombra, sem traços definidos. A luz está sobre a mesa e sobre seu vestido, que a identifica como uma mulher de posses, dada grande quantidade de panos que compõem as vestes representadas por linha soltas em várias direções, que lhe conferem volume.

De acordo com Carollo (1991, p. 165), em 1888 Figueras investe em uma iniciativa avançada para época ao lançar o “*Álbum Anunciador Ilustrado*”, que se constituiu na primeira promoção publicitária de grande porte que se fez no Paraná. Até o momento não pudemos localizar mais informações sobre esta publicação. Podemos considerar a hipótese de ser uma das estratégias utilizadas por Narciso para financiar os custos da revista, o que abordaremos posteriormente. Em 1889, fundou em Curitiba o primeiro jornal diário de grande formato *Quinze de Novembro* (PARANÁ, 1922, p. 131), do qual localizamos todas as edições na Biblioteca Romário Martins. Identificado como “folha diária e ilustrada”, seu primeiro número circulou em 24 de novembro de 1889, apenas nove dias depois de proclamada a República, com uma tiragem de 1.500 exemplares, e tendo Leôncio Correia⁴⁵ (1865–1950) como redator chefe. É nas páginas do *Quinze de Novembro* que Narciso Figueras comunica o encerramento da *Galeria Ilustrada* aos seus assinantes:

Atendendo as circunstâncias excepcionais que a gloriosa proclamação da República Federal Brasileira veio criar para o Estado do Paraná, declaramos aos Srs. Assinantes da “Galeria Ilustrada” que ela foi substituída pelos números de domingo deste jornal,

⁴⁵ Leôncio Correia (1865 -1950) escritor, poeta, jornalista, político. Foi Deputado Estadual no Paraná, de 1892 a 1897. Era membro da *Academia Paranaense de Letras*, do *Instituto Histórico e Geográfico do Paraná*, da *Academia Carioca de Letras*, da *Federação das Academias de Letras*, no Instituto Brasileiro de Cultura, e outras instituições. Em Curitiba foi redator do jornal “*Quinze de Novembro*” e *Diário do Comércio*, com uma atuação voltada para o debate de ideias. Foi colaborador dos periódicos *Cidade do Rio*, *Vida Moderna* e *O País* onde concentrava-se o grupo simbolista. Membro Acadêmico da *Academia de Letras do Paraná* e patrono da *Academia Paranaense de Letras*. Sócio fundador do *Centro Literário*. (DICIONÁRIO ..., 1991, p. 102-103)

ficando porém, aqueles Srs. com direito a assinatura do “Quinze de Novembro” até o fim de Dezembro do corrente ano. Esta resolução é tomada pela necessidade de um órgão imparcial nas condições que pretendemos dar a nosso, e pela acumulação de serviço que criava a publicação de duas folhas ilustradas em uma mesma oficina, em que abundam trabalhos particulares. Esperamos, que, os Srs. Assinantes da “Galeria” verão nos números como o que hoje damos um melhor prolongamento dela. (FIGUERAS, 1889, p. 1)

Na mesma edição, foi publicada uma nota em comemoração ao um ano da *Galeria*, com agradecimentos à colaboração de Gabriel Pereira (1851–1901)⁴⁶:

Completo no dia 29 do corrente um ano de existência a “Galeria Ilustrada” que, se não comemorou esse fato, dá, em compensação, hoje, nesta folha a 3ª página ilustrada. Manda a justiça que agradeçamos ao diretor literário da “Galeria” – o estimado poeta Gabriel Pereira o bom auxílio que prestou-lhe e a importância que lhe deu. Prevenimos, outrossim, que aos domingos substituiremos os anúncios por uma página artística literária. (FIGUERAS, 1889, p. 4)

Em seu segundo número o jornal amplia sua tiragem para 2.000 exemplares e justifica:

Foi tão lisonjeiro o modo por que nos acolheu a população curitibana, que, podemos afirmar, excedeu à nossa expectativa. Esse fato fala altamente, eloquentemente: quer dizer que entre nós já se pensa e de medita, e que dentro do nosso organismo social virilizou-se a fibra, que se ergue ao sopro sereno do progresso intelectual. (FIGUERAS, 1889, p. 2)

O que se chamou de “grande formato” correspondia ao uso de duas folhas de 71,5 x 52,5 cm. dobradas ao meio, compondo quatro páginas de 32 x 52 cm, das quais uma era destinada a anunciantes⁴⁷, entre estes a Litografia do Comércio (imagem 6). O jornal *Dezenove de Dezembro* já apresentava este formato, portanto o diferencial do *Quinze de Novembro* estava no uso da imagem em maiores

⁴⁶ Gabriel da Silva Pereira (1851-1901), escritor. Foi colaborador dos periódicos: *Iris Paranaense* (1873-1874), *Revista Paranaense* (1881), *Dezenove de Dezembro*. E, junto com J. Moraes foi um dos autores que produziram suas obras antes de 1880. Na década 1890 publicou apenas nos jornais *República* e *Gazeta do Povo* (CAROLLO, 1991, p. 350-353).

⁴⁷ Somente em seu primeiro número o jornal *Quinze de Novembro* não teve anunciantes.

Em 25 de janeiro de 1890, na sua edição de número 51, Narciso Figueras assumiu como editor-proprietário e o jornal passou a ser identificado como “folha diária e ilustrada”, com tiragem de 2.500 exemplares. Na ocasião Leôncio Correia publicou uma nota sobre sua saída como redator chefe:

Deixando hoje a chefia da redação desta folha, desobrigo-me também de toda e qualquer responsabilidade com relação a ela. Durante o curto período que tive a honra de dirigir o “Quinze de Novembro”, procurei sempre me inspirar nos elevados ideais em que se esteiam os mais caros princípios da sociedade moderna. Se não o fiz com brilhantismo dos talentos privilegiados, resta-me, ao menos, o consolo de ter procurado servir à minha terra pelos meios mais dignos e honestos, dentro da acanhada esfera das minhas aptidões. (CORREIA, 1890, p. 1)



FIGURA 7: JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, CURITIBA, 25 DE JAN. 1890, N. 51, P. 1 – QUANDO NARCISO FIGUERAS ASSUME COMO EDITOR-PROPRIETÁRIO

De acordo com Corrêa (2006, p. 346-409) o Dr. Menezes Dória (1857–1934), foi quem assumiu a redação do jornal *Quinze de Novembro* a convite de Narciso Figueras, fazendo assim sua primeira incursão como jornalista no lugar de Leôncio Correia. Ainda segundo a autora, indo contra a proposta de neutralidade de Figueras, Dória logo se posicionaria contra o comando de Vicente Machado (1860-1907)⁴⁸, sendo então convidado a deixar a redação por estar tomando parte nas

⁴⁸ Vicente Machado da Silva Lima (1860-1907), diplomado em Ciências Jurídicas e Sociais em 1881, pela Faculdade de Direito de São Paulo, exerceu o cargo de Promotor Público em Curitiba, em 1882 assume a secretaria do Governo da Província. Foi também professor de Filosofia no Instituto Paranaense. É eleito deputado da Assembleia Legislativa Provincial para o biênio 1886-7, pelo Partido Liberal. Proclamada a

disputas políticas do momento. Esta posição de neutralidade é confirmada pela identificação do jornal como “diário imparcial ilustrado”, mas a colaboração do Dr. Menezes Dória na redação não foi localizada em nenhuma das edições do jornal. Quem assumiu em seguida esta posição foi o próprio Narciso Figueras e não podemos portanto, corroborar a afirmação de Corrêa.



FIGURA 8: ÚLTIMA EDIÇÃO. JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, CURITIBA, SEXTA-FEIRA, 2 DE MAIO 1890. ANO 1, N. 142, P. 1

Na publicação de 02 de maio de 1890, Narciso Figueras comunicou aos seus assinantes o encerramento das suas atividades do jornal:

Motivos imperiosos obrigam-me a suspender os trabalhos do meu estabelecimento, bem assim a publicação do jornal “Quinze de Novembro” e procurarei resolver o mais breve possível a regularização da marcha industrial de minha casa. Aos Srs. Assinantes da capital que reformaram suas assinaturas do mês de Maio peço o obséquio de, logo que a casa resolva os seu negócios, virem receber a importância de suas assinaturas, assim como aos assinantes de fora, também será restituído o saldo dos meses, que tiverem a seu favor; para o que peço aos Srs. Assinantes e devedores que venham liquidar suas contas. (FIGUERAS, 1890, p. 1)

Mesmo o jornal *Quinze de Novembro* sendo identificado como folha diária ilustrada, nas suas 142 edições foram publicadas apenas 19 ilustrações (14%) das quais 12 foram executadas pelo próprio Narciso Figueras, 6 foram de autoria de Stek, que também foi colaborador da *Galeria Illustrada*, e uma não estava assinada.

República, os republicanos e conservadores agruparam-se ao lado de Vicente Machado, formando o Partido Republicano Federal. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 257)

A autoria dessa última atribuímos a Augusto Stresser (1871-1918)⁴⁹, outro aluno de Mariano de Lima (1858-1942)⁵⁰ apoiado por Figueras, que de acordo com Millarch (1991, p. 20), a seu pedido publicou no “recém-fundado *“Quinze de Novembro”* uma alegoria sobre a Proclamação da República (imagem 9), o que abriu espaço para ilustrar com seus desenhos outras publicações”. Esta litografia pode ser utilizada como exemplo da transparência da página do jornal, em que percebemos o anúncio no verso da página interferindo na imagem principal, que ocupava as páginas 2 e 3, compondo a dimensão de 71,5 x 52,5 cm. da folha central do jornal. Ao todo, foram publicadas em página dupla 4 litografias.

⁴⁹ Augusto Stresser (1871-1918) foi o compositor da primeira ópera paranaense. Foi também jornalista artista plástico, escritor e funcionário graduado da Delegacia do Tesouro Nacional no Paraná. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Stresser Acesso em 09/12/2012. Em 1891, Augusto junto com Silveira Neto foi responsável ilustração do jornal "O Guarany". Fonte: <http://www.millarch.org/artigo/os-120-anos-de-stresser-autor-da-opera-sideria> Acesso em 08/12/2012

⁵⁰ Mariano de Lima (1858-1942), professor e artista. Chegou ao Rio de Janeiro em 1882 foi contratado para executar a decoração do Teatro São Teodoro em Curitiba, finalizando em 1885 permaneceu na cidade e em 1886 fundou a segunda escola destinada ao ensino das artes no Brasil a Escola de Desenho e Pintura, depois Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 256)

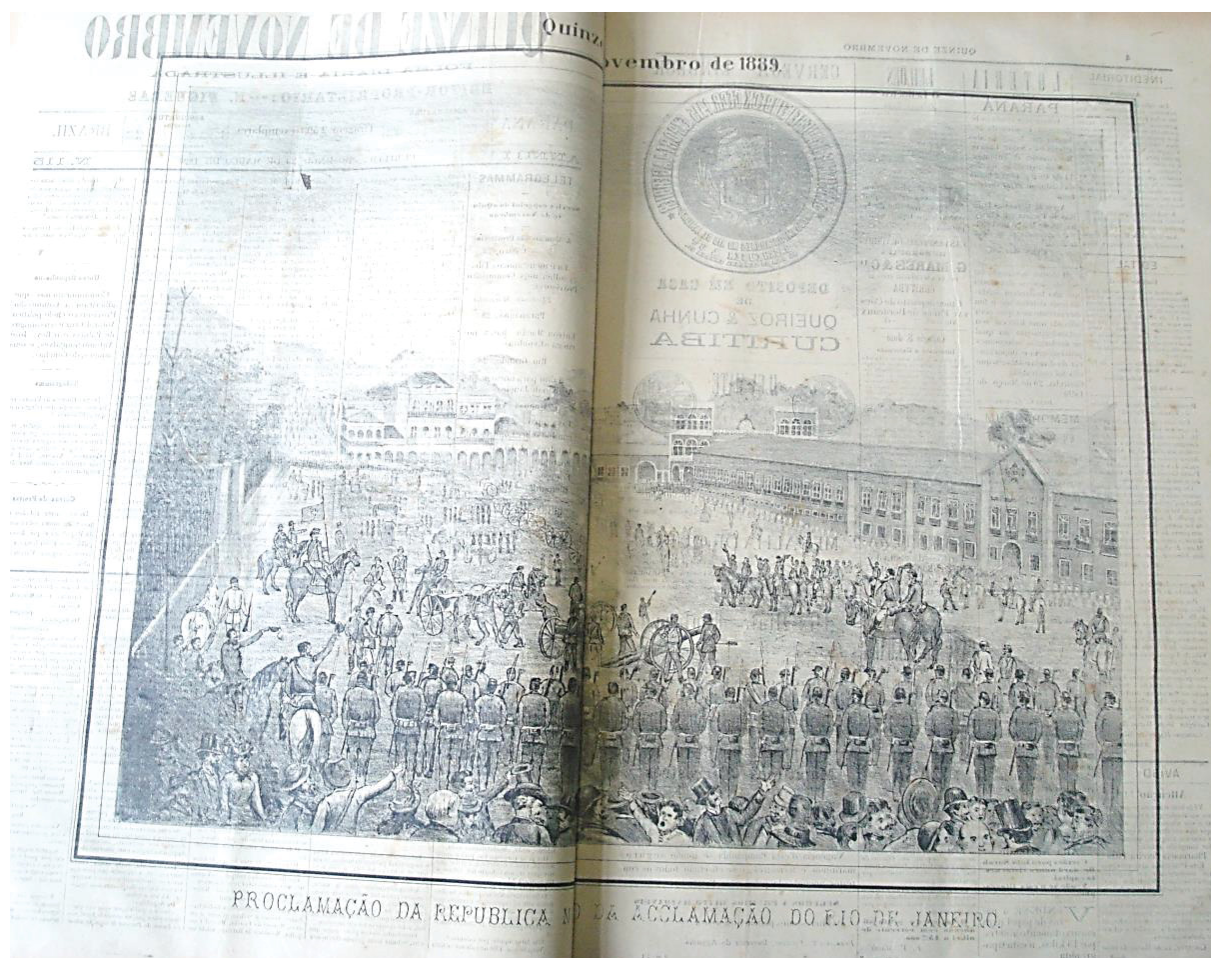


FIGURA 9: STRESSER, AUGUSTO. PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA NO PÁTIO DA ACLAMAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. 1890. LITOGRAFIA P&B., 71,5 X 52,5 CM. FONTE: JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, CURITIBA, 30 MAR. 1890, N. 155, P. 2 E 3. BIBLIOTECA ROMÁRIO MARTINS.

Em 1889, enquanto publicava a revista *Galeria Ilustrada* e depois o jornal *Quinze de Novembro*, Narciso Figueras, a convite de Mariano de Lima, assumiu a disciplina de caligrafia da *Escola de Belas Artes e Indústrias* (OSINSKI, 1998, p. 191). Ao que parece, o ensino de caligrafia passa a ser sua atividade principal, pois o *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (BLAKE, 1900), também o identifica como professor de caligrafia da Escola Normal do Rio de Janeiro e autor de três livros: *Desenho linear de figura e caligrafia* (sd), que foi publicado em cadernos e atingiu o número de 611.699 exemplares em nove edições; *Resumo pedagógico elementar do tratado teórico-prático da caligrafia moderna* (1898); e *Tratado teórico-prático de*

caligrafia moderna (1898), este último foi elogiado pela imprensa⁵¹ como sendo a obra mais completa que até aquele momento havia sido publicada. (BLAKE, 1900, 7 v., p. 304). Localizamos no *Diário Oficial*⁵² de 12 de janeiro de 1899 (p. 213) a indicação dos livros de Caligrafia da “*Coleção Figueras*” para o Colégio Militar do Rio de Janeiro.

Narciso não se afastou da arte, se dedicando, a partir do fechamento de seu jornal, a outro tipo de arte visual: a “arte da escrita bela” como é muitas vezes chamada a caligrafia⁵³. O fato de ter assumido como professor de caligrafia na escola de Mariano de Lima, pode tê-lo ajudado a conseguir o mesmo cargo na Escola Normal, assumindo esta, como sua atividade principal, pois além de publicar sobre métodos de ensino de caligrafia, também desenvolveu um novo sistema de pautados denominados “*Pautados Calligraphic’s Metrificados*” do qual, em 1892, tem a patente⁵⁴ concedida por 15 anos de acordo com publicação do *Almanaque Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*⁵⁵.

Após encerrar a publicação do jornal *Quinze de Novembro* voltou ao Rio de Janeiro, trazendo na bagagem sua experiência como professor de caligrafia da escola de Mariano de Lima, o que pode tê-lo auxiliado a assumir como professor da mesma disciplina na Escola Normal do Distrito Federal. Esta parecia ser uma oportunidade de Narciso fazer parte de um grupo seletivo do universo educacional brasileiro. Segundo Gasparello e Villela (2004, p. 9-11) desde que foi criada até

⁵¹ “Em 7 de março de 1898, o *Jornal do Brasil* trata minuciosamente deste livro, afirmando ser a obra mais completa que até aquele momento havia sido publicada”. (BLAKE, 1900, 7 v., p. 304).

⁵² Fonte: www.jusbrasil.com.br/diarios/1598967/dou-secao-1-12-01-1899-pg-13
Acesso em 28 dez. 2012

⁵³ Caligrafia (do grego κάλλος kalli "beleza" + γραφή graphê "escrita") Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Caligrafia>>. Acesso em 01/12/2012

⁵⁴ “Estados unidos do brazil. Diario Oficial , anno XXXI, n. 313. Capital Federal, 19 de novembro de 1892 o Ministério da Agricultura, por decreto de 25 de outubro último foi concedida patente sob número 1.519 a Narciso Figueira, morador nesta Capital Federal, para um novo systema de pautados denominados – Pautados Calligraphic’s Metrificados” Fonte: http://www.jusbrasil.com.br/diarios/170_0283/dou-secao-1-19-11-1892-pg-1/pdfView Acesso em 21/8/2012

⁵⁵ Almanaque Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro digitalizado e disponível para consulta na Hemeroteca Nacional. Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394&pagfis=26915&pesq=professor+narciso+Figueira> Acesso em 05/12/2012

1900, a escola teve apenas 28 professores que compartilhavam com outros letrados, atividades na imprensa como jornalistas, críticos e formadores de opinião, atividades estas bem conhecidas por ele. É provável que a autoria destes livros tenha sido influenciada pela sua participação no corpo docente da Escola Normal, onde pelo menos 42% dos professores foram autores de obras didáticas:

Alguns [professores] se tornaram professores/autores de obras didáticas, que contribuía com seus livros e aulas na construção das pedagogias e currículo das disciplinas escolares em formação. No interior desta instituição, desenvolviam-se importantes movimentos instituintes relacionados às práticas culturais próprias aos processos escolares e às funções docentes, com a construção de dispositivos pedagógicos que conformaram a instituição secundária, dentre eles os estatutos, os regulamentos, os programas, os exames, os concursos, as disciplinas escolares e as formas de ensinar e aprender. (GASPARELLO; VILLELA, 2004, p. 2).

Narciso voltava à capital brasileira na virada do século XIX para o século XX, num momento de ampliação das ações relacionadas à educação⁵⁶, quando se iniciavam os investimentos em livros didáticos. Agora ele passara a fazer parte deste grupo, cujos membros se definiam e se reconheciam como professores, “uma profissão intelectual que não os afastava do grupo de letrados, mas agregava uma conotação específica – o ofício de ensinar”. (GASPARELLO; VILLELA, 2004, p. 8). Por coincidência, ou não, Narciso Figueras encontrou no corpo docente da Escola Normal, Leôncio Correia⁵⁷, que em Curitiba, havia sido redator de seu jornal *Quinze de Novembro* agora era seu colega, vindo a ser mais tarde também o diretor da escola.

⁵⁶ Como registram alguns historiadores como nas duas últimas décadas do Império houve um aumento significativo no número de escolas (de 3.561 para 7.500) e na proporção de escolas em relação a população (de 1,2 para 2,1) (HALLEWEL, 1985 apud GASPARELLO; VILLELA, 2004, p. 3)

⁵⁷ Leôncio Correia, fixou residência na Capital da República para cumprir seu mandato de Deputado Federal (1897-1900) fundou o Ginásio Leôncio Paixão, foi um dos fundadores da Sociedade Homens de Letras do Brasil junto com as maiores expressões da literatura brasileira do início do século XX. Além de diretor da Escola Normal, Leôncio Correia foi também professor e diretor do Colégio D. Pedro II, Diretor da Instrução Pública do Distrito Federal, da Imprensa Nacional e responsável pela edição do Diário Oficial da União. Fonte: http://www.espiritismogi.com.br/biografias/leoncio_correia.HTM Acesso em : 20/12/2012

Com seus deslocamentos e a circulação entre Gerona, Puerto Rico, Havana, Curitiba e Rio de Janeiro, Narciso investiu na experiência que, de acordo com Veiga (2003, p.399) “proporcionou aos habitantes urbanos a vivência do paradoxo entre mobilidade humana e as redes de sociabilidades necessárias para dar visibilidade aos indivíduos”. Os últimos registros sobre ele, localizados até agora, foram como pai do aluno Eleodorico Figueras, da turma de 1894 da Escola Normal do Rio de Janeiro, e junto a Leôncio Correa, na lista do Diário Oficial⁵⁸ (1909, p. 9109) como cidadãos aptos para servirem como jurados no ano de 1910. Nesta publicação, pela primeira e única vez, ao lado do seu nome consta, entre parênteses, o título “Dr.”, o que parecia ser um diferencial, pois poucos nomes da lista contavam com esta indicação. No período entre 1891 e 1940 (já com 86 anos) o nome de Narciso Figueras constava na lista do corpo docente do curso diurno da Escola Normal, das disciplinas de Pintura e Desenho e Caligrafia da Escola Normal, e também na publicação do *Almanaque Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* (p. 738-778). Elaboramos uma tabela cronológica (anexo 1) com o resumo das atividades de Narciso Figueras, de acordo com os registros localizados em diferentes fontes no decorrer desta pesquisa.

Para este trabalho, vamos dar foco na atuação de Figueras enquanto esteve em Curitiba, construindo e fortalecendo sua rede de contatos necessária à viabilização de seus projetos. Fazia parte desta rede um importante parceiro, o que podemos perceber no “auto de nascimento”, quando o artista menciona que “serviu de padrinho, perante a Santa igreja da opinião pública, Nestor Pereira de Castro⁵⁹, natural da pátria da esperança.” (GI, Curitiba, set. 1889, sem. II, n. 24, p. 53).

O “padrinho” da *Galeria*, Nestor de Castro (1867–1906), nascido em Antonina, foi internado aos 10 anos em um seminário em São Paulo, onde redigiu um jornal manuscrito chamado *O Reflexo*. Em 1884, ainda em São Paulo, atuou como

⁵⁸ O acesso ao Diário Oficial do Rio de Janeiro está disponível em: www.jusbrasil.com.br/diarios

⁵⁹ Nestor Pereira de Castro (1867-1906), jornalista. Além da *Galeria Ilustrada*, também foi colaborador das revistas *A Arte*, *Club Curitibano*, *A Pena*, *Galáxia*, *O Sapo*, *Azul*, *Breviário*, *Victrix*, *Stellarario* e *O Cenáculo*. Regressou a Antonina em 1886, dedicando-se nesse período ao comércio. Em 1887 casou-se e do casamento teve doze filhos, dos quais apenas quatro sobreviveram. (BEGA, 2001, p. 267). Em 1902 assume como diretor do jornal *A República*, posto que ocupa até sua morte. Membro fundador da Academia de Letras do Paraná e da Academia Paranaense de Letras. Sócio fundador do *Centro Literário*. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 61)

colaborador no jornal *Iguapense*. Tornou-se jornalista profissional em 1887, ao transferir-se para Curitiba, onde trabalhou no *Dezenove de Dezembro*, na *Gazeta Paranaense*, no *Sapo*, na *Tribuna do Povo*, n'A *Notícia*, no *Diário da Tarde*, n'A *Federação*, n'A *Estrela*. (BEGA, 2001, p. 267).

Inserido no circuito da comunicação, Nestor de Castro publicou, no primeiro número da revista, sua versão do surgimento da *Galeria Illustrada*:

Ora, leitores, adivinhem lá, como isso aconteceu. Pois vão ouvindo: Estava eu redigindo a “República” quando entabulei relações com o proprietário da Litografia do Comércio, o Sr. Narciso Figueras, pessoa que até então mesmo de vista me era estranha. [...] – Queres fundar uma empresa jornalística? Me perguntou ele um dia. – Mas como? Estou comprometido com a redação da “República”, respondi-lhe. – Vê lá se queres. Um jornal ilustrado, uma coisa especial. Nessa noite fui barafustado sobre a proposta; mas, ao mesmo tempo, o diabo do compromisso com a tal “República”... Sobreveio-me logo uma ideia – a de deixar esse jornal, a folha do Sr. Joaquim Antonio da Silva [...] (CASTRO, 1888 p. 6-8)

Em seu texto, Castro deixa evidentes marcas dos discursos orais ao utilizar “pois vão ouvindo”, mas as palavras do autor se subordinam à lógica da produção escrita quando faz uso do travessão e das reticências. Este tipo de recurso utilizado pelo autor indica que seu texto poderia também ser destinado à leitura em voz alta⁶⁰. (CHARTIER, 2002, p. 24).

O artigo não passou despercebido pelo diretor de *A República*, jornal oficial do partido dominante, que em 22 de novembro de 1888 publicou uma nota de esclarecimento aos seus leitores:

Na “Galeria Illustrada”, jornal que começou a publicar-se nesta capital, vem um artigo assinado por Nestor de Castro, no qual dá este conhecimento ao público de que tivera a si a redação de a “República”. Em homenagem a verdade devo declarar que o sr. Nestor de Castro nunca redigiu “A República”, como aliás tão modestamente diz como único objeto talvez de se tornar recomendável ao público; o que fazia o sr. Nestor era apenas tirar transcrições de jornais de fora e escrever de quando em vez uma ou outra noticiuzinha local, isso durante a ausência do dr. Eduardo Gonçalvez. Felizmente no mesmo artigo à que me refiro, o próprio sr.

⁶⁰ Esta questão será retomada no ítem 1.3 desta pesquisa.

Nestor dá prova cabal de que não fez mais do que lançar um amontoado de inverdades dando “A República” como folha de abaixo assinado, quando todos sabem que é órgão do Club Republicano e que eu sou simples seu diretor. (SILVA, 1888, p. 3).

Este tipo de resposta rápida do diretor de *A República* evidencia o fato de que os autores são também leitores ativos em diálogo permanente com os jornais e confirma a hipótese de Barbosa (2010, p. 11) de que através da imprensa é possível desvendar parte do complexo circuito da comunicação de determinados grupos, no nosso caso do grupo envolvido na publicação dos jornais em Curitiba em 1888 e 1889. A autora identifica também, como prática comum da imprensa do período, este tipo de preocupação “dos jornais em falar para outros periódicos por meio de uma conversa tornada pública. Este regime de autorreferenciação produz também distinção e torna os redatores, símbolos daquelas publicações”. (BARBOSA, 2010, p. 53).

Vestígios desta prática são percebidos na nota de Joaquim Silva, que insinua que Nestor de Castro buscava prestígio ao se declarar como redator de *A República*⁶¹. De acordo com Bakhtin (1988, p. 153), as interações socioverbais acontecem pelo contato com nossos pares, interações estas por vezes tensas e originárias de um conflito entre as vozes que se manifestam. Este tipo de postura torna evidente sua característica de veículo complexo e contraditório e, para interpretá-la, por vezes é necessário esquecer a lógica e as tentativas de simplificações unilineares, pois consideramos que, como impresso, a *Galeria Ilustrada* é “resultado de conflitos e de negociações que tornam visíveis ou invisíveis certas questões, acontecimentos ou formas de pensar” (VIEIRA, 2007a, p. 14). Reflexo talvez do gerenciamento e enfrentamento deste tipo de conflito, em 1902 Nestor de Castro assumiria a direção de *A República* e viria a fazer parte, junto com Euclides Bandeira e Romário Martins, da tríade virulenta e polêmica que dominaria o jornalismo local (BEGA, 2001, p. 267).

“Queres fundar uma empresa jornalística?” Esta parecia ser uma pergunta recorrente entre os amantes das letras nas décadas finais do século XIX em Curitiba, quando ocorreu a abertura de uma série de jornais e periódicos. Uma

⁶¹ O jornal *A República* anuncia em seus exemplares de dezembro de 1889 a tiragem de 1000 exemplares.

espécie de movimento progressivo da cena cultural paranaense ganhava impulso significativo na capital da Província do Paraná quando, a partir de 1880, as artes gráficas e o serviço de tipografia passaram a utilizar o prelo mecânico. Segundo Mello (2008), entre 1881 e 1900 quase 160 novos títulos surgiram em Curitiba:

Tratavam-se de periódicos com as mais diversas especificidades: jornais ou revistas; folhas ilustradas e requintadas ou em papel barato e sem grandes refinamentos gráficos; edições diárias, semanais, quinzenais ou mensais; que duraram longos anos ou que desapareceram depois dos primeiros números; ligadas a clubes e associações ou patrocinadas por homens endinheirados; de arte ou de caráter esotérico, combativos ou de variedades; fruto de iniciativa de imigrantes, operários, estudantes ou literatos (MELLO, 2008, p. 114)

Como salienta Mello (2008, p. 142) embora o ofício de tipógrafo fosse de caráter técnico, exigia que se fosse alfabetizado, de forma que, dado o expressivo número de analfabetos existentes no Paraná⁶², não era qualquer pessoa que poderia realizá-lo. Tanto, que para atender seu objetivo de desenvolver as artes gráficas em Curitiba Narciso Figueras anunciou a contratação de um litógrafo europeu:

Chegou a esta capital o distinto litógrafo Sr. Jean Philippe Delaphache. Este proveitíssimo artista, que muito tem se distinguido pelos seus primorosos trabalhos de arte, reúne em si os mais apreciáveis predicados que tornam um homem digno da estima pública – a pureza de caráter e cavalheirismo. Delaphache tem ocupado os mais salientes lugares nos melhores “ateliers” da Alemanha, Bélgica, França, Inglaterra e Brasil. A – Litografia do Comércio –, para onde veio este hábil chefe de “atelier”, passou por um importantíssimo melhoramento com a aquisição de um empregado de tal categoria. (GI, Curitiba, nov.1888,n. 1, p. 8)

Assim como na Europa, os jornais produzidos no Brasil do século XIX tinham, como princípio, fazer circular valores e ideias que visavam educar o público leitor dentro de um projeto civilizatório. Curitiba aderiu a este otimismo, e investindo na

⁶² No Paraná em 1889 a população era de 190.083 habitantes com porcentagem de alunos em relação a população de 3,75% (ALMEIDA, 1989, p. 276-292). Retornaremos a esta questão no ítem 1.3.

crença do poder das ideias de aprimorar a sociedade e fez uso das estreitas relações entre os jornais e a educação. A imprensa acreditava no seu papel de empresa para educar o público leitor: “no seu veio mais propriamente cultural do que noticioso, assumiu explicitamente as funções de agente de cultura, de mobilizadora de opiniões e de propagadora de ideias.” (PALLARES-BURKE, 1998, p.145-146). É neste momento que a palavra escrita tem multiplicado seu uso e sua potencialidade e “a tônica deste interesse pelas letras investe-se, portanto, de um movimento de expandir o acesso à palavra, tanto no que se refere àqueles que escreviam, quanto àqueles que liam.” (MELLO, 2008, p. 16).

Este mesmo otimismo a respeito das possibilidades da educação, fomentado pelos ideais da Revolução Francesa, fez com que a imprensa periódica assumisse a função de agente da cultura e potencializasse ainda mais a relação entre ilustração e educação. Esse fato pode fundamentar a hipótese possível para escolha do nome da revista como Galeria Ilustrada por Narciso Figueras, talvez por considerá-la viabilizadora de um processo, que Pallares-Burke (1998, p. 147) descreve, de transformação das mentalidades “arcaicas” em “ilustradas”. É importante também levar em consideração a afirmação de Tânia de Luca (1999, p. 47) de que a elite envolvida na criação dos jornais acreditava que sua missão era conduzir, “esclarecer, ensinar, arregimentar e ordenar forças, formar opinião tendo como arma a palavra escrita.”.

Podemos observar como neste contexto a revista assumia o papel de estimular a formação de associações literárias clubes, sociedades e grupos de estudos, os quais tiveram uma participação significativa neste processo. Ao publicar em suas páginas um elogio ao Clube Curitibano e ao Clube Militar, organizações que promoviam ambientes de discussão, leitura e escrita, a revista aproveita para incitar outras iniciativas congêneres:

Instalem-se associações literárias e recreativas, próprias para deleitar e instruir os homens, e vereis transformados em prestigiosos cidadãos aqueles que só viviam do mal.[...] Trabalhem pois, para o levantamento moral da nossa sociedade, instalemos úteis associações, e assim progrediremos.(GI, Curitiba, mar. 1889. A opinião, n. 9, p. 74)

Demonstrando seu objetivo renovador o projeto se esforçava em criar condições para a inserção de Curitiba na modernidade, pois segundo Vieira (2007, p. 7) é possível compreender os enunciados presentes no impresso como intervenções de um agente social interessado em orientar formas de pensar, de sentir e agir. Um exemplo deste tipo de intervenção viabilizada pela imprensa, no artigo “*As artes entre nós*”⁶³ publicado na *Galeria*, logo após uma dura crítica responsabilizando a negligência do governo da Província pelo atraso dos rumos da sabedoria humana, o mesmo artigo expressa esperança na educação, exaltando a ampliação da Escola de Desenho e Pintura⁶⁴, que segundo Osinski (1998, p. 188) na época contava com 99 alunos matriculados, com cursos elementar e superior de pintura e desenho:

Felizmente a nossa província hoje vai se despertando da letargia profunda em que jazem algumas das suas co-irmãs. Graças ao incansável Sr. Mariano de Lima, esta capital conta com uma escola de Desenho e Pintura, de onde provavelmente muitas glórias havemos de colher. A mocidade contemporânea das grandes evoluções sociais está confiando o futuro da nossa pátria: – mocidade lancemos as nossas pedras para construção do edifício do progresso. (GI, Curitiba, dez. 1888. *A Opinião*, n. 4, p. 26).

A escola dirigida por de Mariano de Lima durou vinte anos (1886-1906) e este período foi um espaço de fomento cultural importante para a articulação de um ambiente intelectual em Curitiba, reunindo aqueles que tinham gosto ou talento específico para as artes e se constituindo como lugar de discussão para aqueles que

⁶³ Os artigos publicados em jornais e revistas sem autoria, são também chamados de artigo de fundo e nestes casos pode-se apontar como possíveis autores o redator-chefe ou o diretor-proprietário. No artigo citado, “*As artes entre nós*”, faz parte da seção *A Opinião* e não está com identificação de autoria, neste caso, pode ter sido escrito tanto por Nestor de Castro, como por Narciso Figueras.

⁶⁴ Em 22 de julho de 1886 foi criada a aula de desenho e pintura, na época a terceira escola brasileira do gênero, funcionando em uma das salas do Instituto Paranaense. A Escola de Desenho e Pintura, porém, só foi inaugurada oficialmente em 6 de janeiro de 1887 quando passaram a ser ministrados cursos diurno e em setembro de 1888 foram acrescentadas as disciplinas de Artmética, Geografia, Escultura e Perspectiva. É provável que seja esta expansão à qual a revista se refere, pois somente em junho de 1889 a escola mudou de local e passou por algumas reformas e, neste mesmo ano, em 8 de novembro a Escola de Desenho e Pintura passou a se chamar Escola de Artes e Indústrias. (SANTANA, 2004, p. 27-38) Ver mais em: SANTANA, 2004.

se interessavam por uma vida cultural, incluindo nisto os adeptos da escrita. (MELLO, 2008, p. 50). Enfim, Coelho aspirava uma oficina litográfica, Figueras dispunha do maquinário, Castro estava disposto a assumir a redação, Silva já era diretor de jornal. Estava ativada uma rede formada por sujeitos interessados na distinção e na força da palavra escrita possibilitadas pela fundação de um jornal ou revista. Sobre a potência ampliada da palavra quando publicada em um jornal, Machado de Assis escreve:

Ora pois, a palavra, esse dom divino que fez do homem simples matéria organizada, um ente superior na criação, à palavra foi sempre uma reforma. Falada na tribuna é prodigiosa, é criadora, mas é monólogo; escrita no livro, é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas é ainda o monólogo; esculpida no jornal, é prodigiosa e criadora, mas não é monólogo, é a discussão. (ASSIS, 1955, p. 44)

A revista tinha como um dos seus aspectos constitutivos a presença de diferentes vozes e nos revela também, a relação de diálogo entre elas, visto sua qualidade de refletir interações e interlocuções de seus agentes. Afinal, as redações dos jornais e revistas, os conselhos editoriais das tipografias, os clubes, cafés e associações literárias pareciam locais ideais, pontos de encontro e discussões, locais que Jean-François Sirinelli (1996, p. 242-4) chamaria de “ecossistemas” pelo seu potencial para fermentação e circulação de ideias e engajamentos ideológicos.

A *explosão da escrita*, ocorrida nas décadas finais do século XIX, se constituía, em grande medida, vinculada a instituições que surgiram ou ganharam força revigorada naquele momento. Através de organizações que tinham por finalidade promover ambientes de discussão, leitura e escrita, incrementava-se o processo de fortalecimento da palavra e da sua livre circulação e da constituição de um meio literário. (MELLO, 2008, p. 81). A exemplo do Rio de Janeiro e São Paulo, Curitiba, a partir da chegada da oficina litográfica, poderia então aliar a palavra à imagem, compondo assim o elemento indispensável para composição de uma imprensa moderna: a ilustração.

Narciso Figueras chega a Curitiba em um período decisivo para a história da Província do Paraná, que depois de ter se emancipado de São Paulo em 1854 já contava, em 1889, com uma lista de 53 governantes e em que se sedimentava “o espírito localista, visando a influencias mais extensas nos filhos da província

oriundos de famílias antigas e de maior cultura”. (CARNEIRO, 1994, p. 11). Foi neste contexto que Narciso, após um ano do encerramento da *Revista do Paraná*, selecionou seus colaboradores para a *Galeria Ilustrada*.

Para que possamos visualizar o movimento de aproximação e distanciamento de cada um dos 55 colaboradores da revista, elaboramos dois gráficos (2 e 3) e dividimos as publicações das 21 edições entre o primeiro e o segundo semestre. Mais adiante voltaremos a utilizá-los, para um comparativo entre os conteúdos dos semestres. Neste momento, vamos apenas destacar os colaboradores de maior expressão. Entre estes estão José Moraes (Hyalino) (1849-1909)⁶⁵, Rocha Pombo (1857-1933)⁶⁶, Chichorro Júnior (1866-1926)⁶⁷, Silveira Neto (1872-1942), Silva Jardim (1860-1891), Adalgiso Silva⁶⁸, e Teófilo Gomes (1854-1935)⁶⁹ e Virgílio Várzea (1863-1941)⁷⁰, atuantes no cenário paranaense. Esses autores colaboraram

⁶⁵ José Gonçalves de Moraes (1849-1909) escritor, publicou em 1824 o livro de poemas *Semprevivas*, editado no Rio de Janeiro. A segunda fase de sua produção é predominantemente cronista e humorista, quando sob o pseudônimo de “Hyalino”. Além da *Galeria Ilustrada* também colaborou com as revistas do *Club Curitibano*, *A Pena*; *O Sapo*; *Olho da Rua*; *A Bomba e o Cenáculo*. Sócio fundador do *Centro Literário*. Em 1896 fundou o *Almanach Paranaense*. Seu nome faz parte do quadro da Academia Paranaense de Letras constituído em 1937. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 298)

⁶⁶ José Francisco da Rocha Pombo (1857-1933) jornalista, advogado, professor, historiador, político e escritor. Em 1880 começa a atuar como jornalista. Foi redator da *Gazeta do Paranaense* (orgão do Partido Conservador) em 1886, também dirigiu o *Diário Popular*. Publica na *Galeria Ilustrada* uma série de artigos contra o naturalismo. Em 1892 atua como redator do *Diário do Comércio* e começa a articular a fundação da Universidade do Paraná. Seu nome consta como acadêmico da Academia de Letras do Paraná e como patrono da Academia Paranaense de Letras em 1937. Sócio fundador do *Centro Literário*. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 376-377).

⁶⁷ Joaquim Procópio Pinto Chichorro Júnior (1866-1926), jornalista e literato paranaense, participou do grupo das publicações de *O Cenáculo*. Sócio fundador do *Centro Literário*. Teve sua estreia no jornalismo nas páginas da *Galeria Ilustrada*. Em 1888 assume a redação do *A República*. Patrono da Academia Paranaense de Letras. (CORRÊA, 2006, p. 151).

⁶⁸ Até o momento não localizamos referência sobre Adalgiso Silva.

⁶⁹ Teófilo [Teófilo] Soares Gomes (1854-1935), político e teatrólogo. Em 1888 quando a *Galeria Ilustrada* publica seu retrato o identifica como ativo industrial e proprietário do Engenho Central de Antonina. Foi o primeiro autor nascido no Paraná a publicar seu drama em 1884. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 197).

⁷⁰ Virgílio Várzea (1863-1941), contista, cronista, novelista e poeta. Desenvolveu sua vida literária na antiga Desterro (hoje, Florianópolis) e na cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhou e conviveu com a elite literária brasileira (Rui Barbosa, Olavo Bilac, entre outros). Chefiou, entre os anos de 1882-1887, a chamada *Guerrilha Literária*, grupo formado pela intelectualidade ilhoa que se opunha ao Romantismo e defendia as novas

com artigos como “A literatura paranaense e a arte moderna”, “A morte de um clown”, “Estudemos” e as séries “O romance como psicologia” e a “A carne”, para citar apenas alguns. (imagem 10)



FIGURA 10: AUTORES PARANAENSES. REVISTA O SAPO, CURITIBA, 7 DE MAR. 1900. ANO III. EDIÇÃO ESPECIAL PARANÁ CENTENÁRIO (POR OCASIÃO DO 4º CENTENÁRIO DO DESCOBRIMENTO DO BRASIL), N. 17, PÁGINA CENTRAL. FONTE: BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ.

Foram retratados na edição comemorativa ao 4º Centenário do Descobrimento do Brasil da revista *O Sapo*, de 7 de março de 1900, os autores de maior destaque na literatura paranaense. Estão retratados *Rocha Pombo*, *Domingos Nascimento*, *Emílio de Menezes*, *Nestor Victor*, *Emiliano Pernetta*, *Leôncio Correia*, *Nestor de Castro*, *J. Moraes*, *Chichorro Júnior*, *Silveira Netto*, *Sebastião Paraná*, *Ricardo de Lemos*, *Lucio Pereira*, *Júlio Pernetta*, *Romário Martins* e *Jayme Ballão*⁷¹.

ideias do Parnasianismo e Simbolismo recém-chegadas da Europa. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%A0_Dlio_V%C3%A1rzea Acesso em 16/01/2013.

⁷¹ A Academia de Letras do Paraná foi oficialmente organizada em 16 de março de 1923 e era formada por 30 acadêmicos, correspondendo a 30 cadeiras com patronos, em 27 de março de 1937 foi fundada Academia Paranaense de Letras (DICIONÁRIO..., 1991, p. 10-12). Os nomes em itálico fazem parte das listas, a maioria como acadêmicos em

Dos 16 autores homenageados nove⁷² foram colaboradores da *Galeria Illustrada* em 1888–1889 e eram também membros da Academia de Letras do Paraná e Academia Paranaense de Letras, alguns envolvidos na fundação do Instituto Histórico Geográfico, do Centro Literário e de revistas ligadas a grupos e associações. Um indicativo da importância da revista no contexto literário paranaense.

Entre os autores, alguns faziam parte do cenário nacional. Entre colaboradores mais assíduos figuraram Valentim Magalhães (1859–1903), Ezequiel Freire (1849–1891) e Raul Pompéia (1853–1895). Para uma melhor visualização, organizamos dois gráficos (2 e 3) que se completam, com todos os colaboradores que escreveram para a revista de Narciso Figueras, com o registro do número de vezes que tiveram artigos publicados, fazendo um comparativo com os dois semestres. Desta forma podemos perceber que a grande maioria de seus colaboradores participou apenas uma ou com muito mais frequência das edições publicadas no primeiro semestre da revista.

1923 e como patronos em 1937, quando foi incluído o nome de José Moraes já como patrono. A grafia de Jayme Ballão no dicionário consultado está como Jaime Ballão. Major Lucio Leocádio Pereira (1860-1933), como escritor, seguiu a linha espiritualista dos simbolistas, apesar de estar entre os escritores do período romântico. Foi o fundador da *Revista Espírita*, ainda no século XIX, também fez parte da fundação do Instituto Histórico Geográfico do Paraná em 24 de maio de 1900, junto com Nestor de Castro. A seleção feita pela revista causou polêmica por omitir Dario Vellozo, baseada no argumento de que este nasceu no Rio de Janeiro. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 215-354).

⁷² Os colaboradores da *Galeria Illustrada* retratados como homenageados na revista o Sapo em 1900 são: Rocha Pombo, Nestor Victor (1868-1932), Leôncio Correia, Nestor de Castro, José Moraes, Chichorro Junior, Silveira Neto, Sebastião Paraná e Jayme Ballão.

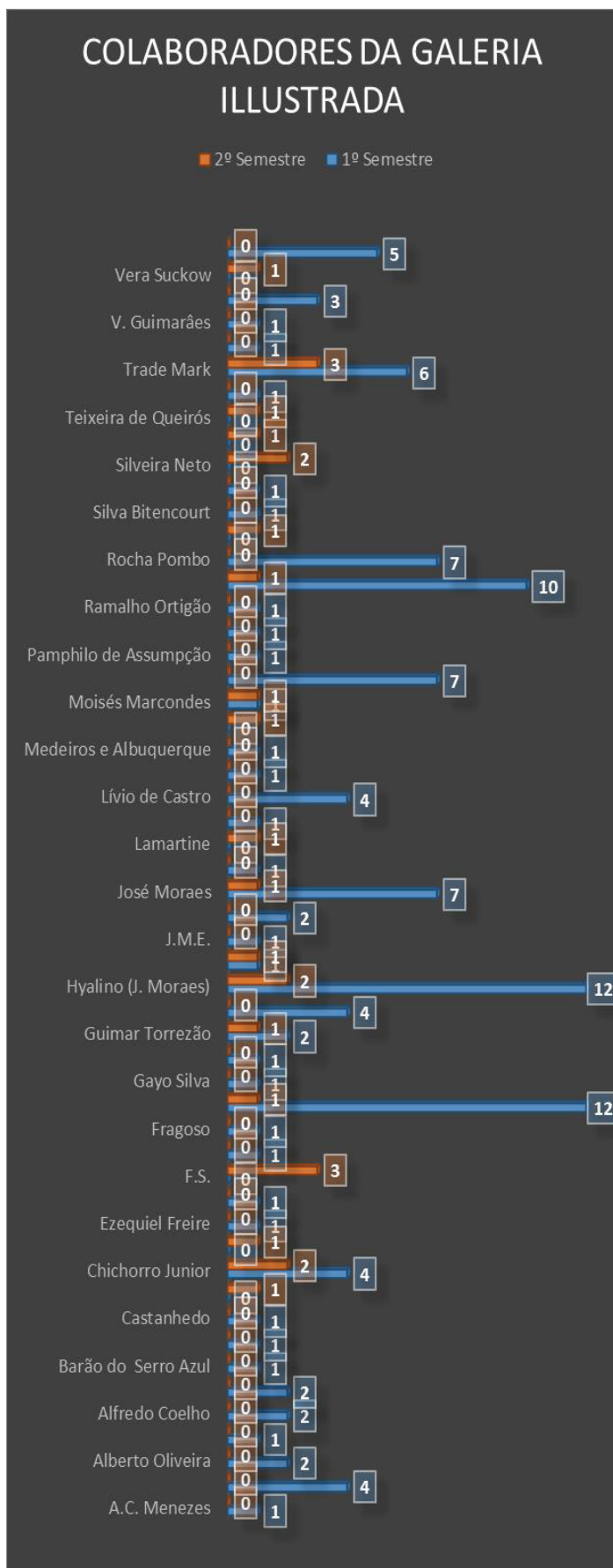


GRÁFICO 2: COLABORADORES DA GALERIA ILLUSTRADA - FAC-SIMILE REVISTA GALERIA ILLUSTRADA

Assíduos também, ao lado de Narciso Figueras, foram os redatores Nestor de Castro e Gabriel Pereira (1851–1901), que assumiu a redação em agosto de 1889. Juntos eram responsáveis pelos textos das seções *Expediente*, *Fatos Diversos*, *Miscelânea*, *A Opinião*, *Sala de Visitas* e *Última Hora*. Com participação menos constante, mas também expressiva, citamos ainda Jayme Ballão⁷³. Alguns destes colaboradores tiveram sua formação no Instituto Paranaense⁷⁴, fazendo parte de um mesmo grupo interessado no processo de livre circulação da palavra, e para os quais os impressos periódicos tiveram papel decisivo, no que Mello identifica (2008, p.130–187) um movimento de multiplicidade de vozes e dispersão caracterizada pela circunscrição dessa polifonia que se operava entre eles:

Para esses moços, o trabalho abarcava todas as atividades necessárias para que a escrita se efetivasse, não apenas as estritamente intelectuais. Desfizeram, portanto, as hierarquias entre as atividades intelectuais e braçais, entre a erudição e execução, entre o artesanal e a técnica, entre criação e produção, ocupando-se das questões estéticas desde a criação até o trabalho de artes gráficas dos periódicos. (MELLO, 2008, p. 187)

O trabalho de Figueras e seu grupo confirma o argumento de Bradbury e McFarlane em suas discussões sobre modernidade, de que “o trabalho duro, a visão clara, a coragem, a determinação – tais eram as chaves do futuro, para a evolução de novos tipos de homens, de sociedades, de artes.” (1989, p. 31). Foi o caso de alguns de seus alunos, que se tornaram colaboradores da *Galeria Ilustrada*, entre estes, Silveira Neto, interessado também na parte técnica das publicações. Ao trabalhar na oficina da Litografia do Comércio, além de aprimorar sua habilidade para o desenho, preparava-se para o ofício propriamente litográfico e para ilustrar os periódicos, acabando por se envolver em todo o processo da elaboração da

⁷³ Jayme [Jaime] Ballão, foi editor do periódico *A Vida Literária* na segunda metade da década de 1880. Sem requinte gráfico e aparência sóbria. (MELLO, 2008, p. 166). Colaborador dos periódicos *Iris Paranaense* (1873-1874), *Revista Paranaense* (1881), mas não é referida sua curta participação da *Galeria Ilustrada*, e sim sua posterior participação no *Dezenove de Dezembro*, *República* e *Gazeta do Povo* na década de 1890. DICIONÁRIO..., 1991, p. 350)

⁷⁴ No Instituto Paranaense tiveram sua formação: Leôncio Correia, Domingos Nascimento, Nestor de Castro, Silveira Neto, Jaime Ballão. (CAROLLO, 1991, p. 353)

publicação. Sua presença na oficina era constante, assinando artigos e produzindo ilustrações e charges.

Em torno da *Galeria Illustrada* reuniu-se um grupo envolvido na movimentação em torno da escrita, interessados na nova possibilidade técnica da revista para multiplicar seus escritos, em um momento em que a palavra impressa foi “essencial para a constituição de um Paraná moderno. No entanto, ressalta-se que apesar de indispensável no processo de proliferação da escrita, a imprensa não é responsável sozinha por tal processo: a técnica permitiu a efetivação de algo que estava latente entre paranaenses”. (MELLO, 2008, p. 127).

Um grupo reunido em torno da *Galeria*, compartilhando e produzindo textos e imagens. É através deste tipo de encontro que podemos identificar a revista como um lugar, como diz Chartier “não como um lugar propriamente dito, mas sim como um elemento que se vincula a outros lugares e que funciona como uma forma de comunicação entre eles” (2001, p. 123). Podemos considerar a hipótese de que este grupo estava envolvido em um processo de conquista cultural e em busca de *distinção*, termo utilizado por Chartier (2001, p.155) quando condutas, práticas, e a produção *corpus* de textos são específicas para marcar e designar uma distinção social. Atuantes e impregnados por uma fé confiante no progresso social, unidos pelo sentido do moderno do final do século XIX, eram portadores do que Bradbury e McFarlane identificam como “uma pronta disposição em acreditar que o desmascaramento dos abusos era um passo para a sua eliminação, que a rejeição do passado convencional era a preparação do caminho para um crescimento moral saudável, para ideais desejados” (1989, p. 31). Fundaram jornais, revistas e clubes literários. Foram redatores, editores, impressores, litógrafos, diretores e proprietários. Ocuparam cadeiras nas Academias de Letras, cargos na política, no magistério, escreveram livros e tratados pedagógicos. Fizeram parte de um ou de vários grupos e de uma *Galeria Illustrada*.

1.2 RELEXÕES SOBRE O GÊNERO “REVISTA” E ESPECULAÇÕES SOBRE A ESCOLHA DE UM NOME

Quando Nestor de Castro relata nas páginas da revista como surgiu o nome da mesma, nos faz tudo parecer tão simples:

“A Galeria Illustrada” nasceu de uma conversa. [...] N’outro dia estava eu na Litografia do Comércio disposto a acompanhar o meu amigo (Narciso Figueras) na empresa jornalística. [...] – Só falta o título, disse eu ao meu companheiro. Este parou por um momento como que confuso com alguma ideia. Imediatamente o Figueras, batendo na testa, exclama inundado de uma indizível alegria. – Achei o título! – Que venha ele. – Galeria Illustrada. – Bravíssimo! Disse eu. Eis aí como nasceu a ‘Galeria Illustrada’. (CASTRO, 1888, n. 1, p. 7)⁷⁵.

É muito provável, porém, que o que está resumido neste pequeno trecho de forma tão simplificada, envolveu na verdade uma série de questões mais complexas que merecem ser [re]vistas. Pelo menos é nisso que acreditamos. Os jornais da época, via de regra, faziam circular valores e ideias com a intenção de educar o público leitor e contribuir positivamente para a formação do pensamento na direção de uma realidade progressista.

Tudo indica que este também foi o caso da *Galeria Illustrada*, que assim se apresentou aos leitores paranaenses em seu primeiro fascículo:

Será um jornal de tipo europeu, dando aos seus leitores páginas ilustradas com paisagens, retratos de homens célebres, tanto desta província como de países estrangeiros; e crítica de acontecimentos locais, apresentando igualmente um texto variadíssimo em literatura, notícias, etc. Não se filia positivamente a tal ou qual escola política, mas advogando a causa do – bem geral- ela resguarda-se ao direito de analisar a forma e proceder dos governos, usando da linguagem a mais culta e respeitosa possível. Estudará pelo lado crítico os costumes sociais, combatendo os vícios que possam ser de fatais consequências ao futuro. (GI, Curitiba, nov. 1888, n. 1, p. 2)

⁷⁵ Aspas do autor.

Mesmo expressando sua intenção de imparcialidade política, a revista frequentemente analisa e critica o governo da Província, dando apoio explícito à causa republicana, como veremos no decorrer desta pesquisa. Mas porque uma revista de “tipo europeu” seria um diferencial na imprensa paranaense? De acordo com Pallares-Burke (1998, p. 147) a imprensa latino-americana do século XIX se esforçava para participar do processo civilizatório e fazer parte da invejada cultura europeia. Este esforço de europeização da imprensa chegou a Curitiba nas páginas da *Galeria Illustrada* e reforça o argumento de que a imprensa é “tanto o veículo quanto a evidência da ligação da América Latina com a Europa e com os Estados Unidos” (PIERCE; KENT *apud* PALLARES-BURKE, 1998, p. 149)⁷⁶.

Ana Luísa Martins (2008b, p. 40) afirma que o grande avanço técnico registrado na Europa, a partir do século XIX, possibilitou a publicação de periódicos cada vez mais atraentes e acessíveis até mesmo ao público menos afeito à leitura, que recebia a mensagem através das imagens. No caso do Brasil, devemos considerar que somente em 1808 – entre as tantas bagagens da família real portuguesa – desembarcaria no cais do Largo do Paço no Rio de Janeiro⁷⁷ o maquinário⁷⁸ que possibilitaria nossas primeiras experiências gráficas “oficiais”⁷⁹ no Brasil com Imprensa Régia⁸⁰. Porém, não podemos esquecer que antes desta data, apesar da proibição por ordem do império, já circulavam algumas publicações, tanto de fora, como de oficinas clandestinas que atuavam dentro do país, cujo funcionamento a coroa não conseguia controlar. Pois havia também

⁷⁶ PIERCE, R. N.; KENT, R. 10 Newspapers. In: HINDS, G., TATUM, C. M., (eds.). *Handbook of latin american popular culture*. West-Port: Greenwood Press, 1985, p. 229.

⁷⁷ O Rio de Janeiro torna-se sede da corte Portuguesa em 08 de março de 1808 (MARTINS, 2008a).

⁷⁸ O maquinário contava com dois prelos e vinte e oito volumes de material tipográfico adquiridos em Londres para a Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Se esses volumes foram embarcados por acaso na atrapalhação da fuga de D. João, não se sabe. (FONSECA, 1941, p. 12)

⁷⁹ Antes da instalação da tipografia da Imprensa Régia, era exercida uma censura prévia aos impressos, no âmbito dos territórios pertencentes à nação portuguesa, pelo poder civil (Ordinário e Desembargo do Paço) e pelo eclesial (Santo Ofício). (MOREL, 2008, p. 23).

⁸⁰ A Imprensa Régia se instala com a ressalva de D. João VI de que nela “se imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos que emanarem de qualquer repartição do meu real serviço, e se possa imprimir todas e quaisquer obras, ficando inteiramente pertencendo seu governo e administração à mesma Secretaria”. (CAMARGO, MORAES, 1993, 2 v.).

brechas no sistema de censura da metrópoles europeias pelas quais ideias ilustradas entravam clandestinamente nas colônias do alémar, a imprensa não pode aí atualizar sua potencialidade antes da emancipação política. Mesmo na América espanhola que, diferentemente da portuguesa, usufruía de universidades e de imprensa durante o período colonial, o jornalismo existente, antes da independência, era de alcance bastante limitado. (PALLARES-BURKE, 1998, p. 146)

Mesmo sentindo esta carência, o Brasil já flertava⁸¹ com a possibilidade de fazer uso das funções ideológicas da imprensa, optando pelas artes gráficas como canal possível de comunicação com uma parcela maior da população, pela carga de civilidade que comportava:

[...] a palavra e a imagem impressas conheceram outro lugar, ganharam força e expressão, com escritos de toda ordem que se propagaram por múltiplas experiências periódicas, produzidas por agentes sociais diversos, que atuaram em favor do desejado cenário civilizatório do Império. (MARTINS, 2008, p. 45).

Com a inauguração da Imprensa Régia, foram criadas condições para que a troca de informações saísse da esfera privada para o âmbito público, sendo desta forma estabelecida uma rede interligando os circuitos letrados entre a Corte e as províncias (BARBOSA, 2010, p. 21). Embora ainda se encontrem afirmações de que a Imprensa Régia publicava na “*A Gazeta do Rio de Janeiro*” exclusivamente documentos oficiais e informações da família real, de acordo com registros de Gondin Fonseca (1941, p. 32) também saíram do prelo outros tipos de publicações⁸². Em 1813, para os que o autor descreve como os “já ilustrados”, surge a revista de cultura “*O Patriota*” contando com a colaboração da elite intelectual da

⁸¹ Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça [...] fundou em Londres, em julho de 1808, o *Correio Braziliense*, “o primeiro jornal, ou melhor, aquela revista semanal, que se bateria pela Independência brasileira até o advento dela, quando desapareceu”. (DUARTE, 1972, p. 3-4).

⁸² Em 1814 as “Aventuras do Barão de Munchausen”, em 1815 a “História da Donzela Teodora” e mais a “História Verdadeira da Princesa Magalona filha d’El-rei de Nápoles e do nobre e valoroso cavaleiro Pierres Pedro de Proença”. Pelo título deste último, parece que pairava certa dúvida sobre a honradez da mãe da princesa. (FONSECA, 1941, p. 32).

época, com o propósito de divulgar autores e temas nacionais. Segundo ele, nesta revista⁸³ foram publicadas as primeiras páginas ilustradas da imprensa brasileira.

No entanto, a primeira revista de que se tem conhecimento no Brasil nasceu em Salvador no ano de 1812, com o título “*As Variedades ou Ensaios de Literatura*”, e se propondo a publicar

discursos sobre costumes e virtudes sociais, algumas novelas de escolhido gosto e moral, extratos de história antiga e moderna, nacional ou estrangeira, resumo de viagens, pedaços de autores clássicos portugueses – quer em prosa, quer em verso – cuja leitura tenda a formar gosto e pureza na linguagem, algumas anedotas e artigos que tenham relação com os estudos científicos propriamente ditos e que possam habilitar os leitores a fazer-lhes sentir importância das novas descobertas filosóficas (SCALZO, 2003, p. 27)

Para Lustosa (2003), no período de implantação da imprensa no Brasil o jornalista se confunde com o educador ao perceber seu potencial de comunicação com a população e as funções pedagógicas da imprensa ilustrada, pois com

a volta da Corte para a metrópole e com a independência do Brasil de Portugal, a imprensa adquirirá as características que a assemelham à imprensa iluminista europeia, do mesmo modo que, na América espanhola, uma vertente do periodismo brasileiro tornará mais e mais explícito seu propósito educacional e sua fé no poder reformador da educação (PALLARES-BURKE, 1998, p. 149)

Desta maneira, a imprensa periódica pode ser vista também como agente da história e não apenas como registro, pois mesmo com o nascimento tardio⁸⁴ da imprensa no Brasil, era quase incontável o número de publicações que circulavam na segunda metade do século XIX, mesmo com duração e periodicidade variável, o

⁸³ O nº2 de fevereiro de 1813 traz duas gravuras em cobre de J.J. de Souza, ambas representando um alambique de fabrico de aguardente. O autor salienta também que a Gazeta do Rio de Janeiro trouxe uma rudimentar ilustração de um mapa de batalha na edição de número 36 de 28 de agosto de 1809. (FONSECA, 1941, p. 32).

⁸⁴ Ao inventar em Estrasburgo, em 1438, a tipografia, que se difundiu com muita rapidez na segunda metade do século XV, Gutemberg permitiu a reprodução rápida e ofereceu à linguagem escrita as possibilidades de uma difusão que o manuscrito não tinha. No entanto, a imprensa periódica impressa só nasceu mais de um século e meio após a invenção da tipografia, tendo sido precedida por um verdadeiro florescimento de escritos de informação dos mais diversos tipos (ALBERT; TERROU, 1990, p. 4-5).

que comprova a grande atividade dos homens de letras. Afinal, esse era um espaço aberto à expressão de diversos setores da intelectualidade (COHEN, 2008, p. 103-109). A modernização da imprensa aconteceu ao longo do século XIX, com mudanças nos modos de impressão e redacionais e com a inclusão de elementos visuais nas suas páginas, ampliando o universo letrado através de um mundo que se abria também à forma visual. Neste período, a palavra e a imagem impressas ganharam força e expressão com experiências de periódicos produzidos por agentes sociais diversos, que atuaram em prol do projeto civilizatório do Império, utilizando-se também do recurso da ilustração periódica, apoiada na experiência dos jornais caricatos que faziam sucesso na Europa e transplantada para o Rio de Janeiro pelo talentoso pintor brasileiro Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)⁸⁵, a partir do conhecimento desta prática em Paris. (LUCA, 2008, p. 46-65).

Embora as revoluções técnicas mudem os meios de produção e de reprodução dos textos, as leituras e os usos que se podem fazer deles, continuam “abertos à decisão humana, às seleções ou às ignorâncias dos que tem o poder de atuar e de decidir sobre os usos da revolução técnica”. (CHARTIER, 2001, p. 158). Ao aceitar o desafio de “fundar [...] um jornal moderno, puramente moderno” (CASTRO, 1888, p. 6-8) os idealizadores da *Galeria Illustrada* perceberam seu potencial para se tornar um agente de mudança na direção do progresso, ao desatar as amarras regionais e possibilitar o acesso do leitor à cultura geral.

A imprensa, deste seu surgimento, foi atuante em registrar, explicar, discutir e comentar as coisas do mundo. Desta forma, é lícito considerá-la sujeito da história⁸⁶. Neste contexto, podemos pensar uma revista como sujeito, e como tal, ela exige identificação. Partimos da distinção básica do que seriam jornais e revistas. Os jornais diários se estabeleceram primeiro⁸⁷, tendo as revistas surgidas dentro de

⁸⁵ Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), foi um escritor do romantismo, político e jornalista (fundador de várias Revistas, dentre elas a "Revista Guanabara", divulgadora do gênero literário romântico e "Lanterna Mágica", publicação de humor político), pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor e diplomata brasileiro.

⁸⁶ Sobre este argumento ver DARNTON, 1986; CRUZ, 2000; LUCA, 2006.

⁸⁷ O primeiro “jornal” oficial de que se tem notícia é o Acta Diurna Populi Romani, (“Relatos diários ao povo de Roma”), que surgiu na antiga Roma durante o governo do imperador Júlio César, cerca de 59 anos a.C. Escrita em grandes placas brancas e expostas em lugares públicos populares, a Acta Diurna mantinha os cidadãos informados sobre eventos políticos e sociais, sobre guerras, sentenças judiciais, execuções e escândalos

suas oficinas. É mister salientarmos que ambos são fontes e objetos distintos, com gêneros discursivos diferentes. Estas distinções se evidenciam tanto na periodicidade quanto no acabamento, na qualidade do papel e no formato.

Como o jornal circula diariamente, seu conteúdo é mais imediatista, está mais ligado às notícias do dia a dia, do cotidiano. Este pode ser um dos motivos de, em geral, não vincular imagens aos seus textos, pois a produção da imagem demandava mais tempo e elaboração, o que, devido às limitações técnicas, tornar-se-ia inviável naquele contexto do século XIX. Uma revista ilustrada teria este tempo para a elaboração da imagem e a composição dela com o texto, pois circulava com intervalos maiores, podendo, desta forma, publicar assuntos e artigos de natureza mais elaborada, como literatura, ciência e arte. Pode-se perceber estas diferenças na imagem 12, em é possível fazer um rápido comparativo entre as capas e as primeiras páginas do jornal *Gazeta Paranaense*⁸⁸ (imagem 11/cima) e da revista *Galeria Ilustrada* (imagem 11/baixo), que circularam em Curitiba no mesmo dia, a saber, 20 de novembro de 1888. A diferença mais evidente é o predomínio do uso da imagem pela revista e da palavra pelo jornal. A paginação do jornal era por número e dividida em cinco colunas separadas por linhas verticais, como podemos verificar na imagem abaixo, diferentemente da *Galeria Ilustrada* e da *Revista Ilustrada* (imagem 16/baixo)⁸⁹ que eram divididas em três colunas⁹⁰ separadas por

no governo. Já na China, os primeiros jornais surgiram em Pequim sob a forma de boletins escritos à mão, no século VIII. E, no ano de 1040, foi inventada a imprensa no país, usando blocos móveis de madeira. No entanto, foi no ano de 1447 com a invenção da prensa de impressão pelo alemão Johann Gutenberg, que foi inaugurada a era da impressão moderna, já que agora seria possível produzir e reproduzir volumes e impressos, como livros e jornais de forma mais rápida. [...] o considerável progresso das técnicas favoreceu muito o desenvolvimento da imprensa mas não o condicionou, na medida em que as máquinas quase sempre estiveram “à frente” das necessidades reais dos jornais. A história da técnicas de imprensa ainda é muito incerta e, como costuma acontecer, cada país reivindica para si as invenções mais importantes. (ALBERT; TERROU, 1990, p. 30)

⁸⁸ O Jornal A Gazeta Paranaense – órgão do Partido Conservador – (1882 - 1889) está disponível para consulta em: [memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIBi b/242896](http://memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIBi%20b/242896)

⁸⁹ *Revista Ilustrada* de propriedade de Angelo Agostini teve seu primeiro número publicado em 1º de janeiro de 1876. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro fez uma dissertação de mestrado a respeito da Revista Ilustrada, em que procura entender o sucesso da revista pelo seu papel político ao mesmo tempo em que teria atuado como veículo de “divulgação e vulgarização das artes visuais”. Ver mais em BALABAN, 2009 e RIBEIRO, 1988.

espaços. As páginas destas revistas seguiram uma sequência ao longo do primeiro semestre, retornando à página 01 no início do segundo semestre, o que indica a possibilidade da formação de coleções. Assim como o recurso da seriação de artigos, mais comum nas revistas do que nos jornais, além de manter um vínculo com seu leitor e estimular a venda das próximas edições, também conferia à revista um caráter de objeto colecionável.

A periodicidade do jornal era diária. Já a revista era produzida para chegar às mãos dos leitores nos dias 10, 20 e 30 de cada mês, um dos motivos que lhe permitia uma melhor elaboração gráfica. Chartier (2001, p. 130) destaca que em alguns casos, os jornais especializados, com um *status* diferenciado do jornal clássico, também podem ser objetos impressos que merecem ser conservados e aos quais se pode voltar: são reutilizados, relidos. Existem evidências de que algumas revistas foram colecionadas e encadernadas em brochuras por seus leitores, como podemos observar na descrição de Joaquim Nabuco das lembranças do escritório de seu pai:

Estou-me lembrando agora dos grandes volumes encadernados que faziam companhia no degredo do escritório à duplicata dos velhos praxistas... Era a coleção dos periódicos em que colaborara ou que redigira no Recife. (NABUCO, 2005, p. 126)

De acordo com Telles (2010, p. 38) as revistas eram vendidas em fascículos semanais. Suas pesquisas indicam a existência de coleções compondo os acervos de várias instituições no Rio de Janeiro, como a coleção que pertenceu ao Visconde do Rio Branco, hoje no Arquivo Histórico do Itamaraty; e a coleção da *Revista Illustrada*, (imagem 16/baixo), de Joaquim Nabuco⁹¹, na Biblioteca do Itamaraty. Estes acervos indicam que havia colecionadores destes tipos de impressos, pois segundo a autora, existem também outras “instituições importantes que preservam em seus acervos coleções de revistas daquela época, que pertenceram a colecionadores particulares.” (TELLES, 2010, p. 38). O ato de colecionar possivelmente era praticado também em Curitiba, embora as fontes indiquem que no

⁹⁰ No primeiro semestre as colunas da revista mediam 31,5 x 7 cm, no segundo semestre passam para 26 x 6 cm e são separadas por linhas verticais.

⁹¹ “Joaquim Nabuco considerava a *Revista Illustrada* como “Bíblia da Abolição dos que não sabem ler” (LIMA, 1963, p.120)

contexto paranaense houvesse dificuldades em dar sequência à numeração das publicações que lançavam devido a problemas tanto na consolidação da sua imprensa, quanto ao desafio de viver dela.

A revista, além de elaborar a capa com mais imagens e menos texto, deixa espaços em branco, que são importantes para composição da página, estabelecendo a dominância⁹² da imagem como recurso para chamar o olhar do leitor. A página é dividida com espaços entre os textos. Neste caso, a imagem é hierarquicamente superior ao texto e o domina, não por ser mais informativa do que ele, mas por ocupar um espaço de destaque. Santaella (2012, p. 113) afirma que a “dominância textual ocorre quando a imagem preenche funções meramente ilustrativas, decorativas ou didáticas”, o que não é o caso das capas da *Galeria Illustrada*, pois seu frontispício, o qual analisaremos posteriormente, está de fato carregado de símbolos e signos.

⁹² Ver mais em SANTAELLA, 2012, p. 113

GAZETA PARANAENSE

PARANÁ, 20 DE NOVEMBRO DE 1888. — ANO VII, N.º 11. — PÁGINA 1.

PROPRIETÁRIO: DOMINGOS DE MOURA. — REDATOR: DOMINGOS DE MOURA. — ADMINISTRADOR: DOMINGOS DE MOURA.

PREÇO ANUAL: 100 REIS. — PREÇO SEMANAL: 15 REIS. — PREÇO DE AVISO: 10 REIS POR LINHA.

OPINIÃO

... (text continues with various news items and opinions)

NOTÍCIAS

... (text continues with news items)

PARANÁ

... (text continues with local news)

BRASIL

... (text continues with national news)

INTERNACIONAL

... (text continues with international news)

GAZETA PARANAENSE — 20 DE NOVEMBRO DE 1888.

... (text continues with various news items and opinions)

OPINIÃO

... (text continues with various news items and opinions)

NOTÍCIAS

... (text continues with news items)

PARANÁ

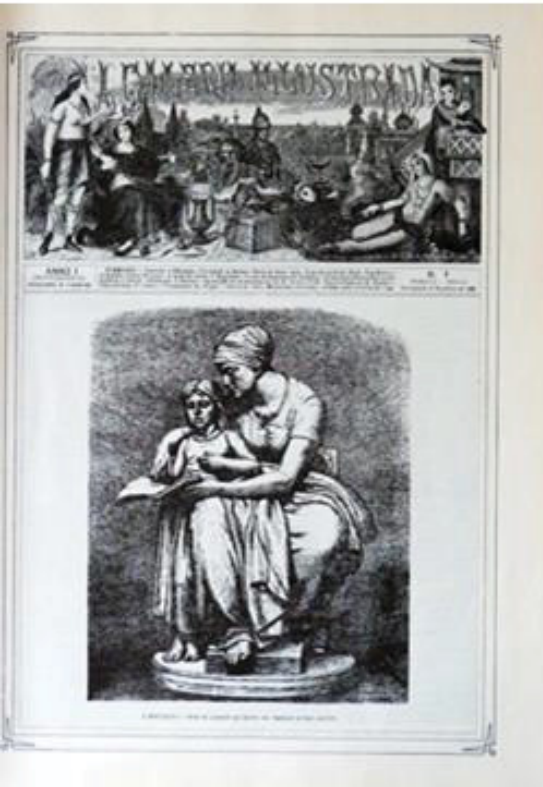
... (text continues with local news)

BRASIL

... (text continues with national news)

INTERNACIONAL

... (text continues with international news)



... (text continues with various news items and opinions)

OPINIÃO

... (text continues with various news items and opinions)

NOTÍCIAS

... (text continues with news items)

PARANÁ

... (text continues with local news)

BRASIL

... (text continues with national news)

INTERNACIONAL

... (text continues with international news)

FIGURA 11: ESQUERDA À CIMA: CAPA. JORNAL GAZETA PARANAENSE, 20 NOV. 1888 – AO LADO PÁGINA INTERNA CORRESPONDENTE. FONTE: FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, DISPONÍVEL EM [HTTP://MEMORIA.BN.BR/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=242896&PAGFIS=4397](http://memoria.bn.br/docreader/docreader.aspx?bib=242896&pagfis=4397) ACESSO EM 22/10/2012. ESQUERDA À BAIXO: CAPA DA GALERIA ILLUSTRADA, 20 NOV. 1888. AO LADO PÁGINA INTERNA CORRESPONDENTE. FONTE: ARQUIVO PESSOAL DA AUTORA

Observando o sumário de ambas as capas, percebe-se diferenças menos evidentes, mas igualmente reveladoras dos tipos de abordagens do leitor. Abaixo do frontispício elaborado da revista, e do nome do jornal está o sumário (imagens 12, 13 e 14), onde constam informações semelhantes como: ano, número da edição, Estado, País e data da publicação. As semelhanças param por aí, pois a revista identifica-se como propriedade da *Litografia do Comércio*, uma empresa, e o jornal como propriedade e com direção de Benedito Carrão, pessoa física. Sobre informações como periodicidade e preços de assinaturas, que estão na capa do jornal, na revista se encontram na contracapa, como parte do editorial, deixando espaço para que seus colaboradores sejam identificados ao publicar seus nomes no sumário, ligados a determinado assunto. Desta forma, o leitor sabia o que encontraria nas páginas da revista. No caso da edição acima, poderia apreciar a gravura “A educação”, o retrato do Barão de Serro Azul⁹³ e ainda acompanhar o artigo de Chichorro Júnior (1866–1926)⁹⁴ sobre a “*Literatura Paranaense e a arte moderna*”, entre outros.

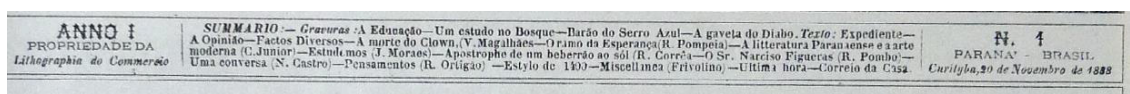


FIGURA 12: SUMÁRIO REVISTA GALERIA ILLUSTRADA – DIMENSÃO 20,5 X 1 CM



FIGURA 13: SUMÁRIO REVISTA ILLUSTRADA

⁹³ Idelfonso Pereira Correia (1849–1894), empresário, comendador. Recebeu em 1881 a Comenda da Ordem da Rosa e em 1888 o título de Barão do Serro Azul. Iniciou suas atividades empresariais em Antonina, com engenho de beneficiamento de erva-mate. Em 1878, em Curitiba estabeleceu o Engenho Tibagi. Foi o maior exportador de erva-mate paranaense. Teve também atuação política como membro do Partido Conservador, deputado da Assembleia Legislativa Provincial e vice-presidente da Província do Paraná. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 101)

⁹⁴ Joaquim Procópio Pinto Chichorro Júnior (1866–1926), segundo Corrêa (2006, p.151) teve sua estreia no jornalismo nas páginas da *Galeria Illustrada*. Em 1888 é convidado para assumir a redação do *A República*, no lugar de Eduardo Mendes Gonçalves. Ocupa a cadeira nº 33 da Academia Paranaense de Letras. Foi jornalista e literato paranaense, participou do grupo das publicações de *O Cenáculo*.

ANNO XII PARANAENSE		PUBLICAÇÃO DIARIA — ORGÃO DO PARTIDO CONSERVADOR		NUMERO BRASIL	
Publicação do dia 100 rs.		-- Proprietario e Director : <i>Benedicto Carrão</i> --		Publicação a pedido p. 1-	
Assignaturas para a cidade : anno	108 rs.	Terça feira	Assignaturas para fóra : anno	1 rs.	
" " semestre	68 "	20 DE NOVEMBRO DE 88	" " semestre	1 rs.	
Abatimento adiantado. Os srs. assignantes têm 25 % de abatimento em seus annuncios		CURITIBA	Typographia e Escriptorio Rua da Impera. 87		
			Endereço telegraphico : —GAZETA		

FIGURA 14: SUMÁRIO JORNAL GAZETA PARANAENSE

Ao compararmos a revista *Galeria Illustrada* com o jornal *Gazeta Paranaense*, percebemos mais diferenças do que semelhanças. Segundo Santaella (2012, p. 107) a materialidade das imagens e dos textos não se limita à bidimensionalidade da superfície, pois no caso de revistas e jornais, estes são objetos tridimensionais que abrigam páginas bidimensionais. Portanto, podemos ainda comparar a *Galeria Illustrada* (imagem 11/baixo) com a *Revista do Paraná* (imagem 16/cima) de propriedade de Nivaldo Braga, que circulou em Curitiba em 1887, ambas as iniciativas consideradas arrojadas segundo Mello (2008, p.170) que as identifica como “publicações audaciosas para seu tempo”. Preferimos considerá-las como reflexos possíveis desse tempo, embora tenham tido uma vida efêmera, como tantas outras revistas em outros tempos e lugares.

Não podemos afirmar que essas revistas foram executadas em papel de qualidade superior ao jornal, pois até agora não tivemos acesso aos seus originais, mas como tivemos acesso aos originais do jornal *Quinze de Novembro*, que posteriormente substituiu a *Galeria*, percebemos certa transparência do papel do jornal, que interferia na imagem principal, mesmo com um formato de 71,5 x 52,5 cm., o dobro da revista. Podemos supor que Narciso utilizasse o mesmo tipo de papel, sujeito a este tipo de interferência (imagem 9).

A *Revista do Paraná* não passou dos sete números, publicados de 23 de outubro e 17 de dezembro de 1887. No ano seguinte, em 20 de novembro de 1888, a *Galeria Illustrada* chegava às mãos dos leitores paranaenses com uma proposta editorial que tentava se afastar da revista anterior, aquela mais centrada em questões relativas à Província, elaborando seus textos e imagens com o propósito de dar visibilidade às localidades, às personalidades e aos acontecimentos paranaenses. A *Galeria*, ao contrário, embora também contemplasse, em certa medida, questões regionais, tinha a pretensão de ir além destas fronteiras. Seus interesses eram civilização, trabalho, progresso, liberdade e educação. Em comum as duas tinham a proposta de dar visibilidade à ciência, à arte e à educação – cada

uma dentro do seu perfil –, tendo sido influenciadas pelas mesmas questões referentes à consolidação das artes gráficas. Também o cuidado gráfico de ambas com as imagens desestabilizava, de certa forma, a soberania da palavra escrita. (MELLO, 2008, p. 172).

Mesmo os dois projetos estando baseados na possibilidade técnica da ilustração, podemos perceber que as relações entre imagens e textos nem sempre se davam de forma correspondente ou subordinada. Um diferencial expressivo foi a seção *Gaveta do Diabo da Galeria*, onde se publicavam charges sobre os acontecimentos locais e nacionais, em que a imagem fortalecia e potencializava a palavra, num elaborado trabalho tanto gráfico como intelectual. Igualmente, não se pode esquecer que as duas revistas foram produzidas dentro da mesma oficina da Litografia do Comércio, poderíamos dizer também dentro da “sala de aula” de Narciso Figueras, um lugar onde a técnica e a arte se uniram para configurar algo de novo, tanto para a imprensa paranaense quanto para o universo artístico local, constituindo e unindo um grupo de interesse, uma comunidade.

Outro comparativo possível é com a *Revista Ilustrada* (imagem 16/baixo) de Angelo Agostini, publicada no Rio de Janeiro em 1888, cuja edição original de 15 de setembro daquele ano foi utilizada nessa análise. Identificamos, como acontece com a *Galeria*, o vínculo essencial entre o texto e a imagem em sua materialidade, o que, de acordo com Chartier (2001, p. 29) pode influenciar as práticas de apropriação, que são as leituras diversas. Aos colocarmos lado a lado as capas e as páginas internas destas revistas, podemos perceber semelhanças no que se refere ao número e tamanho das colunas. Nas páginas internas, vinhetas decoradas separam os textos e seções da página na *Revista Ilustrada*, as quais não são encontradas na *Revista do Paraná*. Este recurso é parte de um processo de modernização gráfica iniciado em 1875 por Rafael Bordallo Pinheiro⁹⁵ (1875–1905), que introduz capitulares e vinhetas de abertura nas seções da revista *O Mosquito*. (TEIXEIRA, 2001, p.21).

Bordallo não é uma figura estranha para Narciso, que conhece e reconhece seu trabalho artístico, publicando inclusive a cópia de uma gravura sua na revista

⁹⁵ Raphael Augusto Bordallo Prestes Pinheiro (1846-1905) Português, Chega ao Brasil em 1875 onde trabalha nos jornais O Mosquito, Psit!!! e O Besouro e retorna a Portugal em 1879. Fonte: <http://www.citi.pt/cultura/artesplasticas/caricatura/bordalopinheiro/biografia.html> acesso 29/01/2012

(imagem 15). A imagem foi publicada acompanhada de um texto apresentando o artista e o tema de sua gravura:

O belíssimo quadro que hoje apresentamos aos nossos leitores, é cópia de uma gravura de Bordallo Pinheiro, um dos talentos artísticos que muito honra a nação portuguesa. O quadro representa dois desses tipos populares que existem em todas as nações. Os “fadistas” são uns tipos idênticos aos nossos “fandangueiros”, e vivem pelos arrebalde de Lisboa, completamente entregues a esses agradáveis passatempos de “guitarra e do fadinho”. (GI, Curitiba, dez. 1888. Nossas Gravuras, n. 3, p. 18)



FIGURA 15: FIGUERAS, NARCISO. TYPOS DE LISBOA. AUTOGRAFIA P&B., 18 X 18 CM. CÓPIA DE UMA GRAVURA DE BORDALLO. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, CAPA.

Além do refinamento técnico apresentado na cópia, é interessante como Narciso trabalha com a questão da assinatura da imagem. Ele mantém a autoria original de Bordallo, à esquerda, reconhecendo o crédito do autor da imagem que tomou como referência e assume o que seria uma coautoria ao assinar à direita.

Nas capas, percebemos que tanto a *Revista do Paraná* (imagem 16 esq./cima) como a *Galeria* seguem os rigores formais do academicismo europeu, iniciados por Agostini na *Revista Illustrada*, com a página composta nas mesmas proporções do frontispício, sumário e imagem.



FIGURA 17: FIGUERAS, NARCISO. FRONSTISPÍCIO DA REVISTA DO PARANÁ. CURITIBA, 23 OUT. 1887, N. 1, CAPA.

A *Revista do Paraná* é identificada com um frontispício (imagem 17) elaborado por Narciso Figueras, com a imagem de duas mulheres, uma com a coroa da monarquia, uma referência possível à Princesa Isabel. De acordo com Carvalho, “enquanto na França a Monarquia era masculina, aqui a herdeira do trono, eventual regente, era mulher” (1990, p. 79). A outra mulher representada parece ser Minerva, deusa grega da sabedoria, a qual está ligada aos elementos representados: a engrenagem, o caduceu da medicina, o globo e a bigorna⁹⁶. Ao fundo, podemos ver representadas araucárias, a Serra do Mar e a Baía de Paranaguá. Está incluída também a inscrição de “publicação hebdomadária⁹⁷, Brasil, Paraná, Curitiba”. Logo abaixo aparece a identificação de Nivaldo Braga, como diretor e professor. Em destaque, uma litografia de um retrato de Generoso Marques Santos⁹⁸. Em 15 de

⁹⁶ A análise destes símbolos serão feitas posteriormente no capítulo 3.

⁹⁷ Hebdomadário é uma expressão usada para identificar jornais ou revistas publicados semanalmente.

⁹⁸ Generoso Marques do Santos (1844–1918) nasceu em Curitiba. Assumiu a 2ª vice-presidência da Província do Paraná entre 1878 e 1880. Foi Presidente da Câmara Municipal de Curitiba (1880–1881). Deputado da Assembleia Geral Legislativa de 1881 a 1884. Deputado na Assembleia Legislativa Provincial do Paraná, nas legislaturas de 1866–1867; 1868–1869; 1882–1883; 1884–1885; 1886–1887 e da qual foi presidente em 1888–1889. Em 1886 assumiu como Procurador Fiscal da Fazenda Nacional na Província (1878–1881). Inspetor Fiscal Geral da Instrução Pública Interino Pública

setembro de 1888, a *Revista Illustrada* (imagem 13) identifica na capa o ano, a província onde foi produzida, no caso o Rio de Janeiro, e o número da edição. Também destaca que é publicada por Angelo Agostini, e que a “correspondência e reclamações devem ser dirigidas à rua Gonçalves Dias” e os preços da revista. Seu frontispício, embora tenha um refinamento na produção das letras do nome da revista, é mais simples e sem imagens. Embora tanto a *Revista do Paraná* quanto a *Revista Illustrada* corroborem a afirmação de Mello (2008, p. 173) de que essas revistas são ricamente ilustradas, luxuosas e apresentam suas aberturas ricamente trabalhadas, neste caso o que vemos é que o frontispício da revista publicada no Paraná se destacava da revista publicada na Corte. Na *Revista Illustrada*, na edição reproduzida (imagem 16/baixo) o destaque é dado à caricatura do ator Coquelin, despedindo-se do Rio de Janeiro.

Se os jornais não primavam pelo requinte gráfico, ao que tudo indica, as publicações de variedade ou mesmo de literatura ou artes tinham, comparadas entre si, semelhante tratamento gráfico. Diferentemente do caso *Galeria*, o nome dos proprietários consta em destaque na capa, da maioria dos veículos analisados, a exemplo de Benedito Carrão no jornal, Nivaldo Braga e Angelo Agostini nas revistas. De acordo com as observações de Mello (2008, p. 175–176), ainda que as revistas centrassem suas propostas editoriais na ilustração, experimentando novas possibilidades nos meios tipográficos e o entrecruzamento de linguagens, fatores tão significativos para a constituição do panorama estético das artes, permaneciam elas também ligadas à ideia de proliferação dos suportes da escrita.

Mas afinal, o que é uma revista? O significado usual da época vinha de “passar a tropa em revista”, o que pressupunha a realização de um percurso atento e observador. Nos dicionários de língua portuguesa, a gênese da palavra é situada no final do século XIX, quando assume status de publicação (MARTINS, 2008b, p. 45). A partir de então, as revistas passaram a se situar entre os jornais e os livros, ao desempenharem o papel de mediadoras de saberes e práticas sociais que vão tomando força nessa interpretação do moderno. Não tendo o imediatismo do jornal, nem a reflexão tão profunda que sugerem os livros, criavam um caminho singular

Interino. Professor do Instituto Paranaense e foi novamente eleito para a legislatura em 1889, não assumindo em virtude da queda da monarquia. Fonte: http://www.museumaconicoparanaense.com/mmpPraiz/autoridades_pr/goindpr902_909g_eneroso_marques_dos_santos.htm – Acesso em 23/10/2012.

imprescindível, combinando notícias, reflexão e conhecimento e, tornando-se instrumentos de atualização rápida. Segundo Martins (2008b, p. 63), quem pode dar conta desta definição é a *Revista Brasileira*⁹⁹ que publicou seu próprio entendimento da categoria ao seu tempo e forneceu pistas do momento cultural que se vivia:

A revista, transição racional do jornal para o livro, ou antes, laço que prende esses dois gêneros de publicação, afigura-se-nos por isso a forma natural de dar ao nosso povo conhecimentos que lhe são necessários para ascender à superior esfera no vasto sistema das luzes humanas. Na Revista dão-se a ler, sem risco de cansaço, artigos sobre todos os conhecidos assuntos por onde anda o pensamento, a imaginação, a análise, o ensino do homem. Não se trata ali de uma só matéria, como de ordinário no livro singular, ou de muitas matérias em rápido percurso como no jornal, mas de todas com a conveniente demora, em forma de extensão, proporcionadas aos espíritos [...], qualquer que seja o grau de instrução de cada um, a intensidade de sua convicção, as tendências de seu gosto, a ordem de seu interesse. (Revista Brasileira, Rio de Janeiro, 1879, n. 1, p. 19 apud MARTINS 2008b, p. 63)¹⁰⁰.

Estamos falando evidentemente de uma revista em nossa pesquisa. Mas identificá-la não é apenas encaixá-la em uma categoria de impressos. Na escolha do nome *Galeria Illustrada*, muitos fatores podem ter sido levados em conta. Podemos supor que o termo *galeria* tenha sido consultado pelo catalão Narciso Figueras em algum dicionário do período. Localizamos o termo definido como

lance do edifício ao comprido, coberto e sustentado por colunas, ou com muitas janelas. Serve de passeio abrigado, onde que estão dispostos retratos, quadros, estátuas, bustos e outros objetos de arte ou ainda, o lugar onde se encontram coleções deste tipo. (SILVA, 1858, Tomo II, p. 87).

⁹⁹ A *Revista Brasileira* circulou na Corte do Rio de Janeiro entre junho de 1879 e dezembro de 1881. Ver mais em LEHER, 2002.

¹⁰⁰ Revista Brasileira, Rio de Janeiro, N. Midosi Editor, 1879, n.1, p.19 (apud MARTINS, 2008, p. 63). É possível ir um pouco mais além nesta definição, posto que sua intenção e objetivo também era de “ampliar o público leitor, aproximando o consumidor do noticiário ligeiro e seriado [...] seu custo baixo, configuração leve, de poucas folhas, leitura entremeada de imagens, distinguia-a do livro” (Martins, 2008, p. 40).

Esta definição parece ser adequada por sugerir que a revista tivesse interesse em estabelecer um vínculo entre a arte e o seu leitor. Ao mesmo tempo, o uso deste termo faz uma aproximação da revista com uma galeria de museu no século XIX, onde se via pendurado um amontoado de pinturas, caracterizadas muito mais pela amostragem da produção artística do que pela relação do público com as obras. É o que podemos observar na cena panorâmica que retrata uma galeria de exposição do período, pintada por Samuel Morse (imagem 18), onde se vê uma escultura e um mosaico de assuntos ou gêneros pictóricos (retratos, cenas bíblicas, interiores, natureza morta) compondo as paredes até o teto, alguns em locais de difícil alcance da visão. A imagem neste ambiente é a protagonista, o espectador pode ser apenas observador, ou utilizar o ambiente para produzir seus próprios trabalhos, o que corresponde à proposta da revista de um leitor observador de assuntos variados e/ou produtor de suas próprias leituras.



FIGURA 18: MORSE, SAMUEL. GALERIA DE EXPOSIÇÃO NO LOUVRE, 1832-33. ÓLEO SOBRE TELA, 187.3 X 274.3 CM. TERRA FOUNDATION FOR AMERICA ART, CHICAGO. COLEÇÃO DANIEL TERRA. FONTE: [HTTP://WWW.EDWARDSAMUELS.COM/ILLUSTRATEDSTORY/ISC6.HTM](http://www.edwardsamuels.com/illustratedstory/isc6.htm)

Assim como as galerias de museus, surgiram também, na Europa do século XIX, as galerias comerciais e de passagem. Segundo Pesavento (1997, p. 35), estas “passagens” representavam para Benjamin a própria alegoria do século XIX. *Galerias* cobertas de ferro e vidro, “ruas inteiras” povoadas de lojas e vitrines, para ver e ser visto, quando a população aumentava e as cidades se viam obrigadas a acomodar este crescimento, sendo necessária “a reordenação espacial, redesenhando as ambiências, até o cumprimento dos serviços públicos demandados pelo “viver nas cidades”. (PESAVENTO, 1997, p. 29-35). Nos anos de 1850, Paris contava com 150 galerias de passagem cobertas, que além de exibir vitrines com produtos chamados “modernos”, também protegiam os pedestres da chuva, dos cavalos e das carruagens. A *Galerie Vivienne* em Paris (imagem 19) foi inaugurada em 1823, com uma decoração neoclássica, apesar de configuradas muitas vezes ao estilo da arte antiga, as vitrines das galerias apresentavam

[...] uma ambivalência no tocante à concepção do tempo e aos padrões clássicos da Antiguidade na sua confrontação com o novo e o moderno. De certa forma, o presente dos homens até então estivera sempre reorientado pelo passado, tanto no que diz respeito a uma concepção de história edificante ou mesmo da vida quanto a uma eterna e inevitável comparação com a produção artística da Antiguidade, considerada insuperável. (PESAVENTO, 1997, p. 31)



FIGURA 19: GALERIE VIVIENNE. PARIS.

FONTE: REVUE MONUMENTS HISTORIQUES, Nº 108, P. 50 APUD PESAVENTO, 1997, P. 24

Atravessamos as *galerias* de Paris e voltamos para Curitiba, na tentativa de decifrar as intenções de Narciso Figueras com o nome escolhido para sua revista que, por outro lado simplesmente pode ter sido lido no anúncio (imagem 20) da *Galeria Fotográfica de H. A. Volk*, no jornal *Dezenove de Dezembro*¹⁰¹.

¹⁰¹ O fotógrafo Adolpho Volk já anunciava seu estúdio no jornal *Dezenove de Dezembro* desde 1881. (SIMÃO, 2010, p. 145-147).

PHOTOGRAFIA
PORTADOSOS SYSTEMAS
DE H.A.VOLK.

**GALERIA
PHOTOGRAPHICA**
e pintura de retratos aq oleo de diversas maneiras,
DE H. A. VOLK.

Da aquisição de um aparelho de augmento novamente construido e melhorado por F. SCHMIDT & HAUSCH (Berlim) com lenticulares de 23 centim. : diam. ; iluminação á gaz explosivo com queimador de circon do professor DR. LINNEMANN, como tambem com auxilio de um perfeito pintor de retratos, este estabelecimento está habilitado a produzir retratos sobre pannos de linho, pintados a oleo, pastel, crayon, e photographar com summa fidelidade natural os retratos de pessoas falladas ou tirados novamente em todos os tamanhos até o natural, em busto ; com garantia da perfeição e durabilidade a preços mais baratos, desde 25\$ até 50\$000, conforme a perfeição do retrato original e execução do trabalho.

Retratos pequenos relativamente mais baratos.
Tomo a liberdade de chamar a atenção do respeitavel publico para a nossa exposição de retratos feitos, em casa de negocio do Sr. Coeio, rua da Imperatriz, assim como tomar conhecimento e servir se da GALERIA PHOTOGRAPHICA novamente construida neste estabelecimento.

H. A. VOLK
Rua do Imperador. 20-6

FIGURA 20: IMAGEM1 ANÚNCIO GALERIA PHOTOGRÁFICA DE H. A. VOLK. JORNAL DEZENOVE DE DEZEMBRO, CURITIBA AGO. 1888.

Buscamos também, definições que se aproximassem do termo *ilustrado*, no dicionário do século XIX, onde consta:

ILUSTRAÇÃO , s.f. (do latim, *illustratio*) Ação de ilustrar, de dar luz, e notícia clara de alguma coisa. Discurso que dá luz e ilustra ciências, ou passos de autores obscuros, ou antiguidades. Inspiração: ilustração superior. (SILVA, 1858, Tomo II, p. 164).

ILUSTRAR , v.a. (do latim *illustrare*) Fazer ilustre, fazer nobre, enobrecer. Declarar com explicações, notas, comentários, interpretações, alguma matéria obscura. Fig. Esclarecer, iluminar. (SILVA, 1858, Tomo II, p. 164).

Rouanet (1988, p. 125-127) refere-se à *ilustração* como um movimento de ideias que se formou no século XVIII, em torno de Diderot, Voltaire e d’Alembert. O autor aponta a ilustração como importante realização histórica e como a matriz geral do pensamento iluminista¹⁰². Já Pallares-Burke (1998, p. 146) é mais específica, e quando se refere ao pensamento iluminista, o descreve como um projeto para mudar o modo de pensar dos homens e mulheres comuns, apoiado no potencial educativo da imprensa periódica:

Uma característica marcante da imprensa iluminista europeia era a crença no poder das ideias de aprimorar a sociedade e a convicção de que a imprensa periódica, veiculando ideias, tinha grande potencial para educar o público. Os periódicos eram muitas vezes descritos como eficientes “difusores de luz”. (PALLARES-BURKE, 1998, p. 147)

Em sua pesquisa, Pallares-Burke (1998, p. 147–148) identificou uma grande quantidade de periódicos brasileiros e latino-americanos, cujos títulos aludem ao seu papel de guias e educadores da sociedade. Muitos deles se utilizam da “metáfora da luz” como referência à sua função educativa e ao papel ilustrador que cabia à imprensa moderna e responsável, descrita pelos jornalistas frequentemente como “lanterna que guia, educa e doutrina o povo”. Os títulos são variações dos termos: “Luz”, “Lanterna Mágica”, “Despertador”, “Mentor”, “Farol”, “Aurora”.

O título “Lanterna Mágica”, não passou despercebido por Salgueiro, que faz considerações sobre o mesmo, remetendo-nos

ao uso simbólico e metafórico do instrumento de projeção tão popular na cultura visual do século XIX [...] Porto-Alegre usa a lanterna mágica como instrumento que exhibe “a verdade com todas as luzes”¹⁰³ e não um instrumento “criador de ilusões”, embora essa ambivalência caracterize o século XIX. A Lanterna Mágica afigura-se como uma síntese de sua época, dominada pela imagem (SALGUEIRO, 2003, p. 27).

¹⁰² Sérgio Rouanet, em seu artigo *O olhar iluminista*, faz uma distinção entre Ilustração e Iluminismo. Iluminismo seria uma tendência transepocal, não limitada a nenhum período específico, que se caracteriza por uma atitude racional e crítica. Ela combate o mito e o poder, usando a razão como instrumento de dissolução do existente e de construção de uma nova realidade. (ROUANET, 1987, p. 125- 148).

¹⁰³ Aspas da autora.

Seguindo pela luz da “lanterna mágica”, consideramos que apesar da palavra *Ilustrada*, de acordo com a afirmação de Azevedo (2010, p. 9–13), figurar no título de várias revistas cariocas e de o termo ser amplamente cultivado pela sociedade letrada do oitocentos em referência ao ideário iluminista do século XVIII, o termo *galeria* não figura com a mesma frequência. Nos anais dos catálogos de jornais e revistas publicadas no Rio de Janeiro entre 1808 a 1889, existentes na Biblioteca Nacional, entre as várias referências à luz (Phosphoro, Farol, Lanterna, Luz, Lanterna de Diógenes) somente dois nomes estão compostos com o termo *galeria*. O primeiro é “*O Observador das Galerias da Assembléia em 1830*” (ANAIS, B.N., 1965, p. 143), cuja conotação remete mais à galeria como tribuna destinada ao público. (FERNANDES, 1967, p. 544).

O segundo e único nome que sugere o uso do termo de forma similar entre as publicações do período é “*A Galeria Romantica*”, que circulou em 1864 (ANAIS, B.N., 1965, p. 167). Em Curitiba, na relação de jornais e periódicos existentes na reserva técnica do Museu Paranaense e na Biblioteca Pública do Paraná, até o momento não encontramos nenhum registro de jornal periódico ou revista com o termo *galeria* compondo seu nome.

Consideramos como hipótese para o uso do termo *Galeria* no título da revista, tanto a galeria de museu como espaço divulgador da arte, como a galeria como espaço que se percorre em busca de assuntos variados. Já o termo *ilustrado* pode ser pensado com duplo sentido, mesmo porque há ambiguidade no adjetivo que pode ser tomado em duas acepções completamente diversas: no caso, como uma publicação instruída, erudita, culta ou que envolve a alta cultura, e também como publicação que apresenta junto aos textos, gravuras ou desenhos, numa palavra: imagens. Mais que remeter ao diálogo entre a palavra e a imagem, o termo também estava ligado a “um saber impregnado pelo culto à razão, pelo caráter civilizador da ciência e da arte” (TURAZZI, 2002, p. 14). O termo *ilustração* nos traz também as metáforas da luz se considerarmos que, no que se refere à percepção visual, quando é uma noite escura e espessa não temos a noção dos planos, vivemos em uma realidade sem objetos, sem coisas. Narciso Figueras queria mais que uma galeria ilustrada; queria difundir as luzes do conhecimento e, para tanto, era essencial fazer circular a palavra, permitindo a constituição de um público disperso

em espaços e lugares diversos, que Chartier chamaria de “espaço público”. Para o autor, o espaço público de leitura pode ser definido “a partir das práticas solitárias de escrita ou de leitura, é um espaço em que cada indivíduo deve atuar como sábio frente ao público que lê”. (2001, p. 64). Tentaremos, pois, algumas aproximações possíveis que possam nos revelar um pouco mais, e nos revelar, tanto quanto possível, o leitor da *Galeria Illustrada*.

1.3 POSSÍVEIS LEITORES

O ato de ler envolve complexidade, uma vez que apreender letras está relacionado não somente com a visão e a percepção do sujeito, mas também à inferência, julgamento, memória, reconhecimento, conhecimento, experiência e prática. (MANGUEL, 1997, p. 49-54). Se somarmos a esse entendimento o momento, o lugar e o suporte, vislumbraremos a dimensão da complexidade envolvida na tentativa de localizar o leitor da Galeria Ilustrada.

Em Curitiba, entre 1880 e 1930, havia um número expressivo de pessoas envolvidas em atividades literárias e/ou editoriais, resultado da agitação intelectual pela qual o Estado passou, tanto no campo político, quanto no estético e no social. Nesta época, diversas imagens e textos circulavam na imprensa periódica, com a intenção de estimular e disseminar a leitura. (DENIPOTI, 1998, p. 13). O autor, na introdução de sua pesquisa, faz uma referência direta a uma litografia (imagem 21) publicada na *Galeria*, quando cita que em 1889 um periódico estampou na capa a gravura de um velho leitor (1998, p. 1).



FIGURA 21: IMAGEM2 – BELLINI, JÚLIO. UM HOMEM FELIZ. AUTOGRAFIA, P&B. 19,5 X 20,5.
 FONTE: GI, CURITIBA, 20 DE JUL. 1889, N. 17, SEM. II, CAPA.

O trabalho executado por Bellini tem um aspecto inacabado, e se constitui de traços ligeiros. Algumas linhas, como as da coberta em seu colo, estão apenas sugeridas, assim como as páginas do livro em suas mãos. A figura está a meio corpo, de lado, aparece sentada, em um ambiente não revelado, dando a impressão de descuido na construção do ambiente, ao mesmo tempo em que as áreas em branco contribuem para destacar a cena principal, em que um homem segura o livro com as mãos, próximo ao seu corpo, mantendo com ele uma relação de intimidade. O artista executa com maiores detalhes a figura do homem e a expressão de seu

rosto, marcado apenas por áreas de luz e sombra, o que confere certa suavidade à sua expressão.

DeNipoti (1998, p. 160) cita a referida gravura para ilustrar seu argumento de que o desejo e a posse de um determinado livro podem gerar emoções nos leitores. Na seção *Nossas Gravuras*¹⁰⁴, o leitor é conduzido para além da leitura da imagem, pois como afirma Chartier (2001, p. 142) a ideia de “ler” uma imagem, mesmo sendo um objeto distinto da palavra, conduz o leitor a uma “leitura” pensada de acordo com os procedimentos e as mesmas técnicas da leitura de um texto, como podemos observar:

Eis um homem feliz: descobriu em um montão de papéis velhos um exemplar poeirento de uma edição há muito tempo esgotada. [...] Jamais amante algum ficou mais absorto pelo pensamento no seu bem amado, que o nosso velho letrado, pelo magnífico volume, com o qual vai enriquecer sua coleção. (GI, Curitiba, jul. 1889. *Nossas Gravuras*, n. 17, II sem., p. 19)

Assim como não podemos saber se a presença e a circulação da representação de Bernardina Biscaia realmente deu visibilidade à sua beleza, a imagem de um homem feliz por ter um livro nas mãos, não nos permite divisar o que ela realmente representou para os leitores da revista. O como estas imagens foram lidas não poderemos identificar, nem mesmo o que se esconde nos processos de sua utilização, mas podemos sim perceber as intenções de leitura sugeridas por aqueles que a produzem e divulgam, ao substituímos o binômio produção-consumo por seu equivalente geral: escritura-leitura, como sugere Certeau (2011, p. 48). Também não podemos supor que o leitor se limite às mensagens recebidas pela condução do texto ou pela imagem, pois como Chartier (2001, p. XIII) enfatiza o leitor é o receptor e o consumidor, e a recepção também é criação, consumo e produção.

Por mais que a revista investisse na condução do leitor pela imagem e também para uma leitura possível da imagem, como Chartier (2001, p. 30) alerta, a leitura é resultado da interação entre texto e leitor e, poderíamos acrescentar, entre a imagem e quem a observa. Não obstante, ponderamos que este tipo de condução fosse particularmente importante naquele contexto (1888–1889). Era uma relação

¹⁰⁴ Sobre as seções da Galeria *Illustrada* abordaremos detalhes no capítulo 2.

inicial do leitor paranaense frente às possibilidades de leitura de texto e imagem em um momento de mudança política e social, de redefinição de identidades coletivas. Carvalho (1990, p. 11) cita a Revolução Francesa como exemplo clássico de tentativa de conduzir os sentimentos coletivos no esforço de criar um novo sistema político, uma nova sociedade e um novo homem. Guardadas as devidas proporções, é possível perceber nas estrelinhas dos textos e imagens da *Galeria Ilustrada* indícios, mesmo que sutis, deste tipo de condução pela presença e citação da educação como instrução, como ilustração, como civilização e como progresso.

A *Galeria Ilustrada*, como se buscará demonstrar ao longo deste trabalho, é um exemplo das tensões e articulações entre palavra e imagem e também uma chave para a compreensão dos conceitos de educação do período, pois estava imbuída de um propósito civilizatório, constituindo o que Pallares-Burke (1998) define como uma empresa para educar o público leitor.

A figura do “velho letrado” representa uma parcela da população pouco abrangente em termos populacionais absolutos¹⁰⁵. Ao excluirmos os imigrantes¹⁰⁶ alfabetizados somente em sua própria língua, os letrados seriam “os pertencentes aos extratos médio e superior da sociedade: comerciantes e seus vendedores, burocratas, profissionais liberais e seus familiares”. (DENIPOTI, 1998, p. 141). Podemos considerar que qualquer que seja o tipo de leitor da revista, ele faz parte do que Chartier (2001, p. 32) considera como uma “comunidade de interpretação”, definida pela sua capacidade de leitura. Entre analfabetos, semianalfabetos, leitores e ouvintes, há um número ilimitado de capacidades e interpretações difíceis de serem mapeados para que possamos nos aproximar do que seria esta “comunidade de leitura”.

¹⁰⁵ No Paraná em 1889 a população era de 190.083 habitantes com porcentagem de alunos em relação a população de 3,75% (ALMEIDA, 1989, p. 276-292). Entretanto, devemos considerar que muitos leitores da revista, possivelmente já haviam frequentado a escola e não estavam nesta relação, e mais, muitos poderiam ser alfabetizados fora do ambiente escolar.

¹⁰⁶ Na década de 1870 a atividade colonizadora era intensa, foram registrados o estabelecimento de 26 novas colônias, a maioria das quais na região de Curitiba. Em 1881 a Capital já excedia a capacidade do mercado. A composição étnica dos grupos de imigrantes estabelecidos no Paraná de 1829 a 1934 foi bastante diversificada, os principais foram: poloneses (47.731); ucranianos (19.272); alemães (13.319); italianos (8.802); franceses (2.469); austríacos (1.559); espanhóis (1.344). (DICIONÁRIO..., 1991, p. 207-8)

Para tentarmos uma aproximação, mesmo que ainda fiquemos distantes demais de identificar a face deste leitor, observamos os números apresentados por Almeida (1989, p. 18) sobre a história da instrução pública no Brasil. Em 1886, o número de alunos era de 248.396, para uma população de quase 14 milhões de habitantes, com uma proporção de mais de 2%. As províncias poderiam apresentar grandes diferenças, mas não é o que podemos acompanhar no gráfico que elaboramos a partir dos dados publicados por Almeida (1989) e que foram recolhidos em Sergipe (1887), Amazonas, Pará, Rio de Janeiro, Alagoas, Paraíba, Maranhão, Ceará, Minas Gerais e Goiás (1888) e Município Neutro¹⁰⁷, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Espírito Santo, Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Norte, Mato Grosso e Piauí (1889), em que é possível visualizar a proporção dos alunos na escola em relação à população de cada uma destas províncias:

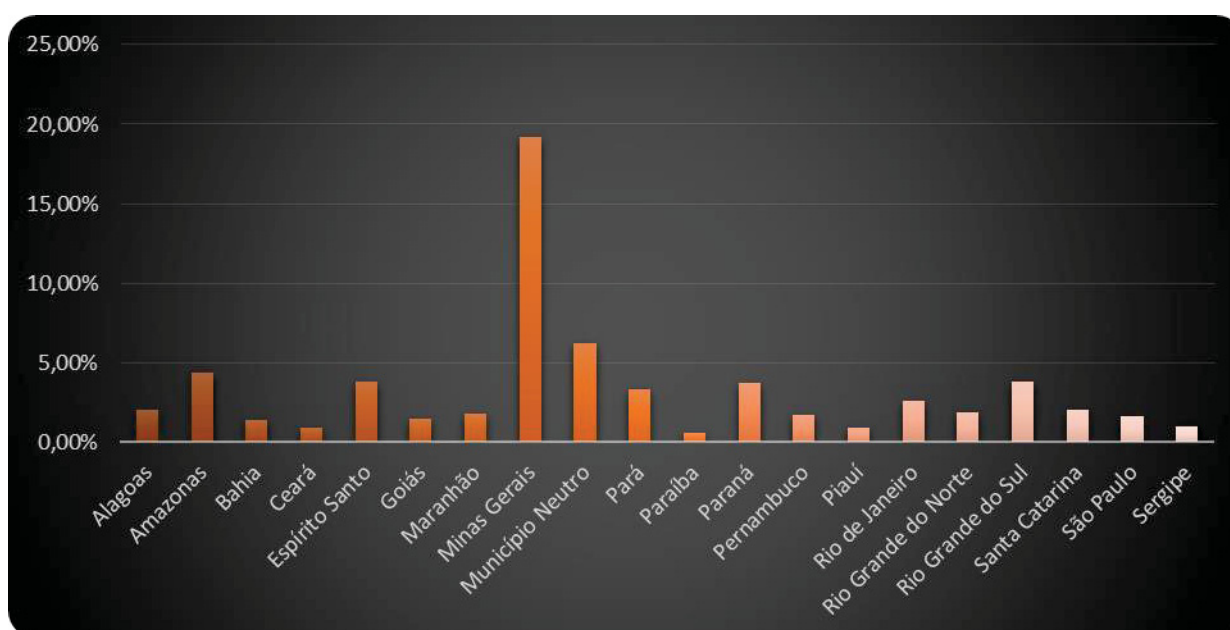


GRÁFICO 3: PERCENTUAL DE ALUNOS EM RELAÇÃO À POPULAÇÃO.
 FONTE: ALMEIDA, 1989, P. 276-292.

Além do Município Neutro (corte) apenas duas províncias se destacam. Ao analisar os quadros produzidos por Almeida (1989), podemos levantar algumas hipóteses possíveis sobre esta grande diferença. No caso do Amazonas, dois fatores podem ter influenciado nesse resultado: um foi o ciclo da borracha (1879 a

¹⁰⁷ Município Neutro, também conhecido como Município da Corte, foi a designação da situação administrativa da cidade do Rio de Janeiro entre 1834 e 1889. (ALMEIDA, 1989)

1912) que teve o seu centro na região amazônica, e proporcionou expansão da colonização, atração de riqueza, transformações culturais e sociais, e grande impulso ao crescimento de Manaus, Porto Velho e Belém. E outro, a Escola de aprendiz de marinheiro, cuja sede estava em Belém. No caso de Minas Gerais, o estado contava nove escolas normais, e estas formavam 1.032 alunos. No Paraná¹⁰⁸, a situação mostra-se relativamente positiva, com o registro de 3,75%, em comparação com os índices observados em outras províncias, algumas de importância relevante no cenário nacional.

Os dados sobre alfabetização não permitem afirmar que houve uma real ampliação de leitores no Paraná no período. (DENIPOTI, 1998, p. 141). As fontes não nos fornecem elementos sobre uma verdadeira expansão da alfabetização para toda a sociedade paranaense, pois devemos considerar que aluno na escola não era garantia de aluno alfabetizado ou de um leitor em potencial. Por outro lado, muitos alfabetizados já não frequentavam mais a escola, não fazendo parte deste tipo de estatística, contrariando estes dados, encontramos constantes alusões a altos índices de analfabetismo. Pois se considerarmos a posição de Chartier (2001, p. 77) a partir da alfabetização mais ou menos funcional que acontece ao longo dos séculos XIX e XX, é que se amplia a capacidade de leitura que possibilita o acesso à cultura.

Este índice não aponta diretamente para o leitor da Galeria Ilustrada, mas em sua direção embora, ao que parece, Curitiba refletia a situação do Rio de Janeiro e São Paulo, pois o levantamento dos periódicos paulistas feito por Afonso Freitas (1915) e do Rio de Janeiro por Gondim Fonseca (1941) revelou que no século XIX a curta duração das revistas literárias ou especializadas não tinha relação direta com o pouco letramento da população. Uma hipótese é a dificuldade dos editores em manterem o bom faturamento somente com a produção do impresso, pois os custos altos com o papel importado e artistas litógrafos, em sua maioria europeus, acarretava uma publicação de custo mais alto para o leitor inserido em um século marcado por um grande impulso às letras e às ciências, quando a literatura passava

¹⁰⁸ Paraná (1889) com uma superfície 221.319 km³, população de 190.083 habitantes e receita de 603:105\$161 Fonte: ALMEIDA, 1989, p. 292.

a ser discutida, as notícias “urgentes” começavam a se acumular¹⁰⁹. A partir de meados do século XIX vemos esta relação com a notícia acumulada, com a notícia urgente que exerce pressão sobre o jornal. Esta relação com o fluxo cotidiano das notícias vai definir o periódico. (CHARTIER, 2001, p. 129)

Em sua pesquisa sobre a imprensa em tempos do Império, Martins (2008, p. 42) acrescenta ainda que o país em fins dos oitocentos, acalentava a modernidade, mesmo vivenciando uma situação de gráficas precárias, população analfabeta, ausência de livrarias e de pontos de vendas, raras bibliotecas públicas e editoração praticamente inexistente. Mas o trem imprimiu outro ritmo ao Império, estimulando o crescimento das redes urbanas e a circulação das ideias, fator decisivo também para o desenvolvimento da imprensa no país. Transportada pelo trem, a notícia se agilizava e dava significado a uma imprensa que se expandia por regiões de população mais adensada (MARTINS, 2008, p. 70). Entre estas regiões estava a capital da Província do Paraná, que em 17 de novembro de 1883 inaugurou para tráfego regular o trecho Paranaguá–Morretes¹¹⁰. Outros empreendimentos essenciais foram concretizados, como a estrada da Graciosa, a estrada de ferro Paranaguá, o caminho a Mato Grosso, cortando o interior e a comunicação telegráfica de Curitiba com os grandes centros do país. (CARNEIRO, 1994, p. 11)

Seguindo esses trilhos progressistas surge também o desejo dos homens de se organizarem em torno da palavra escrita, fazendo surgir um número significativo de publicações de jornais e revistas, o que reforçava e evidenciava o movimento da capital da Província para se modernizar. Mello (2008, p. 52), seleciona como indício deste impulso, o recorte de um artigo de Luis Coelho na *Revista Paranaense*¹¹¹ (1881, p. 52) que estabelece uma clara relação entre escrita e civilização: “E, assim,

¹⁰⁹ De acordo com Bolle (2000) na modernidade só a “linguagem de prontidão” e a rapidez seriam efetivas neste momento como instrumento de intervenção social. Assim, toda e qualquer notícia era urgente, devia ser publicada.

¹¹⁰ A primeira composição ferroviária chega à Estação de Curitiba somente em 02 de fevereiro de 1885, tendo participado da primeira viagem engenheiros, autoridades federais e locais, jornalistas e outros convidados. O trajeto entre Paranaguá e Curitiba durou nove horas e ao chegar à Capital mais de 5.000 pessoas aguardavam o trem (MAIA, 2009, p. 38).

¹¹¹ Em janeiro de 1881 surgia um novo periódico em Curitiba, a *Revista Paranaense – Letras, Ciências e Artes*, com a proposta de tratar de temas variados, desviando-se do caráter informativo diferenciado das publicações lançadas na Província até então. Ver mais: MELLO, 2008.

se no momento a pena não surte efeito apreciável, ela virá à tona da civilização, como uma aptidão nova, filha de um trabalho silencioso das gerações”.

Independentemente de todas estas questões, nenhum texto ou imagem poderá ter plenitude em si, sem o seu leitor. A materialidade da revista pode nos dar indícios das formas de leitura: silenciosa em uma ampla poltrona almofadada, compartilhada em rodas noturnas familiares ou em voz alta e exaltada em grupos amontoados nos cafés, clubes e bibliotecas. Mesmo estando entre os periódicos que tiveram vida curta, a *Galeria Illustrada* revela evidências que nos informam sobre as redes e os circuitos que se formavam ao seu redor, embora não possamos revelar quem de fato era o seu leitor. Compartilhamos, nesse sentido, das indagações de Barbosa (2010):

Quem são estes leitores? Como realizam essas leituras? Como estes textos (imagens) constroem leitores reais ou imaginários? Como esses leitores se apropriam das mensagens daquelas páginas? Que interpretações fazem? Essas perguntas são espécies de desafios quando o objeto de estudo são leitores inscritos num tempo distante e que só deixaram no presente vestígios de como realizavam suas leituras. (BARBOSA, 2010, p. 200-201)

Realizar estudos históricos capazes de desvendar os processos comunicacionais, relacionados à circulação de jornais e revistas e identificar público leitor, ou das pessoas para quem estas letras e imagens impressas passaram a ter uma significação pode ser uma tarefa árdua. Até o momento não foram localizadas listas de assinantes, nem indicações relativas à tiragem da revista, o que nos ajudaria a fazer alguns avanços nessa direção, uma dificuldade relatada também por outros pesquisadores deste período (DENIPOTI, 1998 e BARBOSA, 2010). São poucos dados sobre quais eram as tiragens desses periódicos. Alguns indicavam o número de exemplares feitos a cada edição, e mesmo esses variavam bastante.

O jornal *25 de março* que circulou em Curitiba na segunda metade do século XIX, anunciava 2.050 exemplares em 1876. (DENIPOTI, 1998, p. 74). Nestor Víctor relata um número que pode nos aproximar, quando faz uma referência à tiragem do jornal *Diário do Paraná*, em 1890: “folha que se podia dizer então bastante lida, nossa tiragem ainda não excedia de 400 exemplares. Desconhecia-se a venda avulsa de jornais na cidade; estes eram exclusivamente distribuídos entre seus

assinantes”. (VÍTOR, 1996, p. 432). O jornal *Quinze de Novembro* dirigido pelo próprio Narciso Figueras, que substituiu a *Galeria* em novembro de 1889, em seu lançamento divulga a tiragem de 1.000 exemplares. Em seu segundo número já passa para 1.500 e encerra as atividades em 1890 com 2.500. Devemos também lembrar o número de 370 votantes para a eleição da “moça mais bonita”, portanto, podemos pensar no caso da *Galeria* em uma tiragem dentro de uma faixa de 400 e 2.500 exemplares, sendo mais provável que não ultrapassasse os 1.000 exemplares, dado seu caráter mais elitista, como teremos oportunidade de ver mais adiante.

Tanto as imagens, como os textos produzidos por colaboradores, como os selecionados para figurar na seção *Correio da Casa*, abriam espaços para múltiplas vozes. É importante considerar que o autor é o primeiro leitor e, com a sua leitura inicia-se uma série de interpretações e recriações. Cada leitor lê um texto diferente. Como Otávio Paz afirma,

nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente de texto. Há soberania do texto sobre seu autor-leitor e seus sucessivos leitores. O texto permanece, resiste às mudanças de cada leitura [...] O texto é visível, legível; o esqueleto é invisível” (PAZ, 1984, p. 202)

Portanto, as marcas lexicais dos textos nos auxiliam tanto na compreensão da função da palavra no sistema linguístico, quanto na consciência dos efeitos de sentido produzidos pelo seu uso no texto. Neste sentido, o dialogismo bakhtiniano, ao estabelecer a interação verbal como centro das relações sociais reitera que a parte verbal de nosso comportamento não pode ser atribuída a um sujeito individual considerado individualmente, fortalecendo a concepção do sujeito-autor-leitor. (BAKHTIN, 1980, p. 182).

Desta maneira o texto, quando visto como elo na cadeia histórica da comunidade discursiva, supõe tanto relações dialéticas entre textos e seus sentidos quanto relações dialógicas entre textos e seus sujeitos, uma vez que os sentidos distribuem-se por diversas vozes. Nesse polo, Bakhtin situa a questão da autoria, sem, contudo, identificar necessariamente o autor com os sujeitos-vozes-posições interpretativas que circundam as palavras ou os textos (LEMOS, 2003, p. 42). Quando a revista insere a presença deste outro – o leitor – dentro do seu discurso,

parece que o faz em uma forma *reação-resposta*¹¹² à palavra do outro – dos outros. Neste sentido, Bakhtin afirma que em todo enunciado é possível descobrir as palavras do outro, ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade, pois o enunciado é permeável à expressividade do autor (CASTRO, 2009, p. 121).

Elaboramos um quadro (2) a partir de dados da revista, retirados das cartas publicadas nas seções Correio da Casa e Cartas Abertas, que permitiam a manifestação do leitor. A partir dela podemos afirmar que a revista era lida por moradores de outras localidades. Pelos retratados, os “tipos populares”, e os estabelecimentos comerciais que tiveram litografadas suas fotografias ou foram citados pela revista, podemos dar um passo a mais na direção deste leitor.

Apoiados na afirmação de Morel e Barros (2003, p. 62) de que a circulação significativa dos impressos da Corte e das províncias criou uma rede interligando os circuitos letrados, identificamos um total de 27 jornais citados dentro da revista, o que nos assegura não apenas a presença de um possível leitor, mas também coloca a revista, através de seus colaboradores, no papel de leitora e compiladora de textos já publicados.

Podemos observar no quadro 2, quais as localidades onde residiam os leitores que enviaram cartas à redação da *Galeria*. Os jornais que foram citados e onde estes circulavam. As instituições que tiveram seus nomes publicados em notas e artigos. Os personagens de Curitiba identificados como *Tipos Populares* e as personalidades homenageadas com a publicação de seus retratos.

¹¹² Itálico do autor.

Localidade	Jornais citados	Local jornal	Instituição	Tipos populares	Retratados
Piraquara	Progresso		Sociedade Filhos de Thalia	Jeca dos Amores (marceneiro)	Barão do Serro Azul
Iguape	Diário de campinas		Clube Militar	Nivaldo Braga	Índios Coroados
Curitiba	7 de março	Curitiba	Clube dos Estudantes	Jeronimo Medeiros	Zacarias de Góes e Vasconcelos
Antonina	DiarioMercantil	SP	Clube Curitibano		Theófilo Gomes
Ponta Grossa	Correio do Oeste	Casa Branca	Engenho Central de antonina		Basilio Itibere da Cunha
Lapa	19 de dezembro	Curitiba	Escola de Desenho e Pintura		Lopes Trovão
Morretes	Trabalho	Paranaguá	Companhia Equestre		Antonio Prado
Castro	A República	Curitiba	Lyceu de Artes e Ofícios da Corte		Candida Klier
Desterro	Provincia do Paraná	Curitiba	Centro Tipográfico		*Cyro Velloso
Batel	Gazeta Paranaense	Curitiba	Companhia Dramática		*João Lustosa
Campo Comprido	Patria Livre	Paranaguá	Banco do Paraná		*J. Santiago
Santos	Labor	Antonina	Engenho Tibagi		*Celestino Jr.
São Paulo	Sabiá	Antonina	Empresa de Bondes		*Ismael Rocha
	Gazeta de Notícias da Corte	RJ			*M. Abreu
	A Tribuna	Curitiba			Julio Faivre
	7 de maio	Curitiba			Bernardina Biscaia*
	D' Verdade	SP			
	Oitenta e Nove				
	Provincia de São Paulo	SP			
	Diabinho				
	Le Petit Journal				
	Le Figaro				
	O Sabiá	Antonina			
	Correio da Europa				
	Paraná	Curitiba			
	Volkszeitung	Curitiba			
	Tribuna Liberal	RJ			

QUADRO 2: POSSÍVEIS LEITORES
 FONTE: EDIÇÃO FAC-SIMILAR GALERIA ILLUSTRADA.

Podemos acrescentar ainda os elogiados, os criticados, as pessoas citadas nas notas de defesa de teses, formaturas, chegadas e partidas de viagens das pessoas conhecidas na cidade, aniversários, lançamento e chegada de livros, visitas à redação e familiares e amigos de notas de falecimento. Os anunciantes ocupam seu espaço a partir da edição 16 de julho de 1889, um recurso utilizado pelos comerciantes para vender seus produtos visando determinado público¹¹³. Foram publicados anúncios (imagem 59) referentes ao Gabinete de Pintura de Mariano de Lima – ensino de pintura; da Casa do Assis Teixeira – casa de vinhos; da Farmácia Carvalho – medicamentos manipulados; e de M. Soares Gomes – importador dos Estados Unidos, Grand Hotel / Estação das diligências – quartos e aluguel de carros para viagem, passeios e casamentos. Em 14 de julho anuncia a oficina dentro da própria *Galeria*, divulgando aos seus leitores os serviços disponíveis:

¹¹³ Este tema será abordado no Capítulo 2.

Litografia e Tipografia do Commercio, à vapor, encarrega-se de: ilustrações de jornais, desenhos, mapas, contas, conformes, apólices, recibos, diplomas, despachos, procurações, rótulos, faturas, cartões de visita, participações de casamentos, convites, sortimento de letras em branco e rótulos para fumos, vinhos, licores, etc. Estão se preparando os catálogos de preços das nossas oficinas, havendo grande redução no custo das obras que nos forem confiadas. (GI, Curitiba, jul. 1889, II sem., n. 16, p. 16)

Tomando por base os anúncios, podemos identificar o potencial de consumo e os hábitos dos leitores da revista: frequentadores dos clubes literários têm o bom gosto de ser ou ter um aluno no gabinete de pintura; tomam vinho, podem pagar por medicamentos manipulados, importar produtos ou mercadorias dos Estados Unidos, alugar diligências, se hospedar em hotel, que podem alugar um carro para viagem, passeios e ou casamentos. Enfim, através deste levantamento poderíamos elaborar uma possível lista de leitores, mas teríamos ainda que acrescentar os envolvidos com as pessoas, jornais, instituições citadas.

Os leitores e as cartas tinham endereços em Curitiba e arredores, como Desterro, Batel e Campo Comprido, ou em Piraquara, Iguape, Antonina, Ponta Grossa, Lapa, Morretes, Castro, Santos e São Paulo, embora a distância continue a mesma, é preciso considerar o tempo dispendido e a dificuldade de se cruzar estes caminhos em 1888-9, orientados pelo mapa de Paraná (imagem 22) publicado em 1887 na *Revista do Paraná*.

lia-se em voz alta nos salões, nas sociedades literárias, nas carruagens, nos cafés. A leitura em voz alta alimentava o encontro com o outro, sobre a base da familiaridade, do conhecimento recíproco, ou do encontro casual, para passar o tempo. No século XIX, a leitura em voz alta voltou-se para certos espaços. De início, o ensino e a pedagogia: fazendo os alunos ler em voz alta, procurava-se paradoxalmente controlar sua capacidade de ler em silêncio. Lia-se em voz alta nos lugares institucionais como a igreja, a universidade o tribunal. (CHARTIER, 1998, p. 143)

Segundo Pallares-Burke (1998, p. 150), nos manuais da arte da leitura dos séculos XVIII e XIX, a prática da leitura em voz alta¹¹⁵ era vista como um atributo das pessoas cultas e refinadas. Na Biblioteca Pública do Paraná¹¹⁶, este tipo de prática não era possível, pois seu regulamento, datado de 15 de fevereiro de 1870, determinava que as pessoas que frequentassem aquele espaço deveriam “apresentar-se vestidas com decência, sendo obrigadas a guardar o maior silêncio e discrição, enquanto estiverem nas salas destinadas à leitura”. (STRAUBE, 2006, p. 46).

Porém, o Art.º 17 não elimina a possibilidade da leitura compartilhada, tanto na situação em que um mediador oraliza um texto escrito para um ou mais ouvintes, como pelo empréstimo de livros, jornais e revistas, de maneira informal, como nas bibliotecas públicas¹¹⁷ e clubes literários. Na *Galeria Ilustrada* encontramos referências elogiosas ao Clube dos Estudantes¹¹⁸, à Sociedade Filhos de Thalia¹¹⁹,

¹¹⁵ Sobre este tema ver: DARNTON, 1984. CHARTIER, 1998, 1985; MANGUEL, 1997.

¹¹⁶ Ao deixar o Governo da Província o Presidente Joaquim de Almeida Faria Sobrinho, em Relatório de 29 de dezembro de 1887, cita que a Biblioteca Pública, em atividade desde 1857, achava-se sediada junto ao Museu da Capital, na Praça Zacarias e contava com 3.284 de volumes em suas estantes e um número superior a sessenta jornais que eram remetidos por suas redações, entre estes todos os que se publicavam na Província e os mais importantes do Império. (STRAUBE, 2006, p.53)

¹¹⁷ No Brasil do século XIX, começaram a surgir às primeiras bibliotecas públicas, sabe-se que em janeiro de 1831, período do referido anúncio, já existiam as bibliotecas públicas da Bahia (1811), a Biblioteca Real (1810) e a de São João del-Rei (1827). (JINZENJI, 2008, p. 67).

¹¹⁸ O Clube dos Estudantes era responsável pela publicação do periódico *A Idéia*. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 540)

¹¹⁹ Sociedade Filhos de Thalia foi fundada em 4 de abril de 1882 por imigrantes alemães. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 473)

ao Clube Republicano¹²⁰ e também ao Clube Curitibano¹²¹, locais em que seria possível esta prática em gabinetes de leitura, pois segundo Jinzenji (2008, p. 67) as sociedades literárias abrigavam em suas bibliotecas também periódicos, apontando estes estabelecimentos como uma possibilidade de difundir os jornais para um público maior. Sobre o Clube Curitibano também foram publicadas notas a respeito da iniciativa de realizar conferências, dispor de biblioteca e proporcionar aulas noturnas para seus sócios:

Hoje podemos dizer que o Clube Curitibano assemelha-se às melhores sociedades da Corte, de São Paulo e de outros centros civilizados [...] As aulas noturnas, abertas gratuitamente aos sócios; as conferências que ali se tem realizado, a aquisição de um excelente piano; os livros que logo enriqueceram a sua já bem sortida biblioteca, são melhoramentos introduzido pela sensata e progressista diretoria. (GI, Curitiba, abr. 1889, n. 11, p. 90)

Em 1880, no *Almanak Administrativo Mercantil e Industrial da Província do Paraná*, foram listados clubes literários em praticamente todas as aglomerações urbanas da Província: Ponta Grossa, Lapa, Antonina, Morretes, Campo Largo, São José, Jaguariaíva, Porto de Cima e Curitiba. De acordo com DeNipoti, a existência destes clubes era reveladora do empenho civilizador de alguns grupos. O fato de se organizarem como clube, além do aspecto simbólico, tinha a função ou intenção de ampliação do universo de leitores. A organização como clube possibilitava o acesso a uma parcela de pessoas que, embora preocupada com a criação de bases institucionais para a leitura, já fazia parte desse universo pela via da educação formal. (DENIPOTI, 1998, p. 93-94). Como sócio, ao participar deste tipo de sociedade e ao desfrutar da leitura compartilhada, o leitor-ouvinte fazia parte de um processo de aprovação e troca. É provável, portanto, que os textos e imagens impressos na *Galeria Illustrada* assumissem também este papel de nutrir o jogo das práticas orais, pois assim como

¹²⁰ Clube Republicano foi fundado em 1885 era responsável pela publicação do jornal A República. Fonte biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/curitiba.pdf Acesso em 16/01/2013

¹²¹ O Clube Curitibano foi fundado em Curitiba no ano de 1884, tendo como primeiro presidente o Barão de Serro Azul. O Club Curitibano foi fundado em 1884, teve um papel fundamental no meio artístico e intelectual paranaense do fim do século XIX . (DENIPOTI, 1998, p. 97)

o jornal era geralmente lido em voz alta nas rodas noturnas familiares e pelo menos quatro pessoas tomam conhecimento do conteúdo de um único número, podemos perceber a ampla circulação desses impressos na sociedade. O fato de haver alto índice de analfabetismo não quer dizer que, também, nesse momento, não houvesse leituras plurais e leitores múltiplos. (BARBOSA, 2010, p. 125)

No Brasil as letras impressas sempre foram mais ouvidas do que lidas (BARBOSA, 2010, p. 21) e a *Galeria*, para conquistar espaço em uma sociedade de cultura oralizada, apresenta em alguns de seus artigos marcas dos discursos orais. Localizamos trechos que parecem ter sido elaborados para serem proferidos em alto e bom som, e não apenas lidos silenciosamente. Podemos perceber a apropriação deste tipo de recurso pelo uso exagerado da pontuação e da repetição de palavras, como fica evidente nesta passagem do artigo “*A filosofia da mentira*”, de Silva Jardim, que se refere ao fato de o dia primeiro de abril ser declarado como dia da mentira, relacionando-o às inverdades publicadas pela imprensa local:

Todos os dias, isto; verdade, verdade pura. Hoje cada um prega o seu “canard” nos costados do público: hoje sim, dizem eles rindo, nós estamos brincando com vocês, filhos do Zé Povo. – O Zé Povo, o Zé Povo! Eles estão brincando sempre. Desconfia daqueles, meu amigo, que lembram-se no fim da história, de dizer: “olhe, isto é brincadeira”. (SILVA JARDIM, 1889, p. 14)

Além dos leitores eventuais, que pagavam 500 réis por sua revista avulsa, de seus “poucos assinantes” (GI, Curitiba, jun. 1889, n. 14, p. 114) e dos que desfrutavam dela por meio da leitura compartilhada, devemos considerar, também, os jornalistas e literatos que publicavam seus textos como parte de uma rede que estabelecia, um diálogo permanente com os jornais: os autores são, sobretudo, leitores (BARBOSA, 2010, p. 223). Por outro lado, para Chartier (1998, p. 84), “nos jornais, a diferença entre redator e leitor se desmancha quando o leitor se torna autor, graças às cartas dos leitores”.

Para seguirmos nesta direção, é importante lembrarmos o papel desempenhado pela percepção dentro do processo de olhar-avaliar-compreender, porque só quando passamos do limiar do olhar para o universo do ver que

realizamos um ato de leitura e de reflexão (ZAMBONI, 1998, p. 54). Seria este ato de leitura e reflexão que interessava a Narciso Figueras? Há nesta questão um silêncio documental difícil de ser ultrapassado.

No empenho de implantar uma atividade que atendesse a uma mentalidade voltada para o desenvolvimento das artes gráficas na Província do Paraná, Narciso Figueras, escolheu a técnica da litografia para a produção da sua Galeria Ilustrada.

A imagem 23 – “Alegoria à litografia” – faz parte, entre outras, do Curso Completo de Litografia, elaborado por Senefelder, para divulgar o processo litográfico de impressão. Nela observa-se dois personagens principais: um anjo e uma mulher. Eles estão posicionados bem ao centro da cena, em um ambiente composto por elementos que poderiam estar em uma oficina tipográfica: papel, mesa, tinta, prensa, rolo. Localizamos na alegoria, elementos que Santaella (2012, p. 112) classifica como inscrição indicial, palavras inscritas como indicadores do que a imagem descreve: a pedra sobre a prensa onde se lê “piedre de Baviere” e na parte superior da imagem, uma inscrição como se estivesse escrita na parede do ambiente onde estão, a frase “Aloys Senefelder, inventeur de l’art lithographique à Munich en 1796. Importation en France par André D’ Offenbach, en 1800. Par grands établissements à Paris, Engelmann 1810 de lastér 1816”¹²².

O anjo está bem próximo da mulher, que está de costas, com os ombros à mostra devido à soltura da roupa, e que lembra as personagens femininas retratadas na Revolução Francesa, as quais abordaremos no capítulo 3, como a liberdade guiando o povo. Aqui apenas parte de seu perfil é revelado, indicando que ela olha para ele. Ela segura a folha que está sendo retirada de cima da pedra, mas ainda com uma parte sobre a mesma, o que indica que acaba de ser impressa ou que está verificando a qualidade da reprodução. Na folha estão impressas apenas palavras, nenhuma imagem. O anjo não olha para a mulher, mas para a página que ela está segurando. Sua expressão é suave e parece aprovar o que ela lhe apresenta.

Em seu pescoço outra inscrição indicial aparece em uma pequena placa, que parece identificá-lo e onde, com certa dificuldade, podemos ler: “Invento do Século”. O anjo, com a mão apoiada na mesa, segura um pincel com a ponta escurecida. Sobre esta mesa estão empilhados quatro livros. O que está sobre os outros – cujos títulos identificamos pela lombada como dois álbuns do século XIX e “essat

¹²² Tradução livre da autora: “Aloys Senefelder, inventor da arte litográfica em Munique em 1796. Importado para França, por André de Offenbach, em 1800. Nos grandes estabelecimentos em Paris Engelmann 1810, Daléster 1816. Em seu Curso Aloys faz referência ao Sr. André e Sr. Steine que utilizam a prensa de cilindro em Viena, e ao Sr. Ackermann em Londres. O texto “Curso Completo” está disponível em: www3.eca.usp.br/.../43.Relatorio%20final_Vitor%20F%20Paciornik (p. 106)

d'sabey"¹²³ – é identificado na capa “Príncipes de Dessin”, tendo na lombada parte de uma palavra: “grange” que identificamos respectivamente como “Princípios de Desenho” e a palavra da lombada pode compor o nome “Lagrange” de Joseph Louis Lagrange (1736–1813)¹²⁴, matemático e físico-matemático do século XVII.

O tipo de prensa que está sendo utilizado na cena corresponde à descrição das prensas que eram comumente utilizadas em Munique: a prensa de alavanca estrela. Denominação dada pelos trabalhadores, por causa de uma roda estrelada que substituía a alavanca¹²⁵. Chama à atenção a imagem no centro da roda que movimenta a prensa, as letras “U” e “M” e uma figura que remete a um santo com os braços abertos. Na base da imagem vemos um rolo com tinta sobre uma mesa de apoio, que pode indicar que foi utilizado recentemente.

Antes da chegada da litografia, a imprensa tinha à disposição, em suas oficinas, apenas duas técnicas de gravura: alto-relevo e entalhe (baixo-relevo). O termo “alto-relevo” se refere às partes elevadas, sem serem cavadas, da matriz de impressão, estas partes é que absorvem a tinta para depois transferi-la para o papel. A esse processo corresponde a técnica da xilogravura, em que se utiliza madeira como matriz para esculpir a imagem com facas e cinzéis, de modo que os contornos fiquem em relevo. Em seguida se aplica tinta nesta superfície, coloca-se um papel sobre a mesma que, ao ser pressionado sobre a matriz, (com uma prensa) recebe a imagem.

A calcogravura, ou gravura em metal, surgiu no século XV, porém ganhou força a partir do século XVI, com o cinzel do ourives e do ferreiro fabricante de armas. Nesta técnica, as linhas do desenho são gravadas no metal. A matriz pode ser gravada por meio de processos distintos, entre os quais os principais são: buril, ponta-seca, água tinta e água forte. A calcogravura possibilitou alcançar um nível maior de precisão das imagens com traços mais delicados, aspectos que não estavam presentes na gravação sobre madeira. (SILVA, 2001, p. 72). Quando se usa o termo “entalhe” ou “baixo relevo”, o autor se refere às partes encavadas, riscadas ou esculpidas em uma matriz, geralmente chapas polidas de cobre, latão

¹²³ O que identificamos como “essat d'sabey”, estava praticamente ilegível, acreditamos que tenha alguma letra não reconhecida pois não localizamos tradução.

¹²⁴ Ver mais em SARTON, 1944.

¹²⁵ Esta informação foi retirada do texto sobre o “Curso Completo” está disponível em: www3.eca.usp.br/.../43.Relatorio%20final_Vitor%20F%20Paciornik (p. 106-111)

ou zinco. Estes sulcos abertos no metal são preenchidos com tinta, que durante a impressão é absorvida pelo papel úmido. Na ponta-seca, a chapa de metal polida é riscada com agulha de ponta resistente. Já na água-forte, o desenho na chapa é elaborado através da corrosão com ácidos. Na água-tinta, acrescentam-se resinas e camadas de proteção na chapa antes da imersão no ácido, permitindo a obtenção de várias tonalidades. (ROY, 2007, p. 11-12). A gravura em metal, mesmo possibilitando traços mais detalhados, não permite a impressão de texto junto com a imagem, pois os tipos que compõem os textos são em alto relevo, enquanto a matriz de metal é baixo relevo. Esta incompatibilidade era solucionada de duas maneiras, ambas geravam custos e demandavam tempo: imagem em uma página e texto em outra, ou depois da imagem impressa a página receberia nova impressão para o texto.

A técnica litográfica apresenta maior complexidade quando comparada à xilografia e ao buril, pois ao contrário destas, a litografia é planográfica, ou seja, não se baseia na diferença de planos da matriz, mas em um processo físico químico, de repulsão entre a água e a gordura sobre a superfície da matriz. Este procedimento provocou mudanças importantes na produção da imagem, pois foi a primeira técnica de impressão que permitia que o artista pintasse ou desenhasse direto em uma pedra plana e, um procedimento mais preciso e rico de possibilidades no que se refere à variação de tons. O artista poderia ele mesmo, se ocupar da gravação da imagem por ele concebida, interrompendo a interferência do gravador em seu desenho original, gerando outros desenhos impressos praticamente idênticos ao original, dando início à informação visual de primeira mão.

Sua popularidade se deve basicamente à sua afinidade da técnica com o desenho, à fidelidade na reprodução de fotografias e pinturas e à rapidez de impressão. E, com a maior resistência da pedra litográfica em relação às outras chapas, também se podia aumentar a tiragem correspondente ao número possível de impressões de uma mesma matriz, e ainda possibilitava a recuperação das matrizes já utilizadas, pois as pedras calcárias também permitem serem reutilizadas como matrizes de novas imagens, por um processo de apagamento. A facilidade de execução, o menor custo dos equipamentos e a possibilidade do arquivamento do desenho no papel fizeram da litografia uma técnica revolucionária, que impulsionou

o avanço na indústria gráfica do século XIX, e como produto deste avanço, estão os periódicos ilustrados, que se espalharam rapidamente.

A simbologia da alegoria de Senefelder continha elementos que podem ter impulsionado Figueras na direção de um projeto em que a técnica litográfica figurou como uma das principais protagonistas.

2.1 LITOGRAFIA: A ESPOSA MODERNA

A referência de Figueras à *Litografia do Comércio* como “sua esposa”, no auto de nascimento da revista, anteriormente citado, pode ser considerada um sintoma de aspiração social, pois segundo Hauser (1998, p. 796), a introdução da litografia (do grego, *lithos* = pedra e *graphein* = escrever) – claro está que o uso de radicais gregos está relacionado ao costume de deles se lançar mão na cunhagem de termos científicos, a Litografia não tem qualquer origem grega – transformou a história dos processos de reprodução de imagens e está ligada de forma direta à democratização da fruição da arte, que passa a ser acessada pelos jornais ilustrados, influenciando o gosto popular e alçando o jornalismo a um nível incomparavelmente mais elevado. Uma oficina litográfica poderia ser uma via de acesso ao progresso da capital da Província do Paraná, pois, conforme afirma o filósofo alemão Walter Benjamin,

com a litografia, as técnicas de reprodução fizeram um progresso decisivo. Este processo, muito mais fiel, que confiava o desenho à pedra ao invés de entalhá-lo na madeira ou de gravá-lo no metal, permite pela primeira vez à arte gráfica entregar ao comércio reproduções em série, como ainda reproduzir diariamente novas obras. Assim, o desenho pode, a partir de agora, ilustrar ocorrências cotidianas. Ele se torna, por isso, íntimo colaborador da imprensa. (BENJAMIN, 1983, p. 6)

A litografia surgiu no final do século XVIII e representou um progresso decisivo, sobretudo, para os meios de comunicação da época, como técnica de reprodução de texto e imagem. A partir dela, a gravura atingiu seu ponto mais

importante como suporte para as *imagens de consumo*, viabilizando “uma série de demandas e exigências geradas pela revolução industrial” (FABRIS, 2008, p. 12). O século XIX foi o início de um processo, que Salgueiro chamou de “dessacralização da imagem”:

[...] em que tem início o crescente mercado da literatura ilustrada, o romance de folhetim, os clássicos reeditados com figurinhas e vinhetas, os livros de bolso avant *la lettre*, os livros dos viajantes [...]; os anúncios, os cartazes, enfim, a comunicação visual e a publicidade facilitadas pela reprodução mecânica que caracteriza esse tempo de leitura “a vapor” [...] quando o livro muda de estatuto, rompendo os laços com o sistema de representação anterior. (SALGUEIRO, 2003, p. 35).

Ao contrário de outras técnicas de impressão, cujos usos e origens se perderam no tempo, a litografia possui um inventor, um ano de nascimento e um “*Curso Completo*”. Natural de Praga, o ator e escritor de peças teatrais Alois Senefelder (1771–1834), trabalhando em um de seus inventos, a autografia – técnica de transferência de imagens e textos para a pedra por meio de papel preparado – observou o fenômeno físico da repulsão existente entre a água e as substâncias gordurosas. Com base neste princípio e com ajuda de processos químicos de acidulação da pedra, desenvolveu e patenteou a litografia em 1798. Além das imagens, seu curso era composto por relatos de sua experiência enquanto buscava recursos para reproduzir texto e imagem:

Minha primeira ideia era estampar letras em metal e produzir matrizes em madeira bruta e desta maneira formar um molde que as impressões poderiam ser feitas da mesma forma que em um bloco de madeira. [...] O próximo plano que me ocorreu, foi executar uma página com impressão de caracteres fazer isso numa composição, em um material mole para obter um tipo de quadro fixo com o texto. O experimento não desapontou totalmente. Eu compus um tipo de pasta de barro e areia fina e carvão pulverizado no qual misturados num pouco de água e amassado dava uma boa impressão dos tipos de metal. Num quarto de hora ficou tão duro que eu pude fazer um molde em cera quente. Depois apliquei tinta no bloco do qual obtive

uma boa impressão. Por falta de dinheiro tive que abandonar a ideia. (Tradução da autora, do original, SENEFELDER, 1982, p. 242)¹²⁶.

Senefelder trabalhou a partir de um processo de impressão planográfico, que fazia uso de um tipo especial de pedra calcária (imagem 25), a “pedra de Kelheim”,

uma espécie de calcário poroso e friável encontrado na Baviera em grandes depósitos naturais, praticamente inesgotáveis [...] As placas naturais dão superfícies de trabalho que vão usualmente até 160 x 120 cm, com espessura de 5 a 15 cm, de acordo com o tamanho. Um bloco com o citado formato e esta última espessura pesa cerca de 500 kg. (FERREIRA, 1994, p. 103).

¹²⁶ My first idea was to engrave letters in steel, stamp these matrices in forms of hard wood, and thus form a sort of stereotype composition, from wich impressions could have been taken in the same manner as from a wooden block. [...] The next plan that occured to me was, to compose one page of letter-press, in common printing characters, to make a cast of this composition in a soft matter, and, by taking another cast from this cast, to obtain a sort of stereotype frame. This experiment did not wholly disapoint my expectations. I composed a sort of paste, of clay, fine sand, flour, and pulverized charcoal, which, mixed with a little water, and kneaded as stiff as possible, gave a very good impression of the types; and, in a quarter of an hour, became so hard, that I could take a perfect cast from it in melted sealing-wax, by means of a hand-press. I afterwards applied the printer's ink to this stereotyped block, in the usual manner, and thus obtained a perfectly clear impression from it. [...] But even it was too much for my limited finances, and I was therefore obliged to abandon this plan [...] (SENEFELDER, Aloys. *A litografia*. In: PORZIO. *Lithography 200 years of art & technique*. 1982, p. 241-242). O “Curso Completo” está disponível em: www3.eca.usp.br/.../43.Relatorio%20final_Vitor%20F%20Paciornik



FIGURA 24: MATRIZ EM PEDRA LITOGRAFICA. FONTE: A. J. VEROORN. HET NEDERLANDS STEENDRUKMUSEUM.CAPA.

A pedra litográfica (imagem 24) é composta de carbonato de cálcio, facilmente encontrado na crosta terrestre, mas é raro encontrá-lo em seu estado mais puro, como acontece na Bavária. A porosidade característica da pedra litográfica é que permite à matriz funcionar como uma retícula, proporcionando efeitos de texturas diversas e uma maior riqueza de meios tons, o que favorece a reprodução de imagens (REZENDE, 2003). Devido ao peso e à dificuldade de transporte, as pedras foram trocadas posteriormente por placas finas de zinco ou alumínio, quimicamente transformadas para terem uma superfície mais porosa. (PORZIO, 1982, p. 35). Hoje seu uso é restrito à produção artística, pelo fato de a técnica ter se tornado obsoleta.

A pedra selecionada como matriz passa por várias fases de preparação¹²⁷. Sobre a superfície da pedra já preparada desenha-se com instrumentos como tuche ou esfuminho de sebo de carneiro, com uma tinta pastosa composta por cera, sabão

¹²⁷ A primeira operação realmente significativa por que passa a pedra é a de ponçagem, pela qual adquire o acabamento apropriado ao trabalho em vista: o simples granido, que deixa a superfície do bloco com diferentes graus de aspereza, ou o polimento completo, que a torna tão lisa quanto o vidro. A ponçagem se faz com outra pedra ou com um instrumento apropriado [o ponçador], usando-se em qualquer caso areia e água entre as duas superfícies. Depois disso o calcário fica altamente sensível às substâncias gordurosas com que sobre ele se desenha e esta é a primeira propriedade da pedra que integra a cadeia do processo. A matriz deve ficar em seguida completamente seca. (FERREIRA, 1994).

e negro de fumo, para só depois da aplicação de uma solução de ácido nítrico, gravar o desenho. Depois a matriz é submetida a procedimentos para fixar o desenho recebendo acidulações com uma combinação de goma arábica com os ácidos nítrico, fosfórico e tânico, em proporções adequadas a cada tipo de desenho. Um desenho mais leve, por exemplo, deverá ser preservado e protegido com goma pura, passando-se a acidulação mais forte nas áreas mais escuras, ou seja, com maior teor de gordura. Este tratamento transforma imediatamente as propriedades da pedra. Quando se acidula a pedra litográfica, conservam-se as áreas sem desenho, eliminando destas, toda a gordura e preparando a pedra para que retenha mais água do que o faria normalmente.

Na imagem 25, abaixo, está representada uma oficina litográfica do século XIX, onde podemos observar o ambiente, a movimentação dos funcionários para lidar com as pedras. No primeiro plano um homem passa o rolo para entintar a matriz e outro verifica a qualidade da impressão da página que saiu da prensa, ao seu lado. Ao fundo à direita vê-se um funcionário polindo uma das matrizes.



FIGURA 25: OFICINA DE LITOGRAFIA DO SÉCULO XIX. FONTE: A. J. VEROORN. HET NEDERLANDS STEENDRUKMUSEUM.

As áreas com texto e imagem são desenhadas com gordura, para repelir a água e aceitar a tinta gordurosa que será aplicada com o rolo de entintagem (imagem 26), uma resposta a um fenômeno físico-químico chamado absorção: a

atração que certas gorduras manifestam na pedra granitada. Através das acidulações, as áreas sem imagem são preenchidas pela goma, que se mistura às moléculas da pedra, formando uma fina película que permanece nos poros da pedra. O ácido não ataca as áreas escritas ou desenhadas que estavam protegidas pela tinta gordurosa, mas somente as partes descobertas da pedra, desta forma se obtendo um ligeiro alto relevo que define dois tipos de superfície sobre a pedra: texto e/ou imagem e o branco que corresponde às áreas não trabalhadas. Depois de realizadas as acidulações, a pedra está pronta para ser transportada para prensa (imagem 27) e se inicia o processo de impressão no papel. Podem ser produzidos milhares de exemplares, lembrando que cada cópia exige um novo entintamento.



FIGURA 26: ESQ. DESENHO SENDO EXECUTADO DIRETAMENTE NA PEDRA. DIR. ENTINTAGEM COM ROLO, INÍCIO DO PROCESSO DE IMPRESSÃO
FONTE: [HTTP://FAMILIASISSON.FILES.WORDPRESS.COM/2010/02/PEDRA.JPG](http://familiasisson.files.wordpress.com/2010/02/pedra.jpg)

Na maioria das prensas litográficas, a pressão é produzida pela ratora (imagem 27), uma peça fina de madeira dura, que pela ação da prensa pressionada contra o quadro de impressão, sob o qual está o papel, por cima da pedra atua em toda a superfície do papel com força considerável.

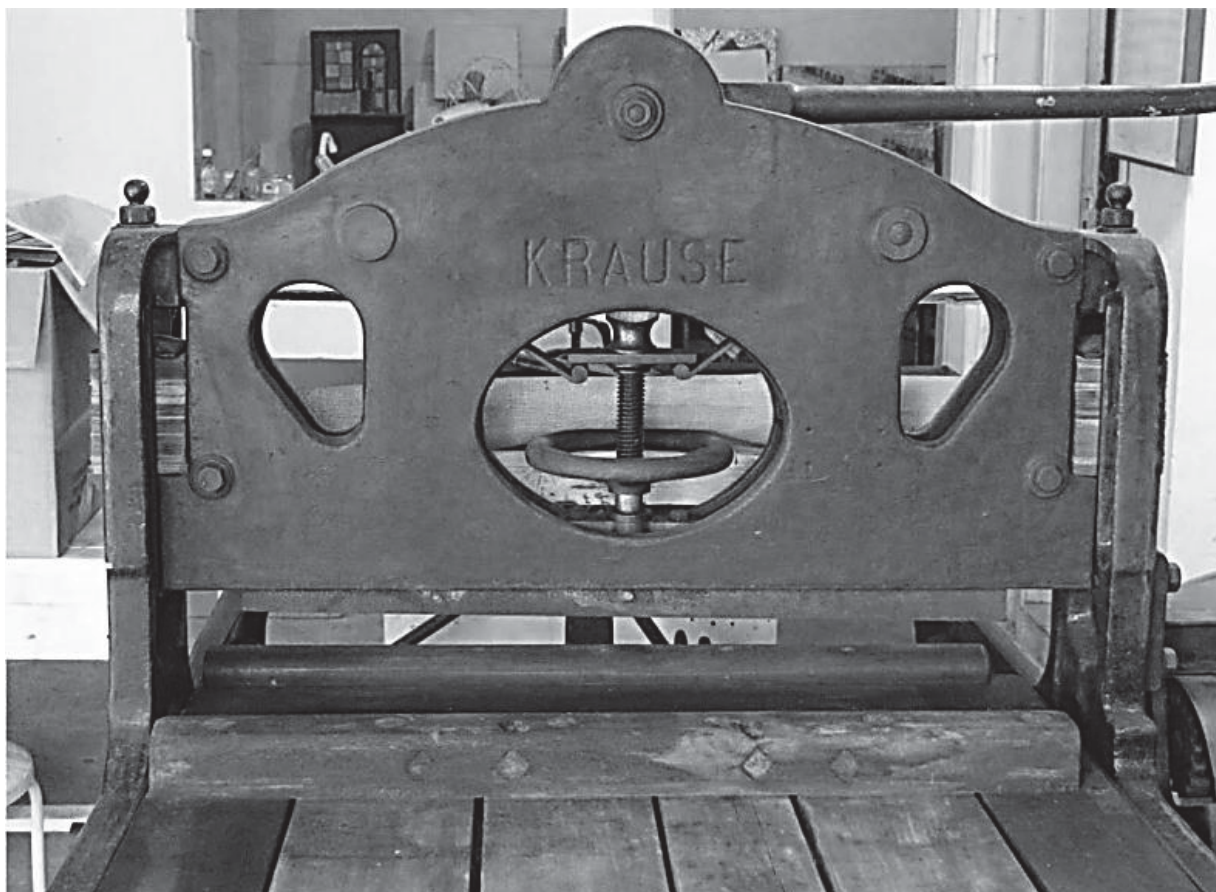


FIGURA 27: PRENSA LITOGRAFICA KRAUSER, MODELO USADO PARA IMPRESSÃO DE REVISTAS ILUSTRADAS
FONTE: ARQUIVO DA AUTORA

Na França, a litografia foi praticada por artistas como Ingres, Géricault e por Delacroix, que em 1828 ilustrou com litografias a obra “Fausto”, de Goethe. São importantes também os trabalhos de Goya (imagem 28 e 29) da série *As Touradas*, onde percebem-se todas as vantagens da técnica para a reprodução da imagem, pois a porosidade característica da pedra litográfica proporciona diversos efeitos de texturas e uma riqueza de meios tons.

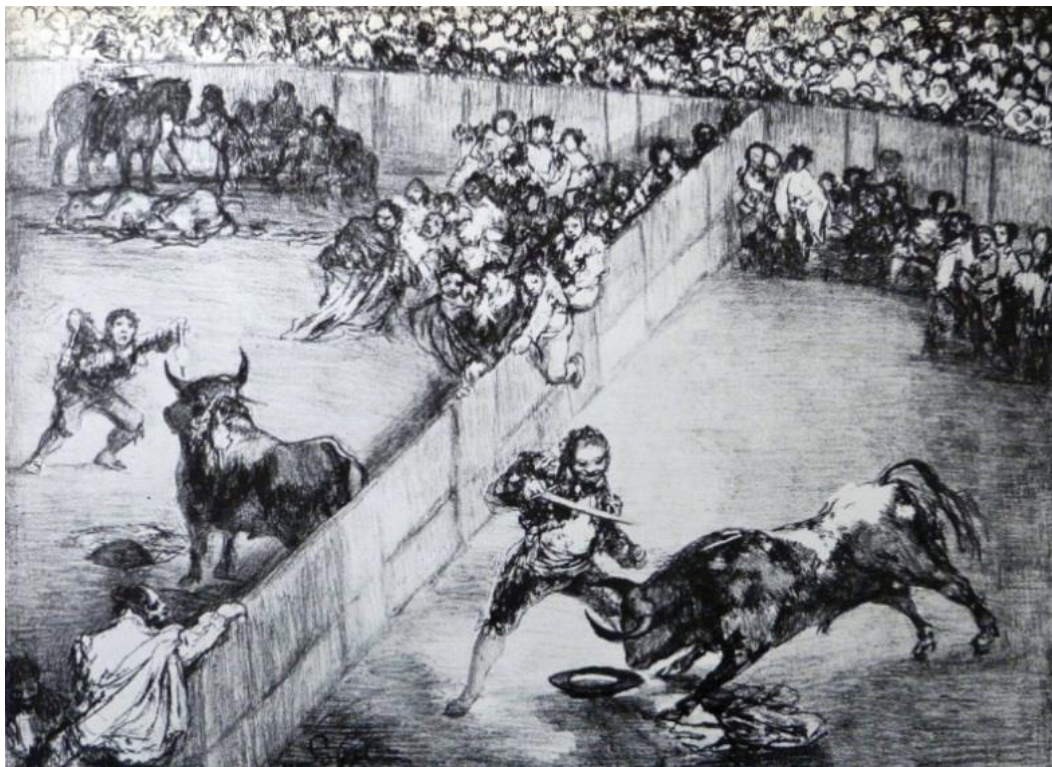


FIGURA 28: GOYA, FRANCISCO. BULLS OF BOUDEAUX I, LITOGRAFIA 1825. FONTE: FONTE: PORZIO, 1982, P. 237.



FIGURA 29: GOYA, FRANCISCO. BULLS OF BOUDEAUX II, LITOGRAFIA 1825. FONTE: FONTE: PORZIO, 1982, P. 237.

Aloys Senefelder não conseguiu chegar ao processo colorido, mas em seus escritos¹²⁸ de 1819, constam as tentativas e a observação de que este processo seria aperfeiçoado para possibilitar a reprodução de pinturas, para os quais teriam que ser produzidas matrizes diferentes para cada cor componente da imagem, que deveriam ser impressas depois da impressão em preto.

Antes da litografia, a cor poderia ser sobreposta, mas demandava um processo caro e lento, no qual cada imagem era colorida uma a uma com aquarela ou têmpera. A técnica litográfica para produção da imagem colorida (cromolitografia) foi patenteada em 1837 pelo impressor francês, Godefroy Engelmann (1788-1839)¹²⁹ e largamente usada até o advento dos processos fotográficos no século XX, que facilitaram a reprodução de imagens em policromia.

O primeiro litógrafo a chegar ao Brasil foi Arnaud Julien Pallière (1784–1862), em 1817, a convite de D. João VI. Mas o primeiro profissional a trabalhar apenas como litógrafo foi o suíço Johann Steinmann, que chegou em 1825 no Rio de Janeiro trazendo na sua bagagem equipamentos e materiais litográficos importados pelo Arquivo Militar (BOGUSZEWSKI, 2007, p. 48). Em 1859, Henrique Fleiuss (1823–1882), litógrafo, pintor, gravador e desenhista, fundou com seu irmão Karl Fleiuss (1830–1873) e o pintor alemão Karl Linde (1830–1873), uma empresa litotipográfica chamada Fleiuss, Irmão e Linde. Um ano mais tarde, seus proprietários passaram a desenvolver atividades didáticas na sua oficina, denominando-a *Instituto Artístico*, o qual se transformou *Imperial Instituto Artístico*, em decorrência do título honorífico concedido pelo imperador Dom Pedro II (1825-1891)¹³⁰. Segundo Camargo (2003, p. 174), a instituição era considerada como “um dos mais importantes centros de ensino e de produção de artes gráficas do país”.

Nas décadas seguintes era cada vez maior o número de oficinas litográficas instaladas no Rio de Janeiro. Esses estabelecimentos atendiam a toda espécie de encomendas, executando estampas artísticas, marcas comerciais, planos de arquitetura, mapas, faturas, cartões de visita, etc. Vendiam também os materiais

¹²⁸ Esta informação foi retirada do texto “Curso Completo” está disponível em: www3.eca.usp.br/.../43.Relatorio%20final_Vitor%20F%20Paciornik

¹²⁹ Fonte: en.wikipedia.org/wiki/Godefroy_Engelmann Em cache – Similares Acesso em 18/01/2013

¹³⁰ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=1787&imp=N&cd_idioma=28555 Acesso em 13/06/2012

necessários à litografia e alugavam as pedras litográficas aos artistas que trabalhavam em suas residências e ateliers. A formação de novos gravadores e litógrafos, feita pelo *Imperial Instituto Artístico*, também acontecia dentro das próprias oficinas. (BOGUSZEWSKI, 2007, p. 50). Ao que parece, as atividades didáticas nas oficinas eram uma necessidade imposta pelo mercado para a formação de novos profissionais litógrafos e impressores.

Estudos recentes apontam a litografia, ilustradores e litógrafos como responsáveis pela produção e difusão das imagens ao longo do século XIX, destacando a importância do papel econômico, social e cultural desta indústria que sensibilizou o público para a imagem, criando assim uma demanda crescente, que exigia “um esforço contínuo de aperfeiçoamentos, conferindo a essa atividade uma real dimensão industrial” (BOUQUIN, 1993, p. 262 *apud*. TELLES, 2010, p. 22). Antes de 1860, circularam no Rio de Janeiro alguns periódicos ilustrados com gravuras em madeira (xilogravura), embora, de acordo com Azevedo (2010, p. 12), a imprensa ilustrada só tenha despontado após esta data, pela dificuldade de se incluir texto e imagem na mesma página com impressão simultânea e pela falta de mão de obra qualificada para transposição das imagens.

Apesar de a fotografia¹³¹ já circular neste contexto, sua presença na imprensa da época era “obrigatoriamente marcada pela mediação da mão do artista artesão” (ANDRADE, 2004, p. XI), por meio da técnica da litografia. No caso da *Galeria*, o artista e professor Narciso Figueras tomou para si este papel, pois não era apenas um homem ligado às artes gráficas, mas também um empresário disposto a trabalhar em “prol do progresso desta nascente província” (GI, Curitiba, nov. 1888, n. 1, p. 2). No relato de Teófilo Gomes, publicado em 10 de dezembro de 1888 após uma visita pelo interior da oficina¹³², temos evidências do investimento de Figueras para assegurar a qualidade gráfica dos textos e imagens que chegariam às mãos de seu leitor:

[...] eu notava que enchiam as prateleiras e balcões uma imensidade de resmas de papel, uma bela coleção de pedras de litografar e outros materiais, e pensava com os meus botões: é um

¹³¹ Joseph-Nicéphore Niépce fez a primeira fotografia, no verão de 1826. (MAYA, 2008).

¹³² Pode servir como referência visual a imagem 26, p. 79 deste trabalho.

estabelecimento de dar inveja aos Leuzinger¹³³ e importante demais para essa província. (GOMES, 1888, p. 20)

Até o momento não foram localizados registros de como o maquinário da oficina da *Litografia do Comércio*, provavelmente importado da Europa, chegou a Curitiba. Mas pelo período de circulação da revista, bem como pelo grande peso das pedras litográficas, das prensas para impressão e das resmas de papel, é lícito supor que Figueras tenha seguido o caminho aberto pelos trilhos da linha férrea entre Curitiba e Paranaguá. Mas desembarcar sua oficina litográfica em Curitiba era apenas uma parte do desafio. Ao que parece, na percepção de Teófilo Gomes, a *Litografia do Comércio*, “esposa” moderna com a qual Narciso Figueras assumiu o compromisso perante a “Santa igreja da opinião pública”, estava preparada para trazer à Província do Paraná, sua “filha legítima”: a *Galeria Illustrada*.

Como suporte de texto e imagem, a revista se constituía de elementos que circulavam em uma Curitiba que se transformava rapidamente, fazendo uso da sua função social como objeto de divulgação da palavra e da imagem. Como exemplo, no parágrafo inicial do mesmo artigo de Teófilo Gomes, que descreve a oficina de Narciso como um estabelecimento “importante demais para a província”, o autor faz um relato de sua impressão sobre a cidade, depois de haver dela se ausentado por 14 meses, no qual parece estar maravilhado com a metamorfose que se operou na capital, ressaltando, porém, as contradições relacionadas à sua infraestrutura e à mentalidade de seus habitantes:

Nota-se o mesmo ruído produzido nas grandes cidades, pelo bulício dos carroções e bondes de carga, pelo constante rodar dos veículos de aluguel e particulares e finalmente pelo movimento de imensas oficinas. [...] Eis, Sr. Figueras, quanto posso dizer-lhe sobre as minhas agradáveis impressões de viagem sobre essa cidade. Releve-me porém nada dizer a cerca do “nenhum calçamento das ruas” e sobre os costumes de uma parte da população, que conserva-se marcando passo, como que atônita diante do rápido desenvolvimento e grande progresso dessa bela terra. (GOMES, 1888, p. 20)

¹³³ George Leuzinger (1813-1829), proprietário da popular Casa Leuzinger (RJ), um misto de tipografia, livraria, oficina de encadernação e douração e ponto de revenda de gravuras, fotografias e material fotográfico.

A capital da Província do Paraná parecia estar em descompasso, sendo descrita, no artigo, como desenvolvida e também atrasada. A revista volta a abordar esta questão, um pouco mais:

Dois horrores! A chuva a molhar-nos constantemente a aba do sobretudo, e a lama a entrar-nos pela porta adentro. Eis o que está se dando atualmente em Curitiba, nestes dias em que a chuva cai incessantemente. Uma capital como esta, que se diz civilizada, está completamente desprovida de calçamentos e a sua principal rua – Imperatriz – é um verdadeiro lamaçal, quase intransitável. (GI, Curitiba, mai.1889, n. 13, p. 112)

Em setembro do mesmo ano a discussão volta à tona, e Narciso, para apoiar seu discurso utiliza a capa da revista (imagem 30) para evidenciar a questão.



FIGURA 30: STEK. "ISTO É QUE É TERRA! PÓ, PÓ E SEMPRE PÓ! QUE TERRA SANTO DEUS! LAMA, LAMA, SEMPRE LAMA!". LITOGRAFIA, P&B., 19 X 18,5 CM.GI, CURITIBA, SET. 1889, II SEM., CAPA.

Até então, as imagens selecionadas para a capa da revista não haviam apresentado este tom irônico comum na linguagem da charge. Com uma mesma inscrição “Ruas da Cidade”, a imagem está dividida por um traço marcante e curvilíneo, em duas partes, que registram um mesmo local, identificado pela semelhança com o fundo, com personagens e tempos diferentes. Dois homens, com roupas elegantes, bigodes bem tratados em destaque, aparecem indo na mesma direção. O que está à esquerda aparece em uma situação identificada pela inscrição “Pó”, parece estar em um dia de vento, pois olha na direção para seu chapéu que não está na cabeça, na direção oposta de seu trajeto. A figura é o destaque principal, já que o fundo está apenas sugerido, pois está envolvido em uma nuvem. O homem representado à direita, identificada pela inscrição “Lama”, pela sua posição corporal, parece se movimentar com dificuldade. Veste casaca e tem na mão uma cartola. Seus pés não estão definidos, misturam-se às áreas que compõem a lama do chão, como se ele mesmo estivesse surgindo da lama ou tentando não ser engolido por ela, dando assim dramaticidade à imagem. Ambas as situações chamam a atenção para os inconvenientes da falta de calçamento na capital da Província do Paraná, seja com sol ou com chuva. As duas figuras podem representar os donos de estabelecimentos comerciais que investiam seus recursos no desenvolvimento e no progresso da cidade. Pelos seus trajes, procuravam estar apresentáveis, o que se tornava difícil tarefa frente à situação das ruas e calçadas de Curitiba.

Na falta do calçamento, uma opção para manter a elegância era o bonde (imagem 31), que circulava pela capital da Província desde 08 de novembro de 1887. Puxado por mulas, era aberto e feito de madeira, sendo de propriedade da Empresa Curitibana, dirigida pelo estadunidense Boaventura Clapp.



FIGURA 31: FOTOGRAFIA DO BONDE PUXADO A BURROS NA AV. RIO BRANCO EM CURITIBA, 1887
FONTE: CURITIBA, 2004, P. 26.

Circulavam também com vagões para transporte de cargas como açúcar, café e farinha, sendo cobrado de seus usuários 60 réis por volume. O ponto de partida da primeira linha de bonde foi no *Boulevard Dois de Julho* onde, no ano anterior, havia sido inaugurada a primeira grande área verde e de lazer da capital: o *Passeio Público*. De lá partiam os bondes para o Batel, Alto da Glória, Juvevê e Bacacheri. Os pontos nos bairros ficavam, respectivamente, em frente às mansões das famílias Fontana e Leão, e a passagem custava 200 réis. (CURITIBA, 2004, p. 27). O fato é que o pedestre não dispunha de ruas calçadas para chegar aos pontos de partidas dos bondes, que mesmo cumprindo um trajeto relativamente extenso, ligando pontos opostos com distâncias de até 20 quilômetros e cobrindo uma área considerável do centro da capital (imagem 32), nos dias de chuva, provavelmente carregava passageiros com os trajes sujos de lama por todo seu trajeto.



FIGURA 32: MAPA DA LINHA DO BONDE.

FONTE: [HTTP://WWW.TRAMZ.COM/BR/CT/CTP.HTML](http://www.tramz.com/br/ct/ctp.html) ACESSO EM 05/12/2012

Em julho de 1889 a revista publica uma nota na qual destaca que, interessada em embelezar a cidade, a empresa de bondes custeou a pintura de todos os prédios, apenas e curiosamente, “da parte direita da Rua Imperatriz¹³⁴” (GI, Curitiba, jul. 1889. n. 17, p. 33). É jus supor que os prédios da esquerda tenham ficado sem patrocínio para bancar esta despesa ou, ainda, que o embarque e desembarque dos passageiros fosse limitado à direita.

Este descompasso de uma Curitiba tão adiantada em alguns aspectos e ao mesmo tempo com uma estrutura tão insipiente, nos remete à imagem da cidade de

¹³⁴ Quando em 1880 D. Pedro visitou Curitiba a rua pavimentada e iluminada a gás, foi rebatizada como Rua da Imperatriz. O nome substituído após a Proclamação da República para Rua XV de Novembro. Fonte: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/arquivos/File/BIBLIOGRAFIACPC/ESPIRAIS/ctb4.pdf>. Acesso em 14/06/2012

um dos capítulos de Michel de Certeau em sua obra *A invenção do cotidiano*, que Chartier (2001, p. 181) utiliza para apontar semelhanças entre a prática da leitura e o uso que cada habitante faz da organização da cidade. Assim como o mesmo livro, no nosso caso, revista, possibilita leituras diferentes conforme o repertório de cada leitor, o habitante da capital da província que desembarcava pela parte esquerda da Rua da Imperatriz, apesar de fazer o mesmo trajeto daquele que desceu pela direita da rua, tinha uma visão diferente da mesma cidade, da mesma rua e do mesmo trajeto, pelo simples fato de descer por lados opostos do bonde.

Também os textos e imagens publicados na revista estão sujeitos a interpretações que dependem de muitas variáveis, entre estas as vivências do leitor, escolhas de leitura e seu repertório visual. Neste sentido, Roger Chartier (1993) auxilia a diagnosticar o periódico como uma estrutura móvel e instável:

As obras não tem sentido estável, universal, congelado. Elas são investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e motivos que lhe dão sua estrutura e as competências ou expectativas dos públicos que delas se apoderam. (Chartier, 1993, p. 7)

Seriam estes passageiros alguns dos prováveis leitores que a *Galeria Illustrada* iria conduzir a novas experiências visuais¹³⁵. Um sujeito que circulava ouvindo o ruído típico das grandes cidades – o som dos carroções e bondes (imagem 31), dos veículos de aluguel e particulares, e do movimento de imensas oficinas – e que sujava seus sapatos e a barra de sua casaca pelas ruas empoeiradas, lamacentas e sem calçamento de Curitiba.

Mediado pela revista, o leitor teria acesso a imagens do mundo, para além daquelas antes apenas percebidas pelo olhar presente, e notícias de lugares distantes, que chegavam através das páginas da *Galeria* para desacomodar e apressar o passo da população, que era induzida a comparações como esta:

¹³⁵ Depois da implantação da Litografia e Tipografia do Comércio, outros estabelecimentos também se tornam conhecidos na cidade por seus trabalhos de litografia: a Impressora Paranaense, a Litografia de Alfredo Hoffmann, a Litografia Progresso e a Sociedade Metalgráfica.

Nos Estados Unidos fundou-se uma cidade – New Paris –, contando nada menos de 6.000 casas – três Curitiba – em treze meses. Nós, que também somos americanos, colocamos a primeira pedra da nossa nova igreja matriz no dia 15 de fevereiro de 1876. 156 meses para chegarmos até a cobertura deste templo, é edificante! (GI, Curitiba, mar. 1889, n. 9, p. 78)

Esta é apenas uma das referências feitas aos Estados Unidos na revista, mas é importante destacar estas citações, pois apesar da influência francesa da sua identidade de “tipo europeu”, como veremos adiante, a *Galeria* também procurava conduzir o olhar de seu leitor aos Estados Unidos como outro referencial de progresso, de civilização e de ilustração, o que não tão era comum, de acordo com Said (2007) o termo civilização passa a ser utilizado por volta do século XIX e frequentemente para legitimar o poderio da sociedade europeia:

A definição de civilização baseada na comparação teve origem também no iluminismo, através do empirismo e posteriormente da importação da teoria evolucionista de Charles Darwin pelas ciências humanas que adotaram por muitos anos essa ideia da escala evolutiva da sociedade. Assim como o ser humano evoluiu, em termos biológicos, de um ancestral primata até o Homo Sapiens Sapiens, a sociedade evolui também de forma que uma sociedade anterior a atual é inferior, menos evoluída. (SAID, 2007, p. 27-28)

A galeria cita o exemplo de new paris para pressionar as autoridades na conclusão da nova igreja matriz¹³⁶, situada na praça tiradentes. Ao que parece, como tantos outros problemas levantados, como: iluminação precária, mosquitos, sujeira das calçadas e barro das ruas, a nota não trouxe resultados imediatos, pois a obra só foi concluída três anos depois de narciso figueras ter deixado o paraná, em 1893.

¹³⁶ Hoje Catedral Basílica Menor de Nossa Senhora da Luz. Sua construção é em estilo neogótico, segundo projeto do arquiteto francês Alphonse de Plas. Em 1886 as torres são concluídas sob a supervisão do engenheiro italiano Giovanni Lazzarini. Com a República proclamada em 1889 os trabalhos param. Estado e Igreja se separam, não há mais compromisso estatal com a construção. (WACHOWICZ, 1993, p. 24).

Por fim cabe ressaltar, a título de historicidade, que entre 1871 e 1879, o advogado carioca José Carlos Rodrigues (1844-1923)¹³⁷ já havia investido em uma revista ilustrada: *O Novo Mundo*¹³⁸, editada em Nova Iorque para ser distribuída no Brasil por agentes espalhados em várias regiões do país, que recebiam as revistas vindas em pacotes numerados embarcados em Nova Iorque. Em 1873, *O Novo Mundo* anunciava que dispunha de agentes em São Paulo, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Maranhão, Ceará, Minas, Paraná, Goiás, Alagoas, Rio Grande do Norte, Pará, Paraíba, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Espírito Santo, o que dá indícios da sua ampla distribuição no país (CAMPOS, 2001, p.17). Mediante a esses indícios é possível que *O Novo Mundo* tenha também circulado em Curitiba o que amplia a possibilidade de ter feito parte de alguma coleção.

2.2 A GALERIA ENTRE REVISTAS: ASPECTOS FORMAIS EM TEXTO E IMAGEM

Por meio do manuseio do conjunto da *Galeria Ilustrada*, podemos identificá-la com o que Roger Chartier (1985–1998) denomina como objeto cultural e como suporte material de práticas de leitura. Sua materialidade é a expressão das intenções de quem a produziu, sendo reveladora de pontos de vista explícitos e implícitos na seleção de seus artigos, debates e imagens. Até mesmo a organização de suas páginas, os tipos e tamanhos de suas letras e a posição da imagem trazem indícios que nos ensejam indagações diversas, quiçá pertinentes.

A edição fac-similar produzida em 1979 é composta de 21 publicações e não conta com a coleção completa da revista, pois segundo Carollo (1979, p. V) não foram localizadas as edições 18 e 19¹³⁹, 20 e 22; e a edição especial de número 8,

¹³⁷ José Carlos Rodrigues (1844-1923). De 1867 a 1882 permanece em Nova Iorque, depois parte para Londres e retorna ao Brasil em 1890 para assumir a direção do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. (CAMPOS, 2001, p. 18)

¹³⁸ Ver mais sobre a revista *O Novo Mundo* em CAMPOS, 2001 e ASCIUTTI, 2010

¹³⁹ Um exemplar pertencente a Dario Veloso traz em nota manuscrita a indicação do número 19 (CAROLLO, 1979, p. V).

(fev. 1889) enviada para a Exposição de Paris, é considerada pela autora como duas publicações, devido ao número de páginas.

Mesmo com uma oficina com capacidade para imprimir em duas ou mais cores, tanto em tipografia como em litografia, Narciso Figueras, interessado também na imagem, opta pela litografia, mas limita sua impressão em apenas uma cor, pois a técnica permite uma grande variação de tons, tornando a imagem rica, mesmo quando monocromática. Em um anúncio de sua oficina, publicado em 1889, no jornal *Quinze de Novembro* nos permitiu elaborar um comparativo de preços entre o serviço de impressão de 5.000 faturas em folhas inteiras, executadas em uma e duas cores, tanto em tipografia como em litografia.

Nº de cores	Litografia	Tipografia
01	150\$	90\$
02	175\$	150\$

QUADRO 3: PREÇOS* DE SERVIÇOS - TIPOGRAFIA E LITOGRAFIA DO COMÉRCIO
 FONTE: JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, CURITIBA, 25 DE NOV., 1889, N. 2, P. 4.

*Valores correntes em réis.

Podemos perceber um pequeno acréscimo de 16,6% nos valores do serviço em litografia e de 66% em tipografia, no caso da opção pelo uso da segunda cor. Portanto, a questão do custo não seria uma justificativa significativa para a opção pela monocromia. Mesmo com um acréscimo de 40% nos custos entre as duas técnicas, a opção pela litografia se deve principalmente ao fato da técnica possibilitar a reprodução de imagens. O fator que provavelmente mais interferiu na sua decisão, foi a necessidade de elaboração de um número maior de matrizes em pedra litográfica e a execução das várias impressões, uma para cada cor, o que implicaria num tempo maior de impressão.

Devemos levar em conta que imprimir uma fatura, como é o caso do serviço anunciado, em nada se compara a reproduzir uma paisagem com apenas duas cores. Nestes casos, percebemos as vantagens da técnica, pois a porosidade característica da pedra litográfica proporciona diversos efeitos de texturas e uma grande variação de meios tons e nuances possíveis em uma cor, capazes de reproduzir imagens muito ricas em informações visuais. Como exemplos destas

possibilidades tonais, podemos citar, além da série *As Touradas* de Goya (imagem 28 e 29), todas as imagens da revista já apresentadas neste trabalho, além da capa (imagem 33) da *Galeria Illustrada* na página seguinte.

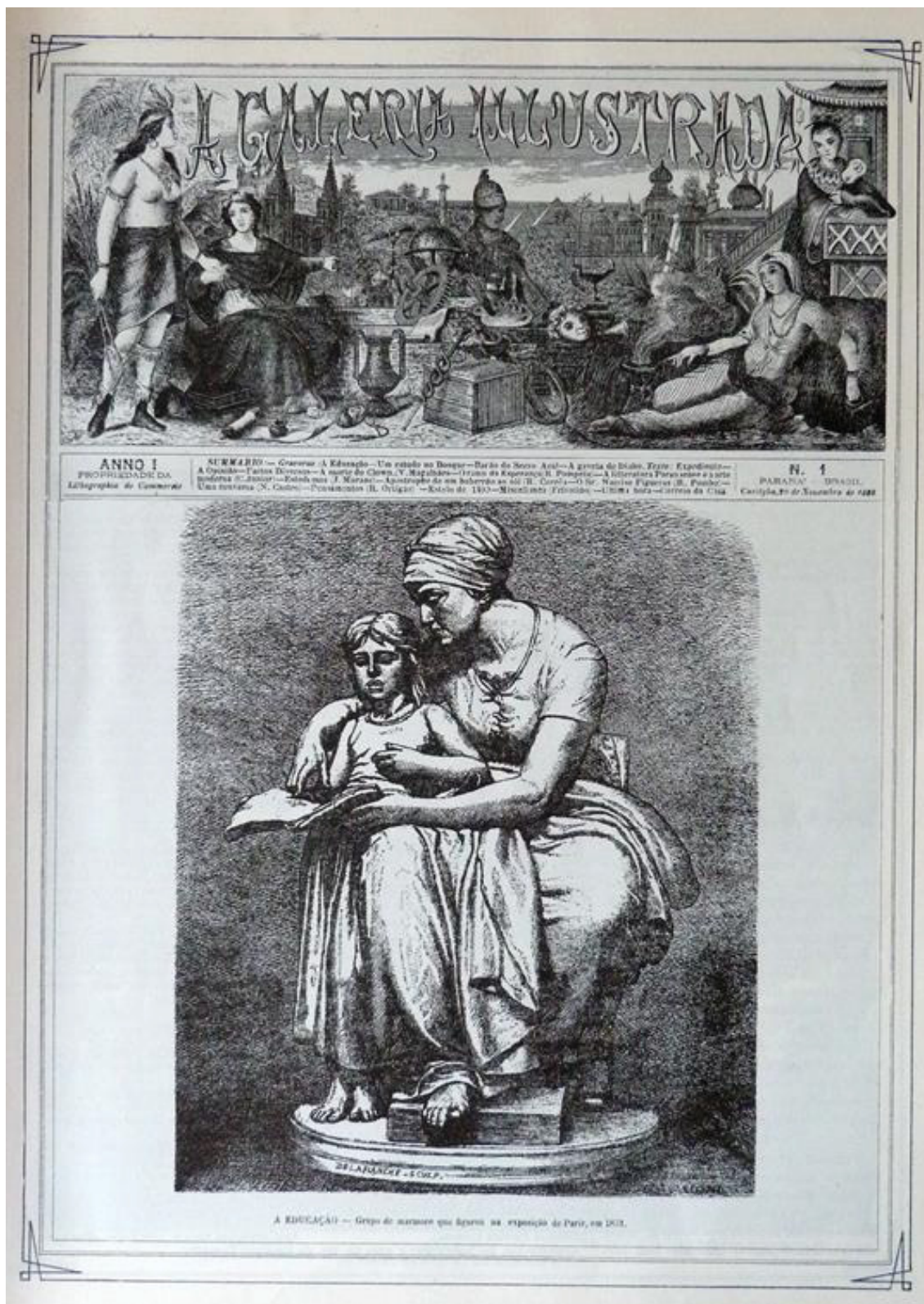


FIGURA 33: FIGUERAS, NARCISO. CAPA DA EDIÇÃO FAC-SIMILAR, 1888. LITOGRAFIA P&B. 33 X 22,5 CM.

Impressa nas dimensões¹⁴⁰ de 33 x 22,5 cm, a revista (imagem 33 e 34) era de um formato relativamente grande em relação a outras publicações. O corpo das letras em geral era pequeno, principalmente nos artigos mais extensos, de maneira que uma leitura mais demorada implicava em se contar, pelo menos, com um assento confortável. Sua distribuição estava planejada para ser realizada nos dias 10, 20 e 30 de cada mês, embora não tenha conseguido manter esta regularidade no segundo semestre de sua circulação.

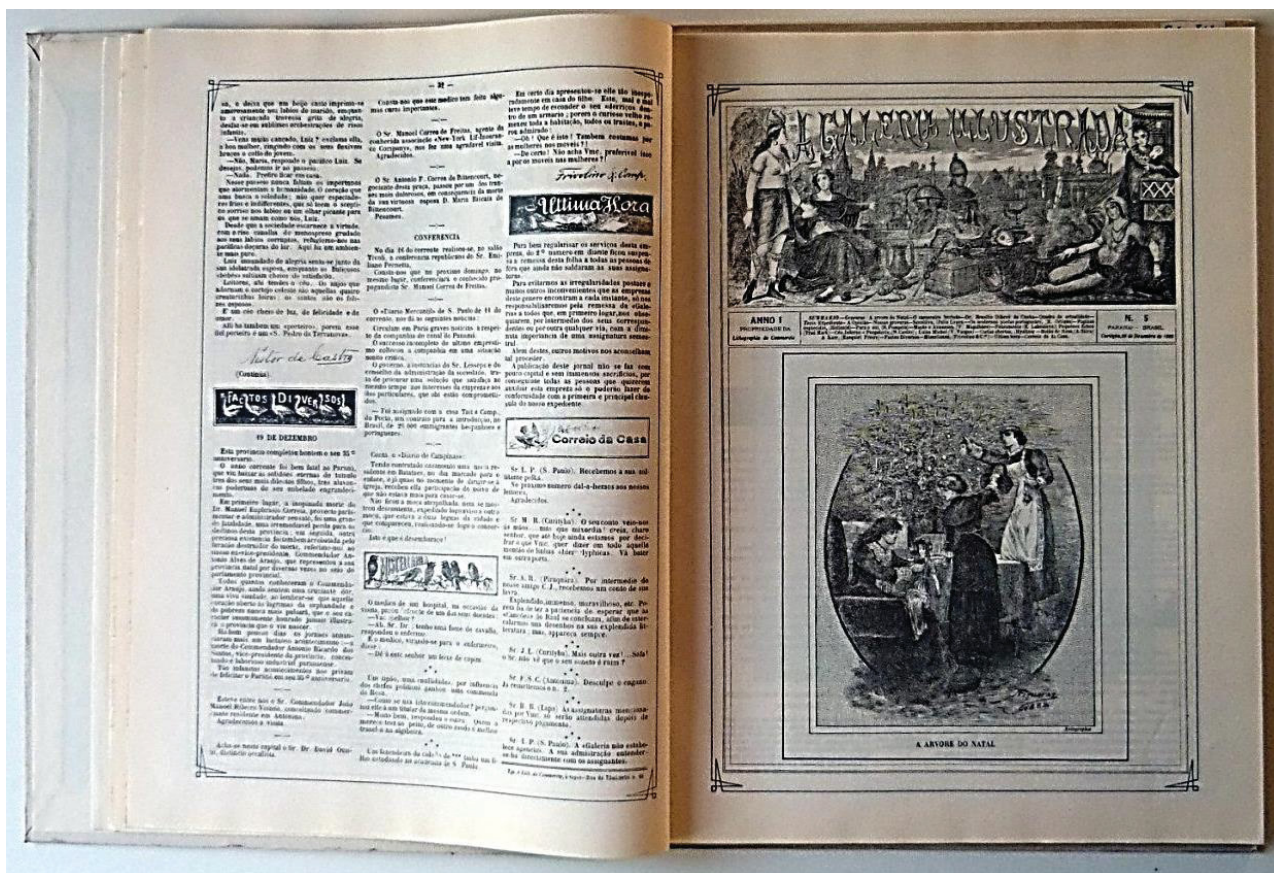


FIGURA 34: FIGUERAS, NARCISO. ÚLTIMA PÁGINA DA EDIÇÃO N. 4 E A CAPA DA EDIÇÃO N. 5, DEZ. 1888.

140 Estas medidas foram feitas a partir da margem (moldura) da revista, pois como não tivemos acesso ao original e podem haver diferenças nas dimensões da página do fac-símile, pois no segundo semestre a revista passa a ser publicada na dimensão de 27,5 x 18 cm. Por este motivo as medidas publicadas por Carollo (1979) não correspondem com esta pesquisa. Podemos considerar pelas semelhanças com a Revista *Illustrada*, da qual temos um original, que além da moldura, a *Galeria Illustrada* contava com uma margem de papel de 2 cm., para manuseio e impressão, que pode ser somada, mas como não temos confirmo o tamanho da margem, mantemos a dimensão da moldura.

Os assuntos da Galeria Ilustrada estavam organizados dentro das seções Expediente, A Opinião, Nossas Gravuras, Fatos Diversos, Letras e Artes, Cartas Abertas, Última Hora, Correio da Casa, Miscelânea, Pequenos Ecos, Tipos Populares e Gaveta do Diabo. No segundo semestre da revista foram acrescentadas as seções Marimbondos e Boatos, substituindo a Pequenos Ecos.

Estas seções eram identificadas por vinhetas ilustradas com uma dimensão pequena (2 x 5 cm), correspondendo com uma coluna, e serviam também para indicar a troca do assunto que seria abordado na sequência, por vezes dentro de uma mesma coluna, como podemos observar na imagem 34 em que uma página possui três vinhetas diferentes.



FIGURA 35: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO EXPEDIENTE, 5 X 2 CM.

A seção *Expediente* (imagem 35) era a primeira a compor a página na edição da revista, nela as informações são fixas: os preços das assinaturas, os dias em que a *Galeria* é distribuída (10, 20, 30), uma nota solicitando a colaboração dos leitores com o envio de artigos e fotografias e a indicação do endereço para correspondência. Esclarecendo o funcionamento da seção Correio da Casa, na qual só seriam publicadas as iniciais do leitor que enviou cartas. Finaliza a seção comunicando que fica a encargo da revista a seleção dos artigos e desenhos, pois só seriam publicados os que estivessem de acordo com o programa da revista. Durante todas as edições, só houve o acréscimo de uma nota, publicada em 30 de dezembro de 1888, que divulgava a disponibilidade de assinaturas para anúncios, que seriam distribuídos como “lindíssimas capas” da *Galeria Ilustrada*, é possível que seja o investimento de Figueras ao qual Carollo (1991, p. 165) se refere como “*Álbum Anunciador Ilustrado*”.



FIGURA 36: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO A OPINIÃO, 5 X 2 CM.

A *Opinião* (imagem 36) é a seção que compõe a página logo abaixo da seção *Expediente*. Na primeira edição publicou o programa da revista, depois assumiu como seção responsável pelo que os jornalistas identificam como artigo de fundo, que dá o tom da edição. É o espaço em que o editor se posicionava sobre os temas que estavam em pauta, como exemplo: a importância da estrada de ferro para o progresso da Província; incentivo aos paranaenses a investirem na indústria e não apenas no fabrico do mate; a importância da agricultura para o desenvolvimento dos países, onde também lamentou que o Paraná fosse constantemente abastecido por produtos agrícolas de outras Províncias, também motivando o trabalho como possibilidade de progresso.

A seção *Opinião* foi responsável por artigos de destaque que abordavam a importância da instrução pública para o progresso social e como grande fomentadora das belas artes, das descobertas científicas e mecânicas. A boa instrução, aquela que não busca apenas o luxo o vício e a paixão (má instrução), é também uma fonte de enriquecimento individual e público. Outro artigo que podemos destacar é “As artes entre nós”, onde faz uma reflexão sobre o pouco adiantamento das artes no Brasil, comparando com o desenvolvimento da literatura, solicitando o estabelecimento de liceus destinados ao ensino das belas artes. Cita Carlos Gomes, Vasques, Appolonia, Dolores como exemplos de artistas que “fizeram-se” as suas próprias custas, sem apoio do governo e agradece o esforço de Mariano de Lima na implantação e manutenção de sua Escola de Desenho e Pintura. Encerra o artigo com uma chamada: “mocidade lancemos nossas pedras para a construção do edifício do progresso”.

A seção também assume a responsabilidade de perguntar ao leitor “O que somos?” e entre uma série de considerações sobre a Província do Paraná, faz referências sobre a estrada de ferro e as vias de comunicação por todos os pontos

da província. A política também é tema dos artigos da *Opinião*, em que destacou o progresso alcançado na escala da civilização pelos Estados Unidos, França e Inglaterra, apontando para as reformas políticas como solução para o progresso do Brasil. (GI, Curitiba, jan. 1889, n. 7, p. 50). Outros temas que ocupam espaço na seção são a Exposição de Paris e a Revolução Francesa, sobre a importância da criação de associações literária, exposição provincial e sobre a situação governista, faz uma crítica sobre o “sangue frio do S. Majestade” sobre as epidemias que já fazem parte da rotina.



FIGURA 37: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO NOSSAS GRAVURAS, 5 X 2 CM.

Identificando a seção *Nossas Gravuras* (imagem 37), uma vinheta onde se vê em destaque uma paleta de pintura e um compasso e, à esquerda duas crianças observando com interesse uma grande folha de papel. Esta seção, muito utilizada durante esta pesquisa, é responsável por descrever as gravuras que ilustram a *Galeria* e identificar o artista, conduzindo o leitor pela imagem, para que possa compreendê-la e valorizar seus aspectos constitutivos como linha, sombra, elementos específicos de composição, assim desenvolvendo seu gosto pela arte.



FIGURA 38: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO FATOS DIVERSOS, 5 X 2 CM.

Composta por várias notas de temas diversos a seção *Fatos Diversos* (imagem 38) comentava as músicas que estavam em voga, visitas à redação, falecimentos, o aniversário da Província, avisos de datas, locais e horários das

conferências republicanas. Também comunicava sobre quem estava de partida de para outras Províncias e Países, como exemplo, a mudança do Dr. Joaquim Ignácio Silveira da Motta Júnior para o Espírito Santo, onde assumiu o cargo de juiz de direito.

Fatos Diversos comunicava e comentava sobre a fundação de jornais locais, nacionais e estrangeiros, sempre destacando a importância da imprensa. Sobre os acadêmicos paranaenses da Corte que estavam de passagem por Curitiba. Notas sobre formaturas de médicos e advogados, de apoio às mulheres que estavam se graduando em Direito em Recife. A movimentação política da Província deixando evidente fortes tendências republicanas. Notícias de Paris e sobre a situação da construção do Canal do Panamá.

Fizeram também, parte das notas da seção *Fatos Diversos*, a exposição artística de Paulo Assumpção, a fundação do Centro Tipográfico Paranaense, a comemoração de um ano da Abolição no Clube Curitibano. Novidades teatrais como o drama original do escritor rio-grandense Damaceno Vieira, intitulado “*Arnaldo*”, e a comédia “*Meia Hora de cinismo*” e “*A Asrael*” na época assunto de “todas as conversações do mundo musical”.



FIGURA 39: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO LETRAS E ARTES, 5 X 2 CM.

Identificada por uma ilustração que retrata três figuras sentadas em torno de uma mesa, compartilhando uma leitura. A seção *Letras e Artes* (imagem 39) tinha um destaque maior, pois seus artigos e notas ocupavam duas páginas, em algumas edições ocupavam até mais de quatro, indicando para sua importância na elaboração da *Galeria Ilustrada* e do interesse dos seus leitores em literatura europeia, brasileira e paranaense: poemas, crônicas da vida diária, contos envolvendo personagens como Napoleão III, Blanqui, Bismark, Castelo Branco, o papa, reis, a metafísica, a credibilidade da imprensa. Críticas às produções literárias

que estavam mais preocupadas com cadência e rimas sonoras que agradassem ao público para assumirem um papel de destaque na indústria editorial, deixando assim de estarem preocupados com a sua arte. Também questões sobre Belas Artes, História e a importância do conhecimento para o progresso.

Letras e Artes publica além de citações, também um artigo de Ramalho Ortigão sobre os modernos poetas portugueses, onde o autor afirma que Guerra Junqueiro é para a poesia portuguesa como foi Vitor Hugo na França e Swinburne para a Inglaterra. Incluindo na lista de poetas portugueses de destaque: Antero de Quental, João de Deus e Teófilo Braga.

E assumiu a responsabilidade de publicar artigos de Chichorro Jr. que expressam sua postura sobre a monarquia e sua influência negativa sobre a educação:

Acabar com a Monarquia. É este o mal eterno do Brasil. O povo tem o direito de bater-se para reaver aquilo de que foi usurpado. [...] Sim, a educação é necessária! A educação é a vida dos povos! – O Rei gasta nas orgias do Paço e o povo morre na ignorância. [...] A República faz o povo, esclarece-lhe o direito, dá-lhe a liberdade! (CHICHÔRRO Jr., 1889, p. 45)

Chichorro Jr. também publica na seção *Letras e Artes*, a sequência de artigos intitulada “Estudos Críticos”, onde fez um paralelo entre os governos da França e do Brasil, onde comenta que enquanto na França foi elaborada a Constituição dos Direitos do Homem:

[...] o Brasil representa um papel retrógrado na história. [...] Pela nossa constituição o rei reina por graça de Deus e unânime aclamação dos povos. [...] É a exploração sistematizada do povo pelo rei. Este só tem direito; aquele só tem deveres. (CHICHÔRRO Jr., 1889, p. 4)

Em seu artigo “Estudos Críticos II”, também publicado na seção *Letras e Artes*, Chichorro Jr. apontando a monarquia como geradora da ignorância. Este tipo de publicação contradiz de forma contundente a postura de imparcialidade da revista, pois na seção *Expediente*, publicada em todas as edições, há uma nota em que a redação da revista comunica que tudo que se afastasse do seu programa e da sua “índole literária”, não teria espaço para publicação, o que nos leva a considerar

que a expressão “imparcialidade” se deva ao fato da Galeria não ser uma publicação resultante de um partido político, como são identificados nas suas capas os jornais Dezenove de Dezembro – órgão do Partido Liberal e a Gazeta Paranaense – órgão do Partido Conservador, mas uma de iniciativa espontânea e independente de Narciso Figueras.



FIGURA 40: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO CARTAS ABERTAS, 5 X 2 CM.

A seção *Cartas Abertas* (imagem 40) publicava artigos assinados por autores diversos. Entre eles Leôncio Correia, que comentava sobre os livros de versos de Emiliano Pernetá, também fazia críticas irônicas sobre a Lei Balbino, uma crítica em formato de carta ao Presidente da Província, onde comentava que a agricultura era pouco desenvolvida e para o auxiliar nesta tarefa solicitava imigrantes de qualquer continente, cor e religião. De sua autoria são também os artigos em que ressalta a importância da imprensa ilustrada no Paraná e sobre o grande número de casamentos motivados pelo recrutamento que foi fixado em locais públicos. Entre os artigos de Leôncio Correia fez citações de Victor Hugo e E. Labouleye. Esta seção também publica o artigo em que Nestor de Castro descreve seu orgulho em sentir-se representado pela *Galeria Illustrada* na Exposição de Paris.

José Moraes era outro autor que fazia participações importantes na seção sob o pseudônimo de Hyalino, referindo-se a este mesmo “recrutamento” comentou que na safra da cana os lavradores sumiram por causa do recrutamento, pede que fechem o recrutamento em nome da indústria, da lavoura, do comércio, “em nome de tudo quanto tenhamos, de tudo quanto perdemos, de tudo quanto íamos readquirindo” (HYALINO, 1889, p. 6). Sobre política, este autor escreve a “José Secundino” (o leitor) fazendo previsões sobre o espírito político atuante na província:

[...] E quando a carne e o pão subirem de preço, quando a indústria morrer, o comércio retrair-se, a agricultura agonizar, a instrução nulificar-se, o desgosto aumentar-se, o desanimo, como ave negra, adejar por sobre esta província, entoemos a “marselhesa”. (HYALINO, 1889, p. 78)



FIGURA 41: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO ÚLTIMA HORA, 5 X 2 CM.

Havia também seções menores, com espaço reduzido como: *Miscellanea* (imagem 42) publicava pequenos versos e poemas, piadas curtas e também em textos e a seção *Última Hora* (imagem 41) encarregada de publicar notas sobre os fatos ocorridos na redação da revista: visitantes, contratações, erratas, recebimentos de artigos e fotografias. Nos casos de comunicados de débitos e suspensão da assinatura, não citava nomes.



FIGURA 42: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO MISCELLANEA, 5 X 2 CM.



FIGURA 43: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO CORREIO DA CASA, 5 X 2 CM.

As respostas às cartas enviadas pelos leitores, comunicando o recebimento das músicas de Emiliano, e elogiando o sobre o livro enviado por Hyalino, agradecimento ao envio de artigos, críticas a desenhos, artigos, poemas eram publicadas na seção *Correio da Casa* (imagem 43) que quando não concordava – podemos ler trechos do tipo: “que cada um seja burro ao seu gosto”. Quando estão fora de seu padrão de gosto: “os seus versos alexandrinos estão horrorosos, terríveis”. A crítica também é aberta a seus colaboradores. Seguem apenas alguns trechos retirados desta seção, nos quais podemos acompanhar este diálogo com os leitores. No trecho abaixo, a redação responde a uma carta, que provavelmente enviava um artigo, com um tom de censura e direcionamento:

Sr. T.G. (Antonina). Boa estreia para quem está afastado do movimento literário. O homem não deve entregar-se somente às preocupações materiais: a inteligência deve ser cultivada com a leitura dos bons escritores, menos com a de “Allan-Kardec”. Não leia obras sobre o “espiritismo” para livrar-se de alguma metamorfose... cerebral [...]. (GI, Curitiba, dez. 1888. *Correio da Casa*, n. 3, p. 24).

Reafirmando sua pretensa isenção política, a redação responde negativamente ao pedido de publicação de um artigo:

Sr. M.R. (Curitiba). Bom artigo, é verdade. Mas deixe de nos atormentar com assuntos políticos, porque assim nunca lerá seu “fac-símile” nestas colunas. (GI, Curitiba, nov. 1888. *Correio da Casa*, n. 1, p. 8).



FIGURA 44: VINHETA ILUSTRADA DA SEÇÃO PEQUENOS ECOS, 5 X 2 CM.

A nova seção *Pequenos Ecos* (imagem 44), assinada sob Trade Mark¹⁴¹ é anunciada na seção *Fatos Diversa que identificou o novo colaborador* como “um dos melhores escritores paranaenses que há muitos anos estava separado do movimento jornalístico desta província”. Toma o pseudônimo de Vespa “Trade Mark” (GI, Curitiba, dez. 1888, n. 5, p. 40). Cumpre-se então, o que para Velloso (2010, p. 98) é a função básica das revistas ilustradas: operacionalizar a ideia do moderno, “instruir” e familiarizar o público leitor com as novas coordenadas espaciotemporais. Frequentemente, essa nova temporalidade era extensiva às práticas da escrita e da leitura.



FIGURA 45: VESPA QUE SEPARAVA AS NOTAS NA SEÇÃO PEQUENOS ECOS

Cabe notar que a palavra Trade Mark, usada neste pseudônimo, não é francesa e seu significado é “marca registrada”. A marca da seção é a imagem da Vespa (imagem 45). A escolha desta assinatura pode ser uma referência à marca registrada como garantia da autenticidade e da qualidade de um produto. Além disto,

¹⁴¹ Uma marca registrada ou marca registrada comercial (respectivamente, símbolos ® ou ™, do inglês trademark em alguns países) é qualquer nome ou símbolo utilizado para identificar uma empresa, um produto (bem de consumo) ou serviço. As marcas registradas são um tipo de propriedade intelectual e sua efetividade depende do registro de exclusividade concedido por autoridades governamentais competentes. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marca_registrada Acesso em 30/08/2011

ao usar uma palavra em inglês, podemos concluir assim como Berman, ao se referir ao uso da palavra macadame por Baudelaire, que este tipo de linguagem:

É assim vital e atraente por que é a linguagem internacional da modernização. Seus neologismos são poderosos veículos de novas formas de vida e movimento. Tais palavras podem parecer dissonantes e excêntricas, contudo é tão fútil resistir a elas quanto resistir à própria iminência da modernização. (BERMAN, 2007, p.192-193)

Intercalando as notas, era inserida a imagem de uma vespa (imagem 45), assinalando um aspecto de ferroada aos conteúdos abordados na seção *Pequenos Ecos*, deste sua primeira publicação em 10 de janeiro de 1889 (n. 6, p. 16), criticando a reunião sobre a lei Balbino, que não gerou nenhuma ação efetiva e sugerindo como solução para a manutenção das escolas que se recorra a verbas da iniciativa particular. Como eram notas curtas fazia uma série de críticas em uma mesma edição, como exemplo: à iluminação, às barreiras para impedir a lama que a população fazia nas calçadas, às ações limitadas da empresa sanitária, aos costumes dos imigrantes. Pequenos Ecos fez comentários positivos sobre a escola de Mariano de Lima e às iniciativas do Clube Curitibano, sobre publicações de outros jornais e provérbios e abriu espaço para Nestor de Castro escrever sobre a origem da frase “Cobrar barato”. E, ainda sobre chegada de livros novos na capital da Província.

Pequenos Ecos era a seção que imprimia um tom irônico à revista em relação aos fatos ocorridos naquela Curitiba necessitada de transformações conjunturais, que sofria com mais de vinte epidemias das mais diversas doenças, como coqueluche, disenteria, dengue, varíola, escarlatina, etc. (BONI, 1985, p. 29). Um exemplo de como eram as notas publicadas é a questão abordada pelo periódico de maneira bem prática, induzindo o leitor a fazer o cálculo de quantas máquinas seriam necessárias para reverter esta situação de maneira apropriada:

Falamos em salvação pública, não é lícito esquecermos a Empresa Sanitária que está incumbida de nos livrar da peste, com a sua máquina Lenoier aperfeiçoada. Ignoro, porém, se com a única máquina que essa empresa possui, poderá atender mensalmente as 1800 casas, sujeitas ao imposto predial, existentes no quadro urbano. Gastando meia hora para o serviço de cada casa [...] fará

quanto muito 720 casas. Restarão 1080 por limpar, quem se incumbirá disso? (GI, Curitiba, fev. 1889. Pequenos Ecos, n. 8, p. 67).

A questão social, para Boni (1985), assumia uma proporção inquietante na capital da Província do Paraná, o que parecia evidenciar a existência de uma categoria urbana especial, formada por pessoas marginalizadas, homens livres e pobres, vivendo de biscate, exigindo mudanças nas formas de enfrentamento desta situação. O discurso acerca da necessidade de desenvolver o progresso e a civilização era induzido pela percepção do perigo representado pelo contingente populacional marcado pela pobreza, o que se configurava como ameaça ao meio urbano em expansão. Para citar um paralelo importante:

Cidades como o Rio de Janeiro foram palcos de problemas relativos à forma como trabalhadores, escravos, ex-escravos, pobres e negros situavam-se no espaço urbano. As concepções sanitaristas estiveram presentes desde o Império através de ações que visavam o fechamento de cortiços e estalagens nocivas à saúde pública. As condições de vida da população pobre e a disseminação de doenças como a febre amarela e a varíola colocavam para as autoridades uma questão vital: como implementar o progresso? (VEIGA, 2003, p. 402)

Localizamos na Revista Illustrada, (imagem 46) uma seção que também trazia este título e tratava dos assuntos do Rio de Janeiro. Embora as imagens sejam completamente diferentes, podemos perceber que a *Galeria* traz um desenho muito mais elaborado, carregado de elementos.



FIGURA 46: VINHETA DA SEÇÃO PEQUENOS ECOS REVISTA ILLUSTRADA RJ, 1888.

A revista conta com a seção *Tipos Populares*, apenas nas edições de números 5, 6, 7 e 11, nas quais retrata figuras compondo uma *galeria* de tipos com caricaturas e crônicas das quais são os personagens e, ao que ao parece são conhecidos na capital da província, os quais posteriormente abordaremos mais especificamente. Localizamos como correspondente deste tipo de abordagem da *Galeria Ilustrada* a seção *Tipos das Ruas* da *Ilustração Brasileira*, que segundo Azevedo (2010, p. 284) retratava tipos como “a elegante, o janota, o capitalista, o maltrapilho”.

Encerramos esta descrição de cada seção, com a *Gaveta do Diabo* (imagem 48), onde eram publicadas as críticas à administração da Província e os fatos do dia a dia. Esta seção ocupava a página inteira (31 x 21 cm.), sendo na maioria das vezes dividida em áreas, como se contasse uma história em série ou várias, uma em cada quadro, ou ainda uma imagem apenas. Segue o texto que apresentou esta seção aos leitores em sua primeira edição:

Eis-nos as voltas com o diabo! Mas o diabo da “Galeria” não é tão perverso como o Lusbel dos Milagres de Santo Antonio. Não; o nosso só tem um defeito – o de ser “abelhudo”, – e isto não é defeito que torne o nosso público inimigo do pandego Barrabaz da “Galeria”. Quantas e quantas vezes vemos por aí um diabo cor de rosas, fino como o azougue, intrometer-se até nas elegantes “toilettes” das “demoiselles”? Sabem como se chama esse diabo Cortez? Ora adivinhem lá. Pois chama-se modernamente – “Crítica”. (GI, Curitiba, nov. 1888, n.2, p. 7)¹⁴²

Ao evidenciar a palavra “crítica” neste texto, a revista fortalece seu vínculo com a modernidade, da qual se julga portadora. Afinal, a crítica se estabelecia como um dos signos do moderno, e como tal tem um espaço privilegiado em suas páginas, através das suas charges¹⁴³. A presença da crítica nas charges era parte ativa do jornalismo do século XIX. Era utilizada para informar, contar, citar e/ou condenar de forma humorada, “distribuindo alternadamente o bálsamo e o veneno.

¹⁴² Aspas do autor.

¹⁴³ Encontramos algumas definições de charge como representação pictórica, de caráter burlesco e caricatural, em que se satiriza uma ideia, situação ou pessoa; crítica alegre, caricatura e ainda como desenho ou caricatura que satiriza um fato específico, em geral que é de conhecimento público. Fonte: FLÔRES, 2002, p. 10

Ela concede louvores e censuras, faz e desfaz reputações”. (FRAISSE; POMPOUGNAC; POULAIN, 1997, p.112).

No caso do trecho da *Galeria* acima citado, o redator desafia seu leitor quando cita “Lusbel dos Milagres de Santo Antonio”. Uma possível referência a peça do português Braz Martins, *Gabriel e Lusbel ou Os milagres de Santo Antônio*, encenada quase que obrigatoriamente por todas as Companhias que se apresentavam em São Paulo (SILVA, 2011, p. 60) Sobre o “pandego Barrabaz”, é provável que seja uma referência ao pseudônimo “Barrabaz” utilizado por Luís Gama (1830–1910) como colaborador do jornal *Cabrião*, publicado em São Paulo no período do Segundo Reinado. Devido ao seu custo popular de 5 mil-réis, circulava em todos os meios e sendo o primeiro jornal brasileiro a utilizar a caricatura para fazer críticas ao Império em seus aspectos político, econômico e social, motivo pelo qual foi fechado. (MENUCCI, 1938, p. 134)

Buscamos estas informações para que pudéssemos melhor entender o texto, pois não bastariam apenas as imagens que evidenciam estes personagens. Ou a revista parte do pressuposto que o “seu leitor” é conhecedor destes, ou que ele buscará esta informação. Lusbel e Barrabaz poderiam ser personagens que identificam fatos bem comentados, embora não tenhamos encontrado referências destes em outros jornais da época.

O uso do diabo como personagem narrativo, ao que parece, já era uma prática comum, pois Agostini já utilizava esta referência na *Revista Illustrada*. Segundo a hipótese de Balaban (2009, p. 18) é possível que o personagem tenha sido baseado no romance de La Sage, onde Asmodeu, o diabo, conversa com um estudante, chamado Cleofas, tirando o teto das casas dos moradores da cidade e expondo maus costumes, corrupção e abusos de várias espécies. Todas as charges da revista são assinadas, em sua maioria por Narciso. Ao assiná-las, o autor tornava pública sua concordância com o sentido expresso.

A seção *Gaveta do Diabo* é um desafio à interpretação, elaborada com imagens carregadas de elementos mais sutis, imbricados em seu contexto, ao qual não temos acesso nem conhecimento, limitam a nossa compreensão de charges publicadas do século XIX. Motivados por Joly (2007, p.47) vamos assumir este desafio, mesmo não tendo certeza, por imperioso, se nossa interpretação corresponde ou não às intenções de Narciso. Segundo a autora, este tipo de

limitação ocorre com toda e qualquer imagem, pois nem mesmo o próprio autor da imagem é capaz de dominar toda a significação da mensagem que produziu. Chartier (2001, p. XII) nos alerta que isto acontece também com o texto e podemos acrescentar também, de uma imagem: “a necessidade do historiador refletir sobre as fontes e os meios que permitem abordar este ato sempre efêmero e misterioso que é a apropriação de um texto”. Afinal, muitas vezes a imagem utilizada designa algo que remete para o que não está visível, pois depende da produção de um sujeito, que por estar imerso em um tempo e lugar determinados, pode reconhecê-la. (JOLY, 2007, p. 13).

Selecionamos como exemplo, a charge (imagem 47) publicada na *Gaveta do Diabo* em dezembro de 1888, na qual podemos observar como Figueras estrutura a página para abordar dois temas diferentes, a saber: o sonho dos paulistas e os imigrantes alemães. Como se fosse um texto, suas narrativas imagéticas começam da esquerda para direita, dividindo a página em cinco quadros. Os espaços em branco em torno das cenas fortalecem o conjunto, pois todas as imagens têm uma característica em comum: o traço rápido e descontínuo.

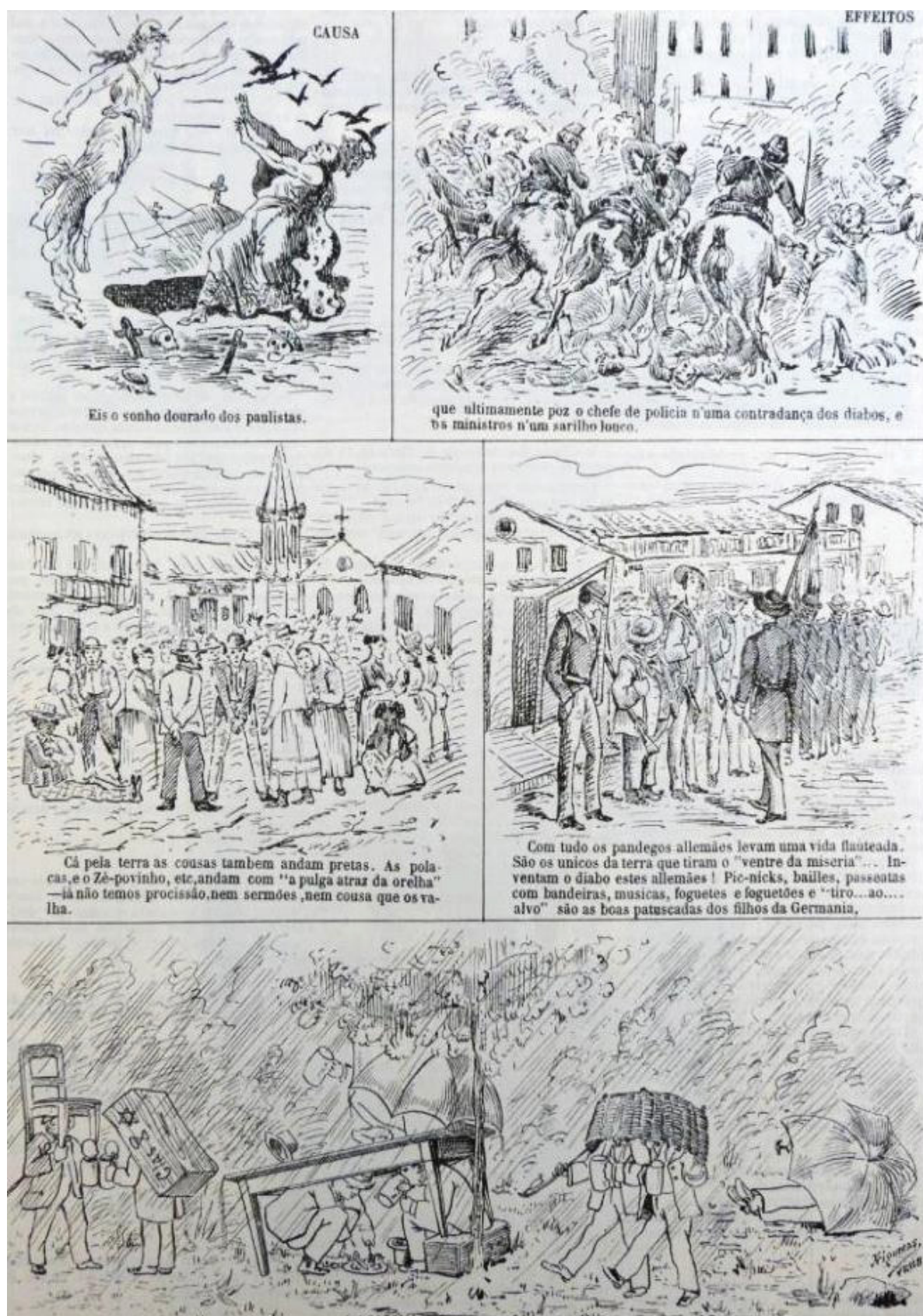


FIGURA 47: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO, LITOGRAFIA p&b., 31 X 21CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 4, P. 31

No caso da charge a seguir (imagem 48), o que está em questão é o “sonho dourado dos paulistas” na luta pelas causas republicanas, representado por duas figuras, a mulher de vestes simples e um barrete na cabeça, características da representação da “República”, parece flutuar e emanar energia, pelos traços em seu entorno. Ela tem um braço erguido e mesmo sem tocar na outra figura da cena a enfraquece, derrubando-a bem próxima a uma cova já aberta, o ambiente da cena é um cemitério identificado por dois crânios e quatro cruzes já fixadas. Esta figura que está caindo, tem na cabeça uma coroa e veste um manto, representação que a identificam como a “Monarquia” sobre a qual voam seus urubus, a espera de sua morte, um deles já lhe toma o cetro e outro lhe puxa a coroa. Podemos ver mais duas coroas, uma na base da imagem, no chão ao lado de uma das cruzes e outra sobre um dos crânios, como se representassem outras monarquias já extintas.



FIGURA 48: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 10 X 9,5 CM., GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4 P. 31. DETALHE SUPERIOR ESQUERDO

Depois de apresentar ao leitor a “causa”, o próximo quadro que compõem a charge foi identificado com a inscrição “efeitos” (imagem 49), onde podemos identificar um grupo de pessoas em uma cena confusa, executada com traços rápidos e por vezes inacabados, que retratam ao que parece, reação negativa do império à queda próxima da “Monarquia”. Pelos prédios ao fundo, supomos que estejam no centro da cidade, onde há muita poeira levantada pela correria, indicando a participação de grande parte da população, até mesmo de mulheres e crianças. O destaque são os três homens montados à cavalo, dois deles de costas para o observador e o que está no meio, é retratado atingindo outro homem que está no chão, ao seu lado. Algumas figuras estão sob as patas dos cavalos. Outro guarda, à direita da cena, segura uma mulher com uma criança no colo. Era comum o uso de figuras femininas com crianças em situação de confronto.



FIGURA 49: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 12,5 X 9,5 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE SUPERIOR DIREITO.

Esta rapidez da percepção visual e este aparente do reconhecimento e identificação do seu conteúdo e da interpretação que fazemos dele se deve ao fato de historicamente nos julgarmos capazes de reconhecer uma imagem figurativa, independente de seu contexto histórico e cultural, sem considerarmos que reconhecer esta ou aquela figura não nos dá garantias da compreensão total da mensagem. No caso das charges, estas geralmente estão intimamente relacionadas ao seu contexto, tanto pela percepção do seu produtor, quanto de seu receptor/leitor.



FIGURA 50: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 21 X 21 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE DE EXEMPLO DA IRONIA SOBRE OS ALEMÃES.

No quadro acima (imagem 50) vê-se um grupo de muitas “polacas” e o “Zé Povinho”, reunidos em um local, que pelos prédios e igreja, parece ser o centro da capital da Província. Podemos ver mulheres com lenços, com e sem chapéu,

homens de trajes completos. Estão todos conversando, menos os negros, sentados no chão, que estão alheios à conversação, mas tem destaque na cena, pois são retratados em primeiro plano, ainda que estejam nas laterais da imagem.

No quadro à direita (imagem 51), da página da revista, vemos outro grupo também no centro da cidade, composto agora só de homens. A maior parte deles estão alinhados, alguns com as armas no ombro, outros com as armas apoiadas no chão. São gordos, magros, altos e baixos, parecem ser pessoas comuns e não militares, pois ao lado destes vemos uma figura com traje militar com a mão no bolso e podemos perceber que seu chapéu é diferente dos chapéus dos outros. Vemos ainda, uma figura que se destaca, pois estão olhando para ele, também veste um traje militar, com uma casaca longa que indica ser um oficial.

Com relação ao texto que compõe este quadro identificamos o que Santaella (2012, p. 116) chama de “contradição”, pois neste caso, a imagem transmite uma mensagem que não condiz o texto impresso junto à imagem. Enquanto o leitor vê um grupo atento a um oficial, lê sobre os pândegos alemães, suas festas e comemorações. Na “contradição” é comum o uso da ironia, que pode ser o caso, pois sabemos por notas publicadas e já comentadas, que estava ocorrendo um “recrutamento” na Província, podemos supor que “enquanto” os brasileiros estavam sendo convocados, os alemães, como imigrantes, não precisavam cumprir este compromisso, o que possivelmente gerava desconforto entre paranaenses e alemães.

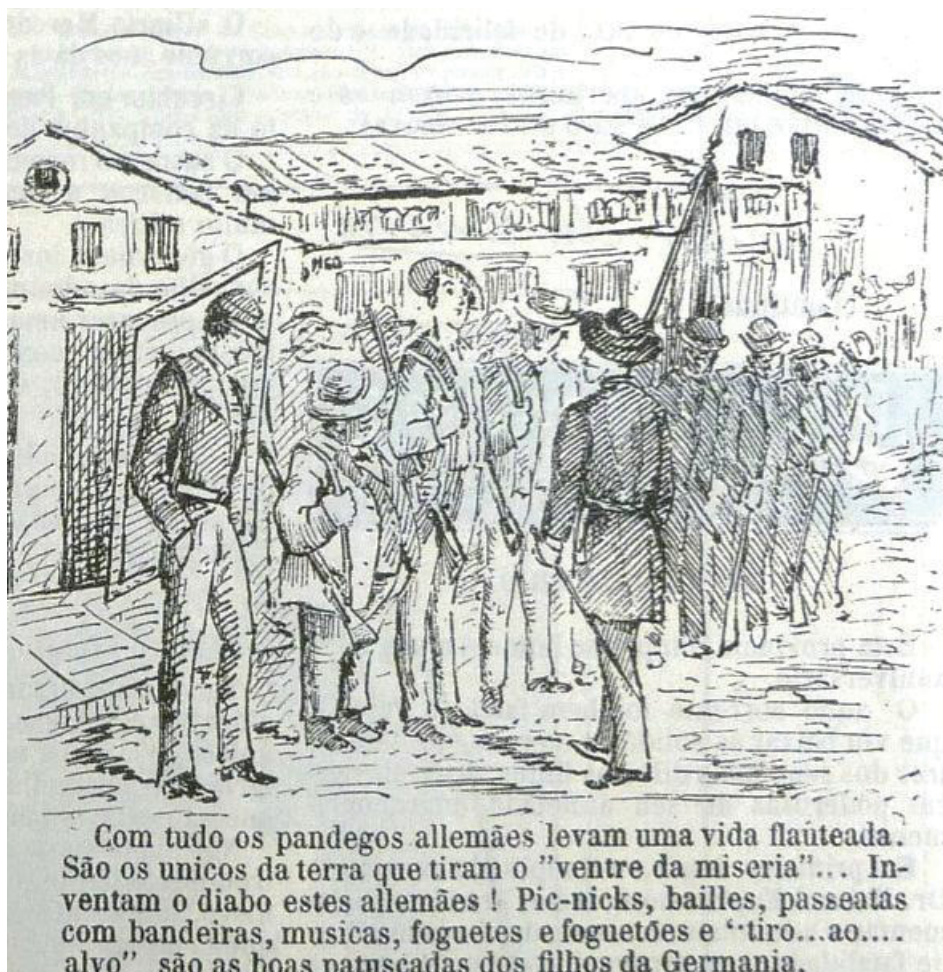


FIGURA 51: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 10 X 10,5 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE DO QUADRO QUE COMPÕEM A CHARGE.

Na parte inferior da página (imagem 52), encerrando a charge vemos um quadro sem divisão que dá continuidade ao texto iniciado nos quadros acima, seguindo sua narrativa. A cena tem seus traços mais nítidos nas figuras, enquanto o restante da paisagem é representado por traços em diagonal indicando chuva forte. Ao centro da imagem, apoiada em uma araucária, vemos uma mesa inclinada, pois duas de suas pernas estão sobre um caixote. Ela serve de proteção da chuva para dois homens, um deles está com um caneco na boca, enquanto o outro corta algo no prato, que pelo texto supõe que são "gordurosas salchichas" uma galinha no prato apoiado no chão. Também próximo a árvore, vemos um guarda-chuva aberto de onde sai uma mão com um caneco. Sobre mesa está um chapéu, que parece ter sido levado pelo vento.

Podemos ver, à esquerda, outros dois homens brindando seus canecos, enquanto se protegem da chuva com uma cadeira e uma caixa, na qual se pode identificar a estrela de Davi e, à direita do quadro, em primeiro plano, estão outros

dois homens que usam uma cesta para cobrir a cabeça da chuva, nas mãos eles têm um caneco uma haste longa que está com uma das pontas coberta pela cesta. Pelo texto podemos identificar como uma piteira. Neste caso, diferentemente do quadro anterior, texto e imagem tem uma relação de complementaridade, pois a imagem ilustra o texto e o texto comenta a imagem.

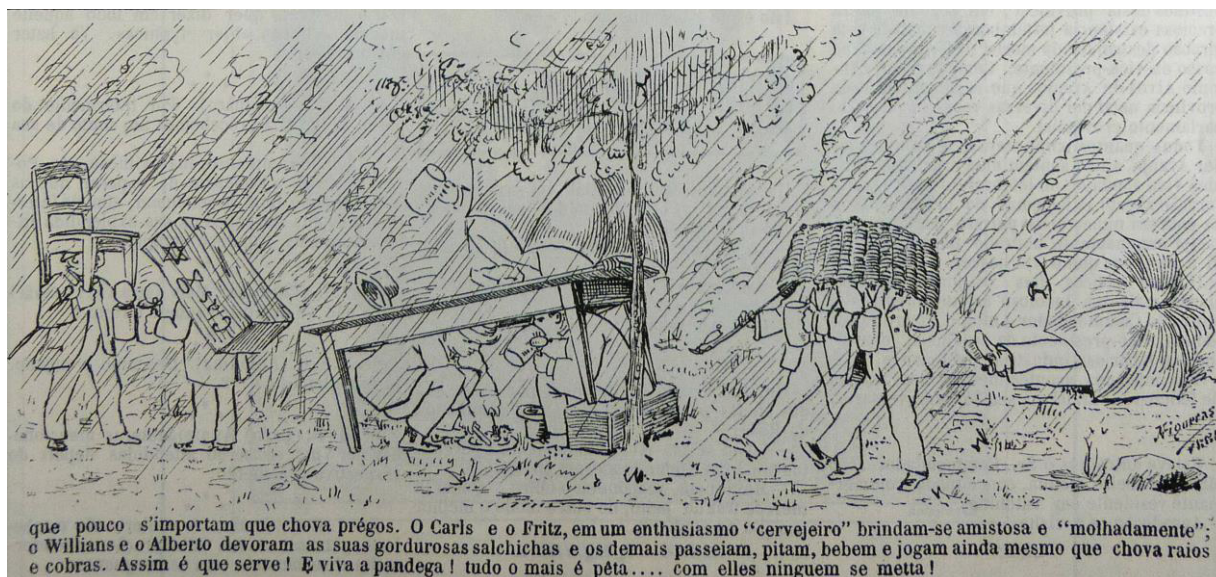


FIGURA 52: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 21,5 X 10 CM, GI, CURITIBA, DEZ. 1889, N. 4, P. 31. DETALHE DE EXEMPLO DA IRONIA SOBRE OS ALEMÃES.

Os alemães em Curitiba são tema de algumas charges, na maioria das vezes destacando seus atributos "comemorativos", o que é de interesse para uma pesquisa mais aprofundada, na qual pretendemos investir futuramente. Estes mesmos alemães que eram alvo de comentários duros e parciais sobre seus costumes, já estavam organizados e atuantes na Província. No Paraná cerca de 100 mil imigrantes chegaram entre 1829 e 1934, dos quais 13.319 eram alemães, ou seja, 13,3% do total, e rapidamente se dedicaram a atividades comerciais e urbanas, principalmente os que se fixaram em Curitiba e arredores. Em 1881 já eram responsáveis por fábricas de cerveja e outros negócios. Entre 1854 e 1929, dos cem registros indústrias e comerciais, 54% eram de alemães e/ou descendentes. (CAROLLO, 1991, p. 16). É um número expressivo, que nos faz questionar sobre o motivo de tantas críticas aos seus costumes.

Mesmo quando o alvo das charges eram jornalistas e políticos conhecidos na Capital, a revista e/ou seus colaboradores pareciam não ter com problemas com a justiça, e estas críticas e piadas, que ao que tudo indica não eram tratadas como

crimes de injúria ou calúnia pelo Código Criminal do Império¹⁴⁴, mesmo havendo instrumentos legais aos quais poderiam recorrer na época, com penas previstas de prisão e multa, como nos informa Balaban:

Definidos na parte terceira da seção II do capítulo II do Código Criminal do Império, que trata “Dos crimes contra a segurança da honra”, “Calúnia e injúrias” seguiam os crimes de “Estupro” e “Rapto”. O artigo 230 faz menção específica a “papéis impressos, litografados ou gravados, que se distribuïrem [sic]¹⁴⁵ por mais de quinze pessoas contra corporações que exerçam autoridade pública”. (BALABAN, 2009, p. 298)

Ao mesmo tempo em que ironiza este imigrante, o editor faz uso das páginas da revista para dirigir uma solicitação ao Presidente da Província¹⁴⁶, considerando que no período, além da indústria ervateira, pouca era a atividade industrial na cidade e boa parte da renda era, então, voltada para importação de bens de consumo, em sua maioria, oriundos do Rio de Janeiro (BONI, 1985, p. 27).

Na seção *Cartas Abertas*, era feita a seguinte observação: “mande-nos V. Ex. imigrantes que venham desenvolver a nossa agricultura, impulsionar a nossa indústria, povoar nossos sertões e dar vida a nossa cidade” (GI, Curitiba, dez. 1888, n. 4, p. 30). Afinal, este era o objetivo dos “filhos da Alemanha” na Capital da Província. De uma forma ou de outra, estas falas fazem parte de um discurso, resultante de trocas enunciativas comuns naquele contexto, que nos permitem captar a dinâmica do que Flôres (2002, p. 10) chama de “encontro entre a população e os “dizeres e pensares” coexistentes no entorno social.” Seria necessário verificar se este tipo de fala, sobre os alemães, está em outros jornais do período, se esse pensamento era compartilhado por outros agentes atuantes naquele meio. A ironia é típica da charge, trabalhando em muitos casos, com o recurso identificado por

¹⁴⁴ Código Criminal de 1830 foi o primeiro código penal brasileiro, sancionado poucos meses antes da abdicação de D. Pedro I, em 16 de dezembro de 1830. Vigorou desde 1831 até 1891, quando foi substituído pelo Código Penal dos Estados Unidos do Brasil (Decretos ns. 847, de 11 de outubro de 1890, e 1.127, de 6 de dezembro de 1890). Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Código_Criminal_de_1830 Acesso em 01/02/2013.

¹⁴⁵ Aspas do autor.

¹⁴⁶ Balbino Candido da Cunha, nomeado presidente da Província por carta Imperial em 15 de junho de 1888.

Santaella (2012, p. 116) como *contradição* em que são elaboradas combinações equivocadas ou desviantes entre texto e imagem.

Balaban (2009, p. 17) nos relata que Angelo Agostini, no primeiro número da *Revista Ilustrada* em janeiro de 1876, apresentou ao público o narrador do periódico e personagem de suas charges: dom Beltrano. Também encarregado da ilustração de suas páginas e apontando para um bando de “mariolas”, que “são meus repórteres, meninos um tanto malcriados e muito ladinos”. Essa informação nos remeteu imediatamente a uma parte da charge elaborada por Narciso para apresentar a seção a *Gaveta do Diabo* (imagem 53 e 54) doze anos mais tarde, a qual apresenta o diabo abrindo a porta da revista, pois podemos ver a prensa entre eles, para saída de pequenos diabretes representados com por um corpo no qual a *Galeria* é a cabeça, como se a revista fosse perturbar a rotina paranaense.



FIGURA 53: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 10,5 X 7 CM., GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 7 DETALHE DA CHARGE QUE APRESENTA A SEÇÃO GAVETA DO DIABO.

Esta cena elaborada por Narciso, que nos remeteu a apresentação de Dom Beltrano de Agostini, faz parte de uma charge de nove quadros (10 x 7 cm.). Cada um deles apresenta o diabo, que o eitor da Galeria pode chamar de "Crítica", em situações diferentes. Na primeira ele está sentado, apoiado em uma escrivaninha, em uma posição que indica que está sem nada para fazer. Na segunda "Crítica" está em frente a um espelho se arrumando. Os quadros seguintes ele está na mesma escrivaninha, mas ativo: pensando, escrevendo e encerrando o trabalho satisfeito. A próxima cena, que descrevemos anteriormente, ele libera pequenos diabretes/galeria para saírem da oficina. Podemos inclusive supor que acabaram de sair da prensa, pois ela é a figura em destaque no ambiente interno. Na sequência dos quadros ele se veste com trajes elegantes e encerra em uma cena em que dança com uma moça bem vestida, ao que parece, em um evento em que poderá acompanhar o retorno sobre a publicação de suas críticas.



FIGURA 54: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM, GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 7. POSIÇÃO DA CHARGE NA GALERIA ILLUSTRADA.

caracterizados, de maneira a facilitar o leitor da revista a identificar os membros em destaque.

Como uma prática para endossar seus colaboradores e alavancar seu prestígio junto aos leitores, no final dos artigos e textos críticos e literários, eram publicadas as assinaturas dos autores. Prática semelhante foi encontrada na *Ilustração Brasileira* pesquisada por Sílvia Azevedo (2010, p. 44), que considera viável pensar que os colaboradores fixos, responsáveis pelas seções assinadas, também respondessem por artigos não assinados. Como exemplo desta prática na *Galeria*, podemos observar as assinaturas de Chichôrro Júnior e Valentim Magalhães (imagem 56), e na *Revista Ilustrada* a de Julio Verim (imagem 57).

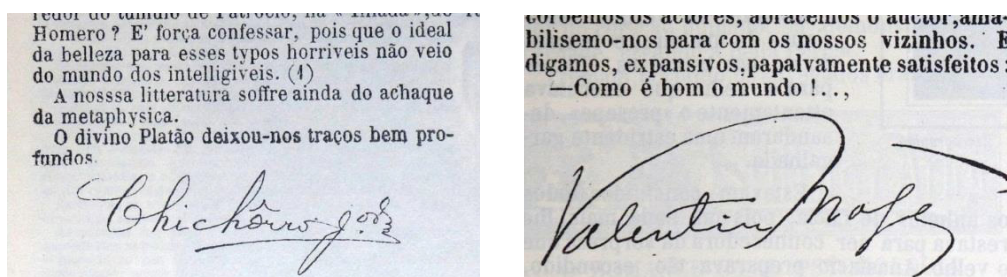


FIGURA 56: À ESQUERDA, ASSINATURA CHICHÔRRO JÚNIOR. ARTIGO “A LITERATURA PARANAENSE E A ARTE MODERNA. (PARTE I), N. 1, NOV. 1888, P. 51 E À DIREITA, ASSINATURA VALENTIM MAGALHÃES. ARTIGO MUNDO & COMP., N. 2, NOV. 1888, P. 14

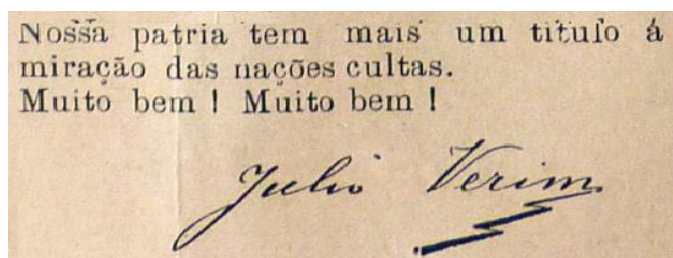



FIGURA 57: ASSINATURA DE JÚLIO VERIM, ARTIGO “A QUESTÃO DO JURAMENTO” REVISTA ILLUSTRADA, N., SET. 1888, P. 2.

Os anúncios (imagem 58) demoraram – não se sabe se por opção da revista, ou por falta de interessados – apareceram somente no segundo semestre, quando a revista faz modificações na sua estrutura, as quais veremos na sequência. Na edição de 10 de junho de 1889 foram publicados 5 anunciantes: Gabinete de Pintura de Mariano de Lima (arte, 6 x 4,5 cm.), Casa do Assis Teixeira (comércio de vinhos, 6 x 1,5 cm.), Farmácia Carvalho (6 x 4,5 cm.), M. Soares Gomes (importador dos Estados Unidos, 6 x 2,5 cm.) e Grand Hotel (diligências, 6 x 3,5 cm.). Estes

anunciantes ocupavam menos de um terço da última página (16 x 6 cm.), disputando espaço com as seções *Fatos Diversos*, *Nossas Gravuras* e *Última Hora*.

-- 16 --



Tentativa de assassinato

Por telegramma publicado no «Dezenove de Dezembro» sabe-se ter sido ameaçada a vida do Sr. Pedro II, por um estrangeiro.

Escola de Desenho e Pintura

Inaugurou-se no dia 30 de Junho proximo passado a nova Escola de Desenho e Pintura, da qual, é fundador e director o infatigavel artista Mariano de Lima.

Consortios

Realisaram-se no dia 6 de Julho corrente o consorcio do Sr. Arthur Mario da Silva com a Exma. Sra. D. Rosa Nogueira da Silva, nesta capital, e em Antonina no dia 11 do corrente o do Sr. Leopoldino José de Abreu com a Exma. Sra. D. Maria Augusta dos Reis Abreu.

Aos jovens pares muitas felicidades.

2 de Julho

Effectuaram-se nos dias 1 e 2 deste mez os festejos commemorativos da grande data de 2 de Julho.

Estiveram imponentes.

Quadro

Esteve exposto na vitrine dos Srs. Luiz de Mattos Comp. um pequeno quadro a oleo do Sr. Augusto Streser, que tão robusta vocação tem revelado para esse elevado ramo das Bellas-Artes.

Tobias Barreto

Baixou ao tumulo este extraordinario talento brasileiro.

Pezames á Patria e ás Letras.

14 de Julho

Realisaram-se no dia 14 de Julho as festas commemorativas da immortal data universal 14 de Julho promovidas pela colonia franceza e o Club Republicano desta capital.

Estiveram na altura de uma festa patriótica.

Club dos Estudantes

O Club dos Estudantes tambem effectuou uma sessão magna para commemorar o seu 4.º anniversario e a data da revolução franceza.

O mesmo Club elegera á 29 de Junho proximo passado a nova directoria que ficou assim composta:

Presidente — José de F. Saldanha Sobrinho.

Vice-presidente — Arthur Ribas de Madureira.


Secretario — João Vianna Junior.

Orador — M. A. la Silveira Netto (reeleito).

Thesoureiro — Javert Madureira.

Commissão redactora d'«A Idéa».

Alfredo Pirajá (reeleito). Dario Veloso e Canrobert Costa.

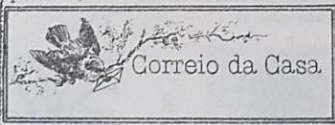


Por causa das grandes reformas por que tem passado a nossa officina, com a aquisição de novas machinas e materiaes etc. tem demorado este numero da «Galeria», porém, continuará sempre a sahir, ao mau grado de algumas pessoas que dizem ter ella cabido.

A empresa acha-se forte, e alguma irregularidade que passa haver na distribuição do jornal, e motivada pelos melhoramentos que se lhe quer dar. Como vem os leitores, trabalhos como a redução do cabeçalho de nossa folha etc. não se fazem sem o preciso cuidado e o tempo competente.

Este numero, que devia ter saído no dia 10 do corrente, damos com data de 14, por sair em commemoração ao centenario da Revolução Franceza.

Deixou de fazer parte da redacção da «Galeria Illustrada» e de ser empregado da Lithographia do Commercio, desde o dia 13 de Junho proximo passado, o Sr. Nestor de Castro.



Recebemos de S. Paulo os ns. 1 e 2 d'Averdade, pequeno e bem periodico litterario, e os ns. 6 e 7 do Oitenta e Nove bem redigido organ litterario. Agradecemos.

Sr. N. G. (Ponta Grossa). Agradecemos pelo que nos remetteu, esplendidos.

Ao C. E. (Curityta), agradecidos pela communicação e o convite, já mandamos o jornal.

Sr. S. J. (Curityta). Ficamos obrigados pela musica.

Sr. I. C. (Castro). Já estamos de posse da importancia.


Annuncios

Lithographia e Typographia do Commercio, A VAPOR

Encarrega-se de:

illustrações de jornaes, desenhos, mappas, contas, conformes, apolices, recibos, diplomas, des-pachos, procurações, rotutos, facturas, cartões de visita para lojas e officinas, participações de casamento, convites, sortimento especiaes de letras em branco e rotulos para fumos, vinhos, licores etc.

Estão se preparando os catalogos de preços das nossas officinas, havendo grande redução no custo das obras q' nos forem confiadas.



GABINETE DE PINTURA


A. MARIANO DE LIMA

póde ser procurado no Grand Hotel ou na escola de desenho e pintura.

CASA DO ASSIS TEIXEIRA

Especialidades em vinhos portuguezes e francezes. Sementes novas vindas directamente de Pariz da casa — Wilmorin Adriens & C.ª

Rua da Imperatriz



Grand Hotel

ESTAÇÃO das DILIGENCIAS

Este estabelecimento preparado a capricho dispõe de 80 quartos mobiliados e de ricos salões para familias. Possui uma magnifica sala para banho, assim como contem para recreio um magnifico salão com seis billares. Grande cocheira. Aluga-se carros para viagens, passeios, casamentos, etc.

M. SOARES GOMES

Importador de machinas á vapor, machinas de costura, mobílias, instrumentos de lavoura e artigos de ferragem, louça, porcelanas, chrystaes, etc., dos Estados-Unidos.

CURITYBA

Typ. e Lith. do Commercio, á vapor—Rua do Riachuelo, canto da do Serrito.

FIGURA 58: FORMATO DA SEGUNDA PUBLICAÇÃO DE ANÚNCIOS GI, CURITIBA, JUL. 1889, N.16, II SEM, P. 16.

Narciso Figueras ainda lançou mão de outros recursos para divulgar e fortalecer as finanças de sua revista e talvez isso justificasse a falta de anúncios dentro de seus primeiros números, pois como as revistas eram mais refinadas que os jornais no que se refere à qualidade do seu papel, possibilitavam o enfeixamento das folhas dentro de uma capa. Publicando anúncios neste espaço, evitava-se sua presença dentro do corpo da publicação:

No escritório desta folha está aberta uma assinatura para anúncios comerciais, industriais e artísticos, que deverão ser impressos em lindíssimas capas especialmente destinadas a cobrirem os exemplares da Galeria. Os anúncios serão publicados três vezes por mês e por preços convencionados no ato da assinatura. (GI, Curitiba, dez.1888, n. 4, p. 26)

Esta nota não volta a ser publicada na revista e o fac-símile ao qual tivemos acesso não faz referência direta a estas “capas” anunciadas, como apontamos anteriormente, trabalhamos com a hipótese de que corresponda ao “*Álbum Anunciador Ilustrado*”. (CAROLLO, 1991, p.165).

A eleição “das damas mais bonitas”, ou a criação de tipos satirizados do cotidiano da cidade ou da cena política, mantinham a curiosidade do leitor em alerta, vinculando-o a uma seriação de suspense e troça, assim como as homenagens aos homens de negócios e seus empreendimentos, estampando seu maquinário moderno e as amplas instalações do estabelecimento.

A seção *Tipos Populares* também parece ter sido um recurso de Narciso para ajudar a custear as despesas, pois foi a venda de uma obra separada da revista, que reuniria todas as publicações da seção, composta por uma caricatura e uma crônica, de personagens típicos da capital da província: “cada fascículo, em lindíssima capa a fantasia, será vendido por um diminuto preço. (GI, Curitiba, 1889, n.7, p. 56). Não há nenhuma referência a esta venda e depois deste anúncio, nos números 9 e 10, o editor se justifica da ausência da seção devido ao excesso de trabalho e à falta de espaço. Na edição de número 11 publica a caricatura e a crônica de Jeronimo de Medeiros e encerra a seção definitivamente.

Pode-se supor que parte das despesas de edição fosse financiada pelos serviços da oficina e a outra parte pelos leitores e assinantes, por meio do preço de

venda do número avulso e das assinaturas. Devido aos seus investimentos em equipamentos, ao papel de melhor qualidade e ao formato de revista, seu custo chegava a ser mais de 50% superior ao jornal diário. Observe nos quadros 3 e 4:

	Preço Avulso	Semestre	Atrasado
Capital	500 réis	8\$000	1\$000
Fora	500 réis	10\$000	1\$000

QUADRO 4: PREÇOS EM RÉIS DA GALERIA ILLUSTRADA.
FONTE: FAC-SÍMILE DA REVISTA *GALERIA ILLUSTRADA*.

Preço	Galeria Illustrada	Gazeta Paranaense	Dezenove de Dezembro	A República	Revista Illustrada*	Quinze de Novembro
	Revista	Jornal	Jornal	Jornal	Revista	Jornal Ilustrado
Avulso	500\$	100\$	-	-	1\$000	-
Semestre	8\$000	10\$000	5\$000	5\$000	11\$000	6\$000

QUADRO 5: COMPARATIVO DE PREÇOS ENTRE REVISTAS
FONTE: FAC-SÍMILE DA REVISTA *GALERIA ILLUSTRADA*.

* OS PREÇOS QUE COMPÕEM O COMPARATIVO DA *REVISTA ILLUSTRADA*, DE 15 DE SETEMBRO DE 1888, SÃO REFERENTES AOS VALORES PARA AS PROVÍNCIAS. NA CORTE A REVISTA ERA VENDIDA POR ASSINATURAS ANUAIS DE 16\$000, SEMESTRAIS DE 9\$000 E TRIMESTRAIS DE 5\$000.

* NO JORNAL *DEZENOVE DE DEZEMBRO* AS ASSINATURAS SÃO ANUAIS OU SEMESTRAIS, NÃO CONSTA PREÇO AVULSO E NO JORNAL *A REPÚBLICA*, NA CAPITAL AS ASSINATURAS SÃO TRIMESTRAIS OU SEMESTRAIS.

FONTE: MICROFILMES DE PERIÓDICOS DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ.

*O JORNAL *QUINZE DE NOVEMBRO* ERA UM JORNAL DIÁRIO ILUSTRADO, COM DIMENSÕES MAIORES QUE A *GALERIA ILLUSTRADA* E A *REVISTA ILLUSTRADA*. NÃO CONSTA INFORMAÇÃO SOBRE O PREÇO DOS EXEMPLARES AVULSOS, SOMENTE ASSINATURA MENSAL (1\$000) E ANUAL (12\$000), UTILIZADA PARA CALCULAR O PREÇO SEMESTRAL.

Segundo Oliveira (2006), em 1888 um maço de fósforos custava 500 réis e um quilo de pão 480 réis, e no jornal *Dezenove de dezembro* anunciava-se no mesmo ano “Mate Fontana, acondicionado em pacotes impermeáveis por 500 réis o

pacote”. Mesmo assim, o custo de 500 réis parecia expressivo para maioria da população, pois em 10 de junho, houve uma adaptação deste valor: “no intuito de tornar esta publicação ao alcance de todas as bolsas, resolvemos reduzir o preço da assinatura semestral a 6\$000 para a capital, e 8\$000 para fora” (GI, Curitiba, jun. 1889, II sem., n. 15, p. 2). O leitor ainda dava mostras que estava com dificuldades para incluir a revista no seu orçamento ou, simplesmente, não comprava ou assinava porque talvez não estivesse interessado no conteúdo da publicação. Isso forçou Figueras a fazer outra adaptação, desta vez mais drástica, que certamente comprometeu a qualidade visual da *Galeria Ilustrada*:

As assinaturas serão, de hoje em diante, por séries de 25 números, e custarão 6\$000 até o número 40. Uma miséria! Para a venda avulsa fazemos uma edição especial, em papel inferior, e cada número custará um *nicoláo* dos grandes. Precisamos de agentes nas várias localidades da Província e de vendedores nesta Capital, dando aos mesmos uma porcentagem razoável. (GI, Curitiba, ago. 1889, II sem. n. 18, p. 33) ¹⁴⁷

	I sem.	I sem.	II sem.	II sem.
	CAPITAL	FORA	CAPITAL	FORA
Semestre	8\$000	10\$000	6\$000	8\$000
n. avulso	500	500	500	600
n. atrasado	1\$000	1\$000	-	-

QUADRO 6: COMPARATIVO DE PREÇOS ENTRE OS SEMESTRES I E II DA GALERIA ILLUSTRADA.

*A partir de 25 de agosto de 1889 as assinaturas passam a ser vendidas por série de 25 números – 6\$000 e avulso em papel inferior um nicoláo dos grandes.

Naquele período o substantivo “nicoláo” significava moeda de pouco valor, na coleção de Eduardo Rezende¹⁴⁸ localizamos imagens das moedas de níquel, que correspondiam aos valores de \$50, \$100 e \$200 e eram chamadas de “nicoláu” e

¹⁴⁷ Esta mesma nota é republicada nos números 20 (p. 37) e 23 (p. 48).

¹⁴⁸ Depois da República, passou a circular também a moeda de níquel de \$400, o “quatrocentão”. A coleção de Eduardo Rezende está disponível para consulta no site: <http://www.moedasdobrasil.com.br/index.asp?index> Acesso em 06/12/2012.

estavam em circulação na data do anúncio, agosto de 1889. A partir desta informação, consideramos a hipótese que um "nicoláo dos grandes" seria o valor de \$200.

De fato, o uso das ilustrações era importante para alcançar o requinte pretendido pela revista. Era preciso investir tanto na parte gráfica como no trabalho intelectual. Apesar de buscar novos recursos de financiamento e do requinte pretendido, depois da edição de número 8, em 20 de fevereiro, a próxima publicação só foi às ruas em 30 de março, deixando de distribuir dentro do prazo acordado com seus assinantes (10, 20 e 30 de cada mês). A mudança de endereço¹⁴⁹ para melhorias na oficina foi justificativa da redação sobre este atraso, na mesma nota também são referidos os obstáculos enfrentados para custear a publicação da revista devido à “falta de patriotismo paranaense”, uma alusão aos seus poucos assinantes e um indício de que começava a declinar.

	I SEMEMSTRE hor. x vert./ cm	II SEMESTRE hor. x vert./cm.
Capa	33 x 22,5	27,5 x 18
Frontispício	20,5 x 9,5	17,5 x 8
Sumário - total	20,5 x 1	17,5 x 2
Ano / Propriedade	3,5 x 1	3,5 x 2
Nº / Data	3,5 x 1	3,5 x 2
Espaço p/colaboradores	14 x 1	10,5 x 2
Vinhetas	6,5 x 1,5	5,5 x 2
Nº de páginas	04	04
Colunas/ Medidas	03 = 31,5 x 7	03 = 26 x 6

QUADRO 7: COMPARATIVOS ENTRE AS DIMENSÕES SEMESTRES I E II DA GALERIA ILLUSTRADA.
FONTE: FAC SÍMILE GALERIA ILLUSTRADA.

As mudanças são tão evidentes, que precisamos nos deter mais nas diferenças entre o primeiro e o segundo semestre, quando a publicação, em 10 de junho de 1889, altera sua dimensão de 33 x 22,5 cm. para 27,5 x 18 cm., passando

¹⁴⁹ Até a edição 9 da revista, a oficina de Lit. e Tip. Do Comércio esteve na rua Riachuelo 29, mudando-se depois para rua Riachuelo esquina Serrito, em Curitiba.

a ser publicada sem seu imponente frontispício (ilustração de capa que identifica a revista) deixando transparecer assim um acentuado declínio na apresentação. Podemos usar também os gráficos 2 e 3 já apresentados nesta pesquisa que indicam quem são os colaboradores da revista e a frequência das suas publicações, onde também se percebe o declínio no número de colaboradores do primeiro para o segundo semestre.

Confirma estas evidências o gráfico abaixo, que também é um comparativo semestral do número de litografias publicadas, indicando o nome dos artistas que colaboravam na *Galeria Ilustrada*. Nele percebemos que no primeiro semestre houve um número mais expressivo de artistas produzindo e no segundo semestre há um destaque para a produção de Stek, um artista que segue colaborando com o jornal *Quinze de Novembro* após o encerramento da *Galeria*.

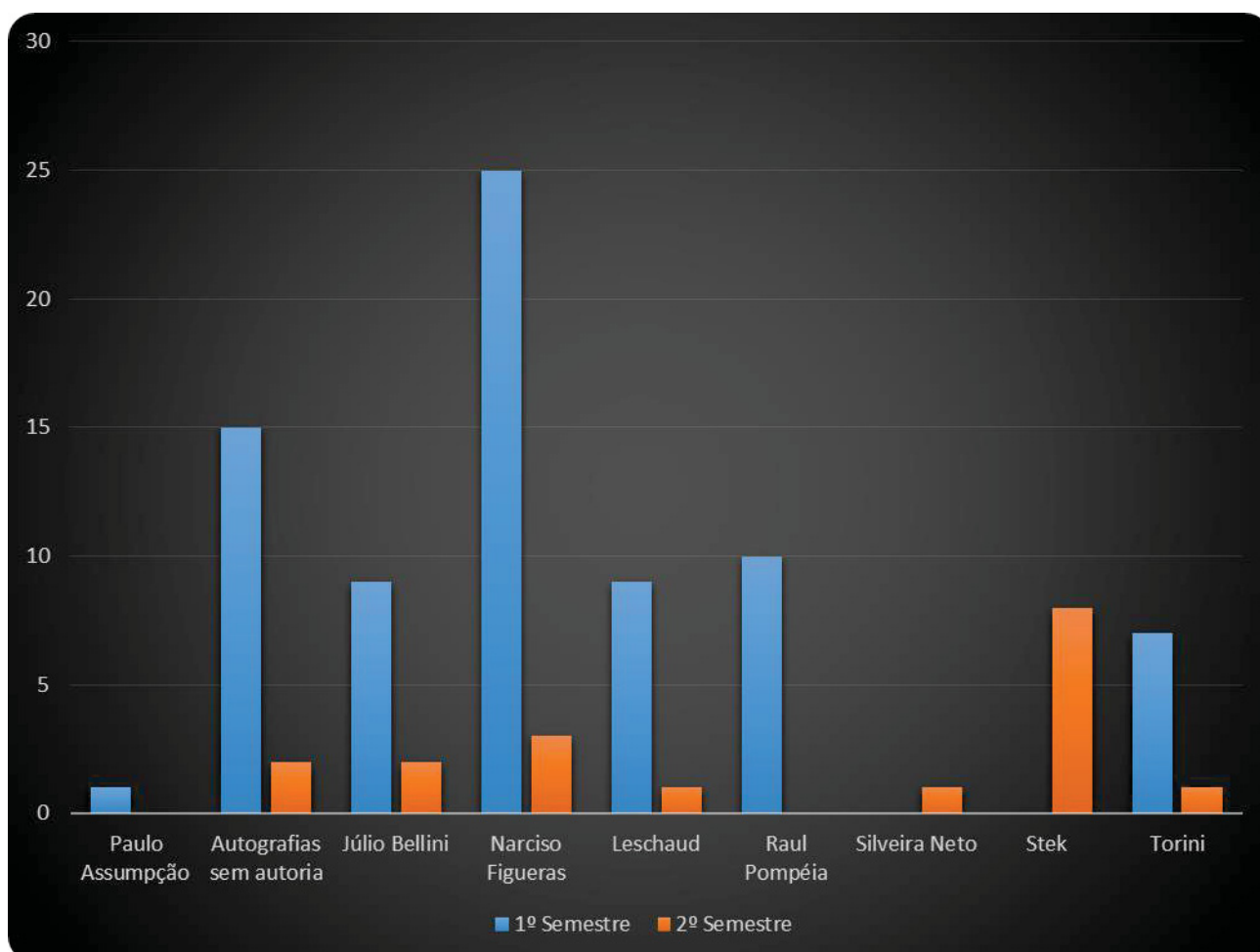


GRÁFICO 4: COMPARATIVO ENTRE OS SEMESTRES I E II PELO NÚMERO DE LITOGRAFIAS.

FONTE: EDIÇÃO FAC-SIMILAR DA GALERIA ILLUSTRADA.

Apesar de justificar a falta do frontispício por questões técnicas de adequação do seu desenho (imagem 59) às novas dimensões (de 20,5 x 9,5 para 17,5 x 8 cm) e retomá-lo na publicação seguinte, ficam evidentes a falta de refinamento gráfico no seu novo visual (imagem 60 e 61). Em 14 julho de 1889, a revista comunica a saída seu redator, Nestor de Castro¹⁵⁰ na mesma página que publica seus últimos anúncios.

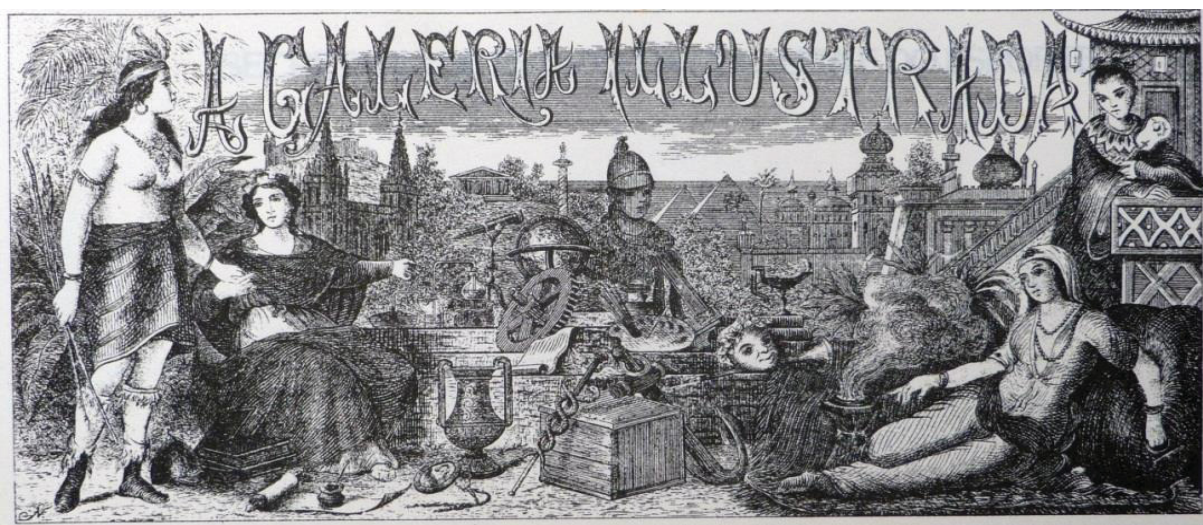


FIGURA 59: FRONTISPÍCIO DAS EDIÇÕES DO PRIMEIRO SEMESTRE DA REVISTA DE 20 DE NOVEMBRO DE 1888 A 30 DE MAIO DE 1889.

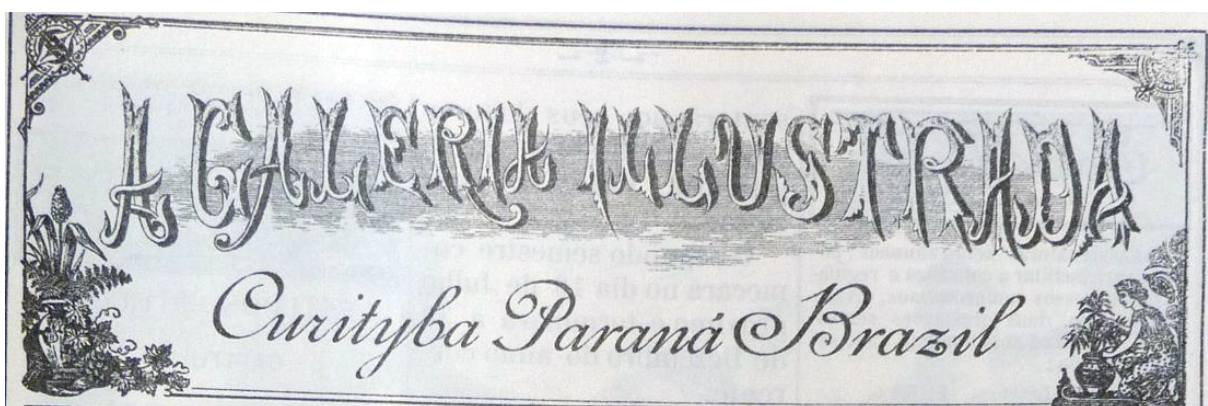


FIGURA 60: FRONTISPÍCIO DA EDIÇÃO REDUZIDA NO SEGUNDO SEMESTRE, PUBLICADO EM 10 DE JUNHO DE 1889.

No dia 20 do mesmo mês, a revista comunica a saída de seu principal litógrafo, Jean Phillippe Delphache, que havia sido contratado por Figueras em

¹⁵⁰ Nestor de Castro desenvolveu intensa atividade jornalística, tendo sido editor de A República. (CAROLLO, 1979)

novembro de 1888, já na sua primeira edição, para auxiliá-lo no seu objetivo de desenvolver as artes gráficas em Curitiba.

Em agosto de 1889, assumiria a redação principal o Sr. Gabriel Pereira (1851–1901) e uma nova *Galeria* seria apresentada ao público:

Aos inúmeros leitores desta terra, a “Galeria Illustrada”, educada na escola da atualidade, sem aqueles prejuízos da educação antiga, sem aqueles princípios tão severos que se observa nos trabalhos sérios, mas com a galhofa pendendo-lhe dos lábios: sempre risonha e mofadora. (GI, Curitiba, ago. 1889 II sem., n. 18, p. 33).



FIGURA 61: TORINI. O BEBERRÃO. AUTOGRAFIA P&B. 28 X 18 CM. CÓPIA DE UM QUADRO DE VINEA (FRAGMENTO). GI, CURITIBA, JUN. 1889, N. 15, CAPA.

Além do tom galhofeiro já expresso na imagem da capa (imagem 63) do novo formato, a revista abriu mais espaço para anúncios, publicando, no lugar de reproduções elaboradas, desenhos mais simplificados sobre fundo branco. As

notícias internacionais, as novidades mundiais, os textos literários, sobre arte e conhecimentos, perdem espaço para piadas rápidas e notícias cotidianas. A última edição da seção *Nossas Gravuras*, em 20 de julho, perdeu seu caráter imagético didático, apenas servindo como apoio aos artigos da revista, interrompendo, portanto a publicação de imagens ricas em elementos visuais, que cumpriam um papel importante na construção de um olhar mais refinado, do seu leitor, ficando limitada às charges de capa e última página.

Assinada com pseudônimo Trade Mark (Vespa) a seção *Pequenos Ecos*, foi substituída pela *Marimbondos*, sem autoria, o que remete à redação da revista. Na seção *Sala de Visitas*, recém-criada, abriu-se espaço para que os leitores votassem na moça mais bonita da cidade e qual o estabelecimento comercial é o mais barato da cidade. A imagem da “segunda vitoriosa no escrutínio”, Bernardina Biscaia (imagem 1) chegou até nós, mas o leitor da revista não chegou a ver publicado o resultado da votação do estabelecimento mais barato da cidade, anunciado para próxima edição da revista, e nem ao menos citada no jornal *Quinze de Novembro*.

De acordo com afirmação de Chartier (2003, p. 44-45) de que “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações”, podemos, pois, afirmar que estas mudanças implementadas na materialidade da *Galeria Ilustrada*: dispositivos técnicos, visuais e físicos, refletiram no modo como era vista e no perfil dos seus leitores, que no primeiro semestre eram interessados em questões de cunho mais cultural e no segundo semestre em questões mais leves e superficiais. Não devemos descartar, porém, que estas mudanças na revista, possam ter ocorrido por movimento inverso: a *Galeria* adequando-se aos interesses de seus leitores assinantes, o trecho de uma nota publicada em 30 de maio aponta nesta direção e é revelador também, do papel ao qual a revista se julgava investida:

[...] esta folha pouco apoio achou entre os homens mais abastados desta província, que se recusaram até de serem nossos assinantes. Com tudo, não se ficou devendo favores a essas pessoas que, com o rótulo de *progressistas*, só cuidam de beneficiarem-se de si próprias, desprezando as grandes tentativas utilíssimas ao engrandecimento da sua pátria¹⁵¹. (GI, Curitiba, mai. 1889. A Opinião, n. 14, p.114).

¹⁵¹ Aspas do autor.

Muito embora a *Galeria Illustrada* tivesse mantido estáveis as participações de seus colaboradores mais expressivos no meio jornalístico e assim, também, o nível de qualidade do conteúdo de seus artigos e imagens, a alteração de seu formato – e, por consequência, de seu custo – poderia gerar mudanças nas formas de recepção do seu leitor, pois segundo Chartier “as formas produzem sentidos que um texto, estável por extenso, passa a investir-se de uma significação e de um status inéditos, tão logo se modifiquem os dispositivos que convidam à sua interpretação”. (CHARTIER, 1999, p. 13). Portanto, a nova forma da revista, por si só, pode ter criado novas expectativas no leitor cativo, um novo público e incitou novas leituras.

Assumiremos, com Joly (2007, p. 154) “o risco de parecer paradoxal, poderíamos dizer que quanto mais trabalhamos sobre as imagens mais amamos as palavras” e como cicerones desta *Galeria Illustrada*, construiremos um mapa para percorrermos a seguir, pois assim como a autora anuncia, longe de se excluírem texto e imagem estão ligados: interagem, completam-se, alimentam-se e exaltam-se.

2.3 UM PASSEIO PELA GALERIA: A EVIDÊNCIA DE ALGUNS TEMAS

Como referência ao nome da revista – *Galeria* –, vamos abordar os temas que estiveram compondo suas páginas, como se fosse a própria revista uma galeria de museu no século XIX pintada por Samuel Morse, onde se vê um mosaico de assuntos ou gêneros pictóricos. Mesmo tendo em vista que nosso foco privilegiado são as relações entre educação, arte, modernidade e civilização, e também entre texto e imagem, julgamos pertinente oferecer ao leitor uma ideia de suas múltiplas facetas temáticas.

Ao considerarmos pertinente a afirmação de Chartier (2001, p. 32) sobre a edição como o momento em que o texto se torna um objeto e encontram leitores, as páginas da revista são resultado da edição de Figueras. Todo texto e imagem impressos estão diretamente associados à figura do editor – papel que dividia com Nestor de Castro – e de suas escolhas.

Interessa-nos perceber a *Galeria* não como um lugar propriamente dito, mas como sugere Chartier (2001, p. 123) com relação ao jornal, “como elemento que se vincula a outros lugares e que funciona como uma forma de comunicação entre eles”, ou seja, como um lugar de recepção e interpretação. Deste lugar, e também como leitores da *Galeria* fizemos um levantamento dos principais temas abordados (ANEXO 2) e identificamos investimentos da revista nas áreas da educação, arte (artes plásticas, música, teatro) e civilização – as quais dedicamos um olhar mais acurado – literatura, ciências, história, geografia, agricultura, política, indústria e saúde. Os temas não são tratados isoladamente, mas permeados por questões como modernidade, progresso, civilização, comércio, imprensa, urbanização, imigração, situação da mulher, entre outros.

Fácil percebe-se o destaque que *Galeria Illustrada* dava para a literatura, embora não seja este o foco do estudo presente, selecionamos os contos inéditos e ilustrados “*Canções Sem Metro*”, de Raul Pompéia (imagem 62), que estamparam as páginas da revista a partir da segunda edição, sem interrupções, até a décima publicação, o que faz do escritor um dos colaboradores mais assíduos do primeiro semestre da *Galeria*.

A seriação é um recurso utilizado pelos folhetins de alguns jornais e aproveitado pela *Galeria Illustrada*, pois o lançamento de textos inéditos seriados garantia ao editor maior consumo pela curiosidade que despertava nos leitores sobre a continuidade dos mesmos, enquanto permitia ao autor se colocar no mercado. Neste caso, o próprio Raul Pompéia ofereceu os textos para serem publicados na revista, que comunica em nota:

É preciso notar-se que Raul Pompéia, o nosso saudosíssimo amigo e colega, além de ser um escritor primoroso, é um desenhista de mérito. Os desenhos que margeiam os contos – *Canções sem metro* -, cuja publicação hoje encetamos, nos foram gentilmente oferecidos pelo próprio autor, Raul Pompéia. (GI, Curitiba, nov. 1888. Última Hora, n.1, p. 8).

De acordo com Araújo, em 1888 Raul Pompéia foi pessoalmente entregar um pacote com seus contos na *Gazeta da Tarde*. Esta era uma prática comum naquele período em que, segundo Araújo, “os homens de letras viviam praticamente da imprensa: ela é que lhes permitia a divulgação de seus trabalhos e o contato com o

público [...] na época era um dos poucos tetos que podiam abrigar artistas com talento para as letras ou para o desenho”. (ARAÚJO, 2006, p. 91–92). Esta colaboração de Raul Pompéia permite que a revista venha a se constituir em documento de interesse para a literatura brasileira.

Embora este não seja o objetivo desta pesquisa, devemos considerar que, segundo Carollo (1979), a estrutura de “*Canções Sem Metro*” divulgada pelo biógrafo do autor, Elóy Pontes¹⁵², está incompleta, pois ele não tinha conhecimento deste grupo de textos enviados a Narciso Figueras para serem publicados na *Galeria Ilustrada*. Esta série de contos ilustrados é uma obra híbrida, expressa ao mesmo tempo em duas linguagens artísticas: texto e imagem, podendo contribuir para ampliar as discussões sobre a obra de Pompéia. Embora seus desenhos mais conhecidos sejam os que ilustram o romance *O Ateneu*, que figuram em todas as edições da Livraria Francisco Alves, “*Canções Sem Metro*” só foi publicado em livro cinco anos após a morte do autor e já sem suas ilustrações. (ARAÚJO, 2006, p. 95–99).

Sobre este trabalho, especificamente, seu contemporâneo e amigo Rodrigo Otávio descreve:

[...] constituíam, a princípio, pequeninas histórias, uma impressão apenas, uma simples mancha – subordinada cada uma ao sentimento que na imaginação popular corresponde a cada cor do espectro: verde, esperança; amarelo, desespero; azul, ciúme; e para cada conto minúsculo, Pompéia havia pintado a pastel um pequeno quadro com uma cena característica, onde predominava a cor respectiva (BARTHOLLO, 1973 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 101)

Emoldurado dentro da dimensão correspondente a uma coluna da revista (6,5 x 12, 5 cm.), os poemas foram publicados dentro da seção *Letras e Artes*, no centro das páginas esquerdas, o que lhes conferia também uma moldura de texto (imagem 62/esq.). As imagens, ao mesmo tempo em que ilustravam o centro de uma página, também aproximavam o leitor interessado em acompanhar a sequência dos textos em seu entorno, que em sua maioria tratavam de temas ligados à literatura e à arte. Este caso é um exemplo de sintaxe espacial que Santaella (2012, p. 111–112)

¹⁵² PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

explorando a curva e o ritmo. A janela, outro elemento decorativo destes trabalhos, abre o desenho para uma segunda perspectiva.



FIGURA 63: POMPÉIA, RAUL. CANÇÕES SEM METRO (ESQ.) AS FLORES D'ALELUIA II (DIR.) AS VIOLETAS DE ALINA IV. LITOGRAFIA, P&B. 6,5 X 12,5. GI, CURITIBA, 1888-9.

Neste caso, a imagem e texto têm a mesma importância, estão integrados, estabelecendo uma relação de *complementaridade*, quando as imagens ilustram textos, ao mesmo tempo em que os textos comentam as imagens. (SANTAELLA, 2012, p. 115). A tipografia dos textos, além de explorar a linha em suas circunvoluções e a decoração com arabescos, segue o princípio das iluminuras, com a letra capital¹⁵³ que iniciava os capítulos dos manuscritos e livros antigos, recurso

¹⁵³ A Letra capital ou capitular começou a ser usada na Idade Média quando a imprensa ainda não existia e todos os livros eram reproduzidos à mão, principalmente pelos padres da Igreja Católica. O nome capitular deriva de capítulo, pois eram geralmente no início deles que as capitulares eram reproduzidas. Os desenhos que compunham as

que lhe confere destaque. Divididos em duas partes, os contos são assinados pelo autor¹⁵⁴, com a grafia que parece corresponder à sua assinatura original.

Ainda sobre literatura, destacamos a participação de Chichôrro Jr. na página 4 da primeira edição da *Galeria* com o artigo intitulado “Literatura Paranaense a arte moderna”:

A arte exprime todas as emoções humanas. [...] A arte não deixa de ser arte quando exprime a imoralidade da vida. Ela tanto merece admiração exprimindo o feio e o horrível, como exprimindo o belo e o agradável. Tacito, Dante, Gros não levantaram soberbas obras sobre crimes, as ignomínias daquelas feras horríveis, que atravessaram o mundo sob nome de Cezares? Onde está a beleza do episódio do cadáver de Heitor arrastado em Homero? É força confessar, pois que o ideal da beleza para esses tipos horríveis não veio do mundo dos inteligíveis (1). A nossa literatura sofre ainda do achaque da metafísica. O divino Platão deixou-nos traços bem profundos. (CHICHÔRRO, 1888, p. 4)¹⁵⁵

Um verdadeiro desafio ao leitor comum, inúmeras referências culturais distantes da província, mas que estiveram circulando por suas ruas. Tácito, Dante, Gros, Cézars, Heitor, Homero, Platão, “A beleza do feio”, grades escritores, filósofos, e conceitos se imbricam num mesmo parágrafo. Eram os caminhos que a revista propunha trilhar e apresentar aos seus leitores. A *Galeria Ilustrada*, dentro da seção *Letras e Artes*, também abriu espaço para um debate sobre naturalismo e parnasianismo, que ocorreu durante a publicação da sequência (1, 2, 3) de Lívio de Castro sobre a filosofia do naturalismo de espírito científico e a sequência (-, 2, 3) da crítica de Rocha Pombo ao romance de Júlio Ribeiro “A Carne”, através da qual o autor define a escola do naturalismo como a escola do escândalo.

capitulares receberam o nome de *luminuras*, as quais são extremamente decoradas e rebuscadas. Ao longo da Idade Média o ofício de criador de capitulares era muito importante, pois praticamente todos os livros do período continham estas letras. Hoje em dia as capitulares não são tão utilizadas, embora ainda representam imponência e tradição. Leia mais em: <http://www.tecmundo.com.br/word/245-word-aprenda-a-colocar-uma-letra-capitular-nos-seus-textos.htm#ixzz2IRIIRSOH>

¹⁵⁴ O uso deste recurso, em que o autor assina o texto que produz, será comentado posteriormente.

¹⁵⁵ Interessante notar que ele coloca nota de rodapé no seu texto. (1) E. Véron.

Na seção *Fatos Diversos*, a *Galeria* demonstrou sua admiração por Victor Hugo em notas comunicando sobre um folheto em homenagem ao 4º aniversário de sua morte: “Memória de Victor Hugo – Homenagem do Paraná”, em que destacava que na primeira página estava impresso um retrato de Victor Hugo executado na Litografia e Tip. do Comércio. A oficina também foi citada como responsável pela edição, do livro de Chichorro Júnior, uma tradução do francês da obra “O transformismo”, que segundo a nota “tem feito muito sucesso no mundo científico, e pertence a grande e universal biblioteca francesa: *Biblioteque dès Ecrivens Contemporains.*” (GI, Curitiba, jun. 1889. Fatos Diversos, n. 15, II sem., p. 6). Além deste, Fatos Diversos apontou para importância do lançamento do livro, resultante da pesquisa cuidadosa de Sebastião Paraná: “O Esboço Geográfico da Província do Paraná”.

Como exemplo de abordagens sobre as ciências, podemos citar um trecho do artigo “Estudemos” de José Moraes, em que destaca a importância dos fenômenos da ciência moderna como impulsora deste tempo conduzindo o leitor por áreas do conhecimento como a astronomia, a zoologia e a química:

[...] A astronomia atual mede a altura, a distância, e o tamanho dos astros; descreve as montanhas, os mares, e as planícies da lua; avalia seu peso, determina os movimentos, e até distingue a estrutura e os menores acidentes dos terrenos lunares. Os mais estranhos e incompreensíveis fenômenos do nosso mundo têm sido estudados à luz brilhante da ciência moderna com um desvairamento, que seria loucura si não fora audácia. [...] Os alquimistas da idade média procuravam com o mais desvairado afã, que tocava as raias da loucura, fabricar o metal precioso que revoluciona o mundo, a química moderna, audaz como tudo que é do nosso tempo, procura compor o bio-plasma-célula primária, substancia primordial de todos os fenômenos da vida. (MORAES, 1888, p. 4)

O artigo “A História”, escrito por Rocha Pombo para a revista, sobre seu respeito e curiosidade pelo passado, nos dá indícios de quais eram os interesses dos sujeitos daquele período, que nos auxiliam a compreender do que nos fala a imagem elaborada por Narciso como veículo de acesso a valores estéticos e culturais:

Eu compreendo hoje toda esta minha paixão pelo passado, todo este respeito, esta espécie de adoração que eu voto a essas ruínas veneradas que cobrem a terra perlustrada; relíquias sagradas dos séculos, testemunho da obra humana vencida pelo tempo. Todos esses monumentos, todas essas civilizações mortas, todos estes feitos assombrosos, todos esses heróis de que nos fala a História – são palavras desse grande e incomparável poema cantado no tempo e que celebra a passagem da Luz pela face do mundo em busca do infinito. (ROCHA POMBO, 1889, p. 59).

Como exemplo de enfoque em temáticas ligadas à área da geografia, temos a nota na seção *Fatos Diversos* da edição especial¹⁵⁶ da *Galeria* há uma nota com o título de “Folheto”,

O estudioso e inteligente Sr. Sebastião Paraná¹⁵⁷ nos enviou um exemplar da sua importante obrinha – *Esboço Geographico da Província do Paraná*. Da rápida leitura que fizemos, concluímos que o livro do Sr. Paraná está escrito com critério, precisão e pureza de linguagem. Os dados históricos e geográficos da província foram cuidadosamente estudados e habilmente confeccionados pelo jovem autor, que manifesta muita aptidão para elaborar obras de tal gênero. Agradecemos a oferta.¹⁵⁸ (GI, Curitiba, fev. 1889. Fatos Diversos, n. 8, p. 72).

Importa contrapor o texto acima, com a nota publicada em 10 de abril de 1889, na seção *Pequenos Ecos*, em que o autor demonstra angustia cínica por não poder confiar nos dados divulgados a respeito da área territorial do província paranaense, mesmo tendo em mãos a obra de Sebastião,

os nossos muitos milhares de quilômetros quadrados de terreno. Não digo o número dos tais quilômetros porque o Dr. Murici, nas suas “Ligeiras Notícias”, afirma serem 335.412, o Sr. Barros, no seu

¹⁵⁶ Esta edição especial da revista, para ser enviada a Exposição de Paris de 1889 será comentada no capítulo 3.

¹⁵⁷ Sebastião Paraná de Sá Sottomaior (1864-1938) professor e geógrafo atuou como jornalista, foi redator de A República e do O Município e diretor do Jornal da Tribuna. Membro da Academia Paranaense de Letras e sócio fundador do Centro de Letras do Paraná. Foi professor de Geografia do Brasil e de Corografia do Brasil do Ginásio Paranaense e da Escola Normal, dos quais foi também diretor. Ocupou ainda a direção da Biblioteca Pública e foi Diretor da Instrução Pública do Estado e professor da Universidade Federal do Paraná. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 335)

¹⁵⁸ Itálico do autor.

“Almanak”, 221.319, o Sr. Sebastião, no seu “Esboço Geográfico” 435.600, e eu não sei ainda de que tamanho somos¹⁵⁹. Demais os nossos dez anos de colonização já deveriam ter produzido algum fruto. (Trade Mark. Gl, Curitiba, abr. 1889, n. 10, p. 88).

Questionar as informações recebidas, comparar os dados, estar atento. A citação acima pode em um primeiro momento provocar o riso do seu leitor, mas a dúvida já é o começo de um processo de busca do conhecimento. Mudanças sutis de hábitos e valores são requisitos para que possamos fazer uma intervenção positiva no meio social. Saber quem está lançando um livro, sobre o que ele fala, quem é aquele sujeito a quem chamam de “índio coroadado”, qual o “tamanho que somos”. Cada pequena informação, era uma oportunidade da revista contribuir para a formação moral e intelectual do seu leitor.

Entre pequenas notas e artigos, a questão da agricultura também é abordada. No texto que selecionamos, a revista também assume a responsabilidade de perguntar ao leitor: “O que somos?”, e entre uma série de considerações sobre a Província do Paraná, faz uma referência sobre a situação da lavoura:

tudo isso não vale nada, são membros paralíticos de um corpo que entorce-se abandonado e enfermo. Quando não há lavoura, as grandes estradas só se veem transportados gêneros de outras províncias; mas nada exportamos. Quanto à indústria de que muitos se orgulham, em nossa opinião ela é muito rotineira e pobre. O mate constitui a única ocupação industrial dos nossos capitalistas. [...] Onde falta a lavoura e indústria ativas, nada pode progredir, porque esses dois grandes ramos da atividade humana são a fonte de riquezas de todas as nações. (Gl, Curitiba, jun. 1889. A Opinião, II sem., n. 15, p. 2).

Apesar da neutralidade pretendida, a revista fez da política um tema bastante frequente, tanto em suas charges, que trataremos adiante, como em notas e artigos. Como exemplo, podemos citar a publicação da sequência “Estudos Críticos”, escrita por Chichorro Jr., dentro da seção *Letras e Artes*, na qual o autor faz um discurso a favor da educação e do conhecimento como formas de progresso social e moral,

¹⁵⁹ Hoje sabemos que a área territorial brasileira é de 8.547.403,5 km² e seu perímetro abrange 23.086 km, limitando-se em 7.367 km, com o Oceano Atlântico, ou seja 31,9% de sua linha divisória. Que somos o terceiro maior país do continente em termos de área e o primeiro da América do Sul, ocupando 47% da área territorial sul-americana. Fonte: <http://www.bractaceae.org/brasil.html> Acesso em 08/08/2012.

porém com um tom declaradamente republicano, apontando a monarquia como fonte da ignorância.

Além de solicitar que os leitores enviassem à redação fotografias com vistas de seus estabelecimentos para que fossem litografadas e assim publicadas na revista, a situação da indústria na Província do Paraná, fez parte de alguns artigos. Destacamos, para exemplificar, um trecho da seção *A Opinião*:

[...] Quanto à indústria de que muitos se orgulham, em nossa opinião ela é muito rotineira e pobre. O mate constitui a única ocupação industrial dos nossos capitalistas. [...] Onde falta a lavoura e indústria ativas, nada pode progredir, porque esses dois grandes ramos da atividade humana são a fonte de riquezas de todas as nações. (GI, Curitiba, jun. 1889. *A Opinião*, II sem., n. 15, p. 2).

A seção *Marimbondos*, que só começa a ser publicada em setembro de 1889 (n. 23, p. 49) comemorando os 16 anos da iluminação pública da capital e segundo a nota, ainda funciona de forma precária e sugerindo para solução deste problema, o uso da “novidade”: o candeeiro de sebo. Na mesma seção, a revista posiciona o leitor sobre as providências da Câmara Municipal sobre a remoção de um matadouro por questões de higiene e os problemas que considerava urgentes para serem solucionados na capital da Província:

[...] nossa municipalidade ainda funciona em prédios alugados [...] O que vale dizer-se lá por fora que a nossa capital tem estação de via férrea, empresa de bondes, empresa sanitária, empresa funerária, excelente jardim público, muitos clubes, muitos periódicos e muitas coisas mais, se temos ruas esburacadas, sujas e tortuosas, quintais que são verdadeiros conservatórios de imundícies, charcos que, no verão, se transformarão em focos de miasmas? [...] a capital precisa de ruas transitáveis e asseadas [...] boa iluminação, e, de uma polícia municipal que seja boa.” (GI, Curitiba, set. 1889, II sem., n. 23, p. 52)

Dos temas periféricos, que permeiam todas as edições da *Galeria Ilustrada*, identificamos a presença da mulher muito mais nas imagens do que nos textos. Podemos elencar entre estes a publicação do texto *Sensitiva*, de Júlia Lopes d’Almeida¹⁶⁰ na seção *Letras e Artes* (GI, Curitiba, dez. 1888, n. 5, p. 34), e uma

¹⁶⁰ Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida (1862- ?) foi contista, romancista, cronista, teatróloga. Estreou na imprensa em 1881, quando as mulheres mal iniciavam carreira

inserção em *Fatos Diversos*, onde a revista comunica aos seus leitores que o jornal *A Tribuna Liberal* começou a publicação das “Memórias de Martha”¹⁶¹ romance de Julia Lopes d’Almeida (GI, Curitiba, dez. 1888, n. 3, p. 24). Em outro texto, o redator tece o comentário que “duas senhoras formaram-se em direito na Faculdade de Recife¹⁶²” e que o Instituto da Ordem dos Advogados do Brasil vai discutir se a mulher graduada em Direito poderá exercer a advocacia e a magistratura e encerra com o argumento sutil a favor das mulheres de que “a experiência ensina que não há lógica mais persuasiva que a feminina... O imortal Shakspeare, já demonstrou esta verdade, criando a bella Porcia¹⁶³” (GI, Curitiba, nov. 1888, n. 3, p. 12). É destaque também, o retrato de página inteira de Cândida Klier (imagem 43), que foi publicado, como vimos anteriormente, com comentários elogiosos ao artista.

Em um momento em que a urbanização acontecia lentamente, os meios de comunicação em massa já estavam se estabelecendo e a maior possibilidade de mobilidade social já era vislumbrada pela província, podemos ler no texto publicado na seção *Opinião*, a respeito do prolongamento da estrada de ferro e o ramal de Antonina:

literária em jornais no Brasil, publicando no semanário *A Gazeta de Campinas*. Colaborou em vários periódicos do Rio e de São Paulo, entre eles *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *Ilustração Brasileira*, *A Semana*, *O País*, *Tribuna Liberal*. Seus livros retratam costumes da época e expõem ideias favoráveis à República e à abolição, se destaca sobretudo pela simplicidade, o que a tornou bem aceita pelo público e pela crítica. Fonte <http://pt.shvoong.com/books/biography/1659977-j%C3%BAlia-lobes-almeida-vida-obra/#ixzz1SBLNqcxU> Acesso em 15/07/2011

¹⁶¹ Segundo Laís Azevedo, no livro, é sobre as memórias da protagonista Marta. Assim, o leitor acompanha a infância da personagem central, sua adolescência e depois sua fase adulta. Marcado por capítulos curtos (a obra foi publicada, primeiramente, em folhetim), o romance, que devido ao tamanho é quase uma novela, mostra a vida duma mulher pobre na capital fluminense. Atualmente, foi publicado pela editora Edunisc, que vem fazendo um excelente trabalho de recuperação das obras de Julia Lopes d’Almeida. Fonte: <http://www.literaturaemfoco.com/?p=3852> Acesso em: 15/07/2011

¹⁶² Em 1888 concluíram o curso de direito na Faculdade de Recife Maria Coelho da Silva Sobrinha, Maria Fragoso, Delmira Secundina da Costa e em 1889 também no Recife se formou Maria Augusta C. Meira de Vasconcelos, mas nenhuma delas chegou a exercer a profissão. A Faculdade de Direito do Recife hoje pertence à Universidade Federal de Pernambuco. Fonte: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=441&Itemid=185 - Acesso em 20/08/2011

¹⁶³ Uma referência comédia trágica *O Mercador de Veneza* do autor inglês William Shakespeare, escrita entre 1596 e 1598, onde a personagem Pórcia se difarça de um jovem "doutor em direito" e é bem sucedida na causa que defende.

Parece-nos que esta província ensaia-se para brevemente entrar na senda do progresso. É unânime a opinião popular – que o prolongamento da estrada de ferro e o ramal de Antonina serão logo realizados. E o povo, no auge de um patriótico entusiasmo, saúda antecipadamente esse importantíssimo acontecimento que lhe trará, talvez muito logo, uma riquíssima fonte de melhoramentos. [...] Inquestionavelmente este nascente província encontrará na viação férrea um poderoso elemento de vida, podendo, por este meio, alargar o círculo da nossa indústria, agricultura e comércio, ainda tão limitado e desprovido de iniciativas úteis. Mas... não é simplesmente o grosseiro material de uma locomóvel que por si só influi para que os nossos anhelos [sic] sejam realizados. Não; o material rodante é apenas um meio fácil e rápido de comunicação. É preciso que nossos concidadãos esses que dispõe de alguns recursos pecuniários, dediquem-se espontaneamente ao desenvolvimento da indústria, não o limitando ao fabrico do mate. (GI, Curitiba, dez.1888, n. 2, p. 10)

A Galeria Ilustrada estava atenta às tensões entre texto e contexto, fazendo uso do seu capital social¹⁶⁴, para alcançar seus propósitos na direção de manipular as categorias de apreciação e de percepção do leitor, através do poder simbólico ao qual se julgava investida. Ao perscrutar indícios desse processo de manipulação, foram localizadas várias notas e artigos publicados. Entre estes, uma referência ao jornal O Trabalho, que começava a ser publicado em Paranaguá, “redigido sensatamente pelo Sr. Lindolfo Pires da Rocha Pombo, um moço bem instruído e de ideias adiantadas” (p.56). Pode-se citar também, o texto que apresenta aos leitores o trabalho de Chichorro Jr.:

[...] um dos espíritos mais bem formados da nova geração paranaense, vae apresentar ao publico um importantíssimo trabalho de sua lavra – Estudos de Critica. O livro do jovem escritor será editado pela “Tip. Litografia do Comércio”, em luxuosa impressão a fantasia e em pequenos fascículos. (GI, Curitiba, jan. 1889, n. 6, p. 48).

Ao mesmo tempo em que faz críticas, o editor elogia e indica obras. A revista também orienta seus leitores para estarem atentos sobre os tipos de imprensa que

¹⁶⁴ Segundo Bourdieu “é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de reconhecimento e de inter-reconhecimento” (BOURDIEU, 1980, p. 67).

se utilizam da publicação as inverdades e/ou invenções para vender seus jornais, fazendo, portanto, uma crítica ao jornalismo no artigo *A Filosofia da mentira*, de Silva Jardim, que

[...] os elogios dos jornais que chamam-te “gênio”; passou-te um só instante pela mente casmurra ou não, que tudo isso fosse mentira? Certamente que não; falavam-te sempre em dias sérios, e tu meu leitor ingênuo, acreditavas na palavra dos outros. [...] E vai, o Dr. Rangel Pestana deita suculentos artigos doutrinários capazes de convencer os Zulus; a “Tribuna” parece o Cristo das hostes liberais; o Dr. A. de Campos diz coisas graves em ares de notícias[...] a gente acredita em tudo, mesmo na “Gazeta de S. Paulo” e até no “Jornal da Tarde”. (SILVA JARDIM, 1888, p. 14)

Em um dos trechos do diário de Baudelaire, *Meu Coração Desnudado*, de 1850, podemos encontrar correspondência com este tipo de preocupação demonstrada pela revista no artigo de Silva Jardim,

É impossível percorrer uma gazeta qualquer, seja de que dia for, ou de que mês, ou de que ano, sem nela encontrar, a cada linha, os sinais da perversidade humana mais espantosa, ao mesmo tempo que as gabolices mais surpreendentes de probidade, de bondade, de caridade, e as afirmações mais descaradas a respeito do progresso e da civilização. (BAUDELAIRE, 1980, p. 39)

Opiniões divergentes e de prol também medram, de acordo com Pallares-Burke (1998, p.145), por exemplo, até os meios que se pretendem de puro entretenimento ensinam. *A Galeria*, pela qual o leitor oitocentista transitava, em suas pequenas notas ou elaborados artigos, na imagem do tipo popular de Curitiba, ou dos tipos populares de Portugal recortados de um quadro, investiu no seu potencial de disseminar e organizar as informações sobre uma multiplicidade de temas que uma forma ou de outra acabam por influenciar o seu leitor. Sobre os temas da revista, fizemos aqui, apenas um recorte mais essencial, pois durante todo o texto, são eles que se fazem mais presentes. Alguns já foram abordados anteriormente, outros virão, mas julgamos importante a elaboração deste item para que possamos revelar alguns detalhes que passariam despercebidos se fossem inseridos em áreas mais específicas.

Pela sua elaboração ornamental e refinado trabalho técnico na associação de texto e imagem, do ponto de vista gráfico, podemos considerar a *Galeria Ilustrada* como uma revista requintada, em compasso com prática das revistas ilustradas do século XIX de trabalhar de forma conjugada com o discurso visual e discurso verbal. (TELLES, 2010, p. 24). Esta preocupação com a complementaridade entre imagem e linguagem, é possível observar nas páginas da *Galeria*, o que reforça o argumento de que a “linguagem não só participa na construção da mensagem visual, mas transmite-a, completando a mesma, numa circularidade simultaneamente reflexiva e criadora”. (JOLY, 2007, p. 11).

Depois de identificarmos os temas mais abordados na *Galeria Ilustrada*, focamos nosso olhar nas imagens nela publicadas, pois assim como Roballo, ao investigar os manuais do ensino de história da educação, em nossa pesquisa também compreendemos a importância da imagem, não como mera ilustração dos textos, mas como um elemento funcional e expressivo “que engendra e ressignifica o mundo, por que sua natureza simbólica constitui um conjunto de significados de um todo social, cultural e educacional”. (ROBALLO, 2012, p. 204). Para tanto, foi preciso realizar um levantamento da quantidade de imagens publicadas na revista, suas dimensões, quais os artistas que colaboraram, se são cópias ou originais, qual a localização da imagem na página, se ilustra ou não um texto.

Entre as imagens foram publicadas paisagens locais, distantes, vistas de estabelecimentos comerciais, charges, ilustrações de textos, desenhos originais, cópias de fotografias, de desenhos de outros jornais e de obras de arte. Havia uma variação no tratamento gráfico, que era mais contido e detalhado para os retratos de personalidades, por exemplo, e mais gestual no caso das charges e caricaturas. Selecionamos para análise exemplos de *retratos*, onde inserimos subcategorias: personalidades notáveis e tipos populares. *Vistas de estabelecimentos, paisagens locais, paisagens de lugares distantes* e ainda: de cenas e/ou narrativas e imagens comemorativas. Independentemente da categoria que elencarmos para exemplificar os tipos de imagens encontradas na revista, não podemos perder de vista que, como imagem, ela será sempre uma representação, resultante da mediação, direta ou indireta, do artista “que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de reconstituí-lo em memória e de figurá-lo como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 10)

Selecionamos para análise a categoria *retratos*, que abarca as subcategorias: personalidades notáveis e tipos populares. Foi possível elencar entre os retratados *personalidades notáveis*: Antonio Prado (imagem 64), Barão de Serro Azul, Zacarias de Góes e Vasconcelos (imagem 63), Teófilo Gomes (imagem 65), Basílio Itiberê da Cunha (imagem 66), Lopes Trovão, Cândida Klier (imagem 69), Cyro Velloso, João Lustosa, J. Santiago e a diretoria do Clube Curitibano de 1889 (imagem 71), Celestino Júnior, Ismael Rocha, M. Abreu, Júlio Faivre (imagem 70). Podemos supor, que publicar o retrato de uma personalidade era uma estratégia de ser bem recebida entre estes retratados, como um investimento da revista na construção e no fortalecimento da sua rede de sociabilidade. E ainda retratos de *tipos populares*: Índios Coroados (imagem 74), Bernardina Biscaia (imagem 1), Jeca dos Amores, Nivaldo Braga, Jerônimo Medeiros (imagem 73), Campos e Corina (imagem 75).

Devemos lembrar que mesmo se tratando de um retrato, não podemos perder de vista que como imagem, é uma representação construída e manipulada dentro de regras específicas de construção (JOLY, 2007, p. 43-44) e como tal, não podemos reduzi-la a apenas um objeto. Como imagem/retrato, também é a representação de um conjunto de ideias (TELLES, 2010, p. 25), onde estão reunidas, além das expectativas do retratado, que deseja ter sua imagem representada, também o olhar do fotógrafo, e no caso da *Galeria*, podemos acrescentar ainda, o olhar e a mão do artista que fez sua própria leitura e a transpôs para um desenho litografado, e o editor que posicionou sua imagem em uma página da revista.

Como exemplo de retrato de *personalidades notáveis* selecionamos, primeiramente, as imagens posicionadas no meio da página, emoldurados por textos que não se referiam a eles: do Conselheiro Antonio Prado (imagem 64 /esq.), Teófilo Gomes (imagem 65 /dir.) e Dr. Brasília Itibere da Cunha (imagem 66). Entre estes, temos em comum a posição do retratado e a moldura/texto. Como diferença, o efeito visual de uma segunda moldura. No caso da imagem 38, posicionada na página à esquerda do leitor, no entorno da figura do retratado percebemos uma moldura em branco, é a sua imagem que abre espaço no texto, o que lhe confere leveza e uma aura de poder.

O recurso de utilizar uma moldura além dos limites físicos do suporte é visto por Joly muitas vezes como uma restrição. O editor, na construção da página que está recebendo a imagem, pode optar por um reenquadramento interno até ao

apagamento puro e simples da moldura, confundindo os limites da imagem com os limites do suporte, influenciando no imaginário do espectador. (JOLY, 2007, p. 108)

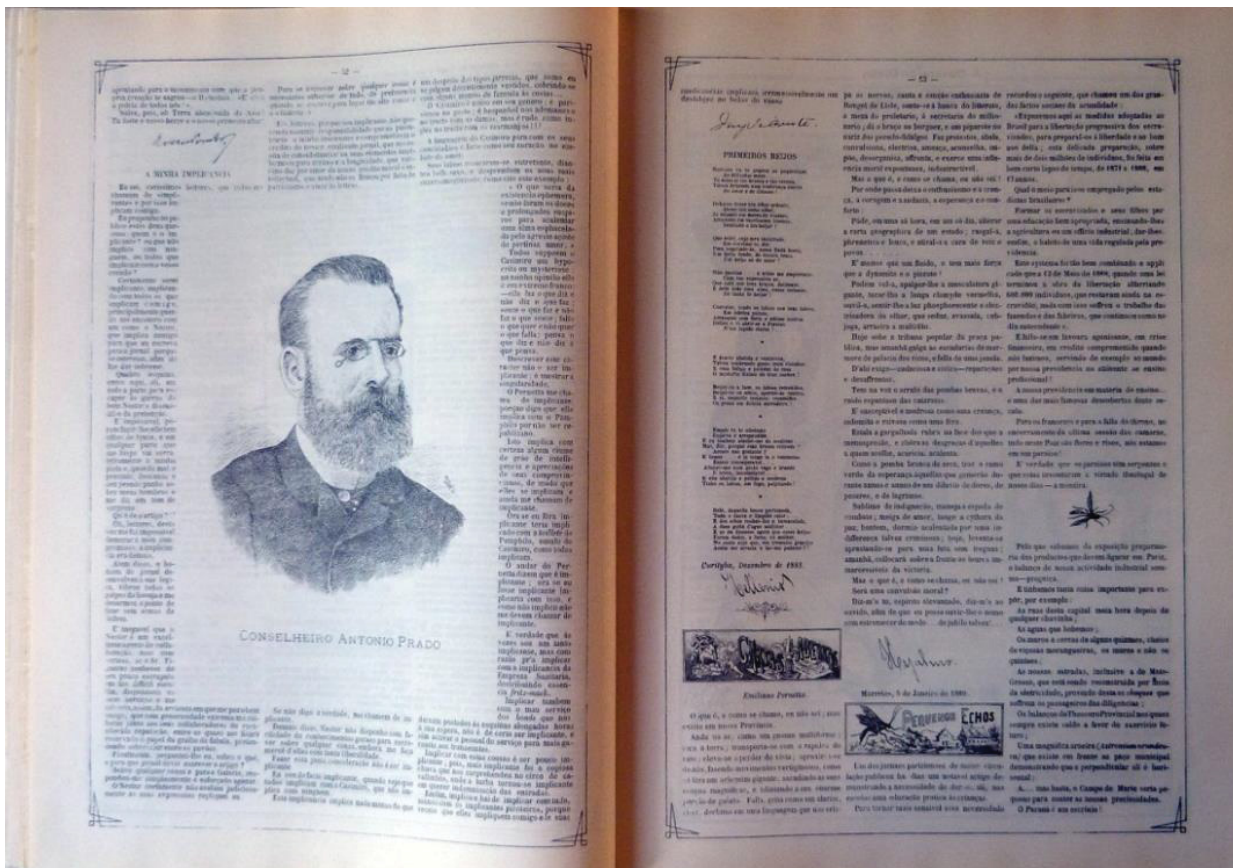


FIGURA 64: FIGUERAS, NARCISO. CONSELHEIRO ANTONIO PRADO, LITOGRAFIA P&B., 14 X 22 CM. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 7, P. 52.

Esta aura já foi construída na descrição de sua figura, identificada na primeira página, onde também se evidencia a posição da revista em apoio aos abolicionistas, descrevendo-o como

um dos ministros [...] que vinculou-se a gratidão imorredoura da raça negra. O conselheiro Antonio Pardo salientou-se muito as vistas do mundo civilizado [...] desde o dia em que a áurea Lei de 13 de Maio concedeu liberdade a milhares de infelizes que sofriam sob o jugo aviltante da escravidão. (GI, Curitiba, jan. 1889. Nossas Gravuras, n. 7, p. 50)

O texto, que serve de moldura para Antonio Prado, é um artigo assinado pelo "Implicante", que narra a solicitação de Nestor de Castro de envio de textos seus para Galeria. Este tipo relação espacial, que chamados aqui "moldura/texto", pode

ser identificada como uma combinação sintática descrita por Santaella (2012, p. 111-112) como *conferência*, quando o texto e a imagem, apesar de aparecerem na mesma página, se referem a temas diferentes.

Como outro exemplo de *conferência*, apresentamos também a imagem de Teófilo Gomes (imagem 65/dir.) retratado de cartola, em que o texto onde está inserida é o artigo de Lívio de Castro "O romance como psicologia". Neste caso, além da moldura/texto, partindo da figura, em que o texto onde está inserida de moldura: a oval branca (12 x 10 cm.), a retangular cinza e a linha (15 x 10 cm.) e o espaço antes do texto (15 x 12,5 cm.) onde está inscrito seu nome. Enquanto na imagem 64 a figura se expande na página, neste caso a figura se retrai e o texto domina.

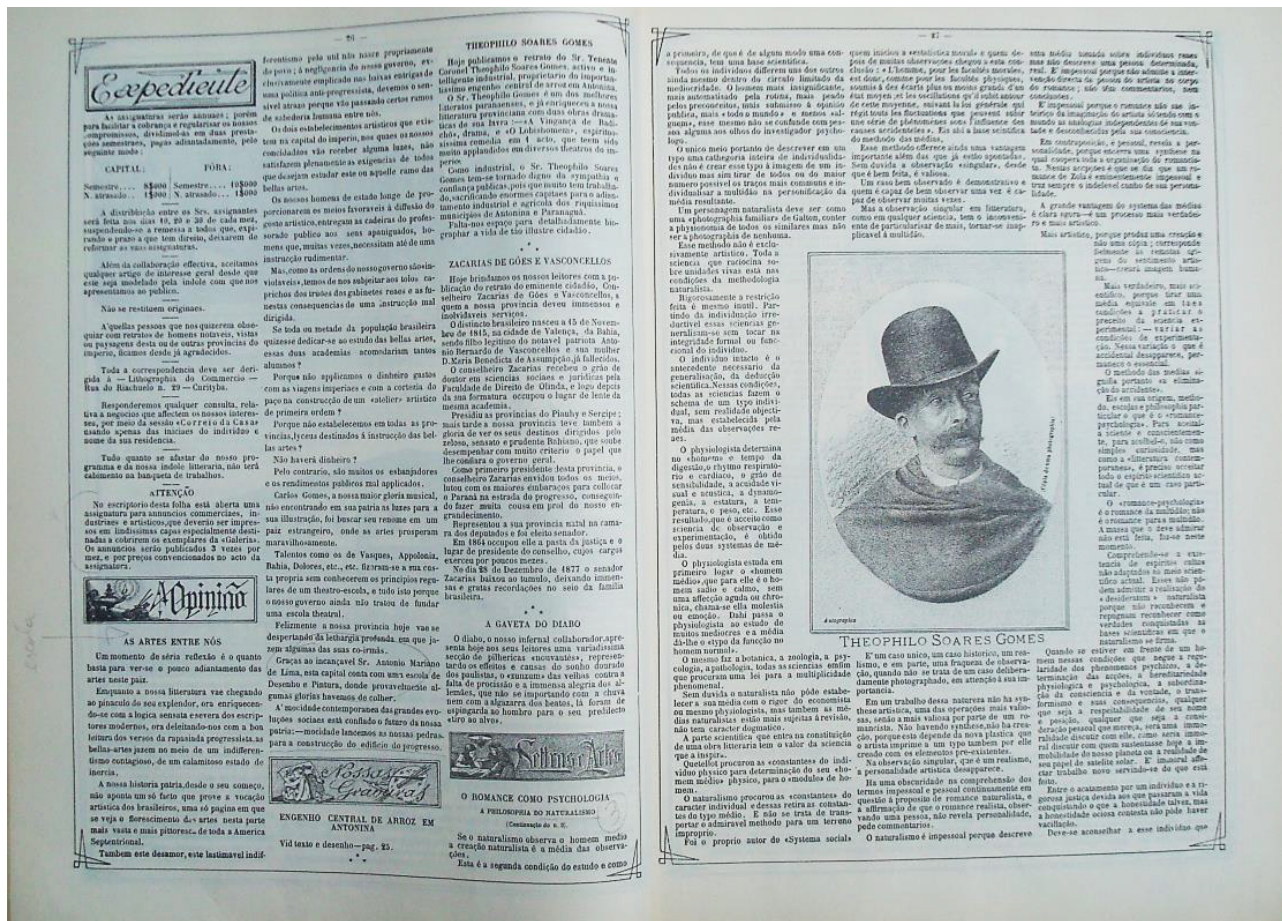


FIGURA 65: FIGUERAS, NARCISO. TEÓFILO SOARES GOMES. AUTOGRAFIA P&B., 15 X 12,5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 4, P. 27

Devemos ainda, acrescentar mais uma moldura às camadas citadas que lhe é conferida na página anterior (imagem 65/esq.), quando a revista o identifica como

ativo e inteligente industrial, proprietário do importantíssimo engenho central de arroz em Antonina. O Sr. Teófilo Gomes é um dos melhores literatos paranaenses, e já enriqueceu a nossa literatura provinciana com duas obras dramáticas de sua lavra [...] (GI, Curitiba, dez. 1888. Nossas Gravuras, n. 4, p. 26).

O retrato de Dr. Brasilio da Cunha (imagem 66/dir.) é outro exemplo, emoldurado por um texto independente da imagem, é a qual podemos somar à moldura/texto, o ambiente onde foi retratado, uma linha que identifica quem o retratou e onde (Eugene Guerin – Bruxelas – 142 Rue Royale, 142), mais a linha que identifica que é uma cópia de fotografia original e a última linha dupla que cita seu nome.

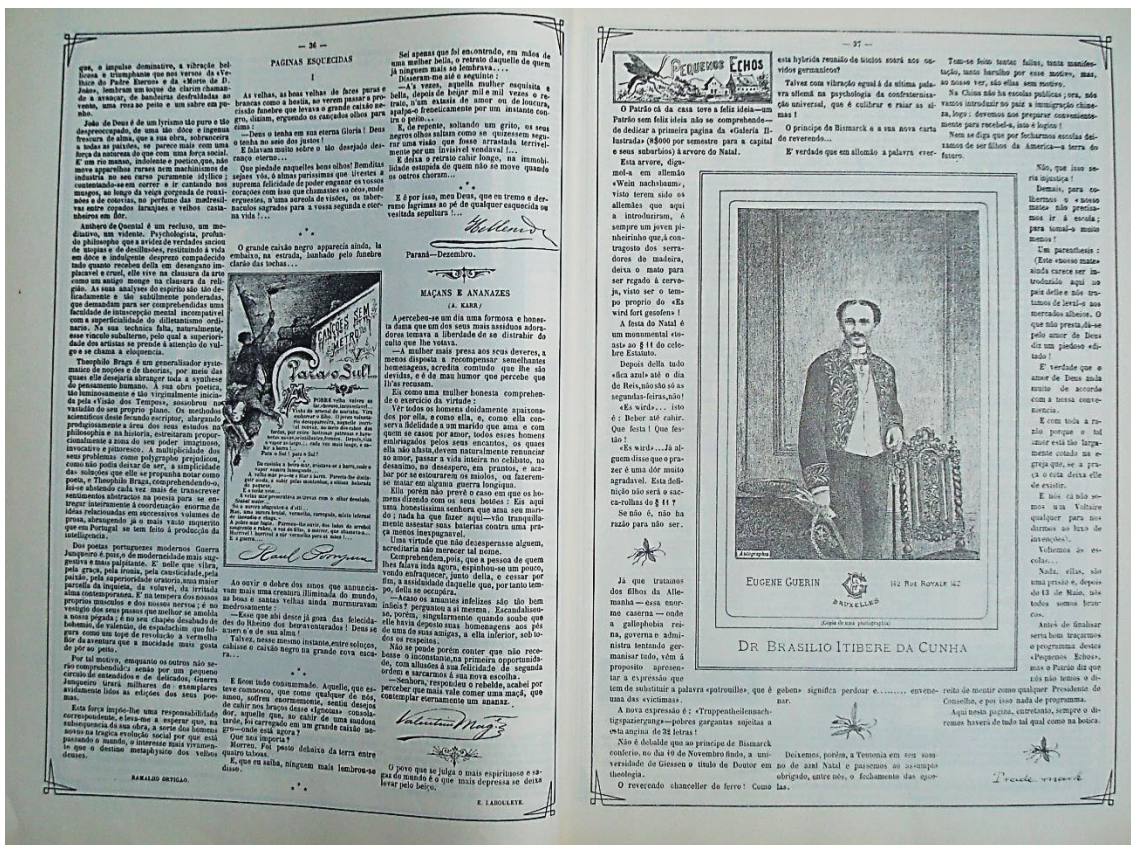


FIGURA 66: FIGUERAS, NARCISO. DR. BRASILIO ITIBERE DA CUNHA. AUTOGRAFIA P&B., 25 X 13, 5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 5, P. 37

O diferencial deste retrato está no fato da figura estar representada a pouco mais de meio corpo, o que permite que o leitor identifique o ambiente em que foi retratado o

ilustre paranaense Dr. Brasílio Itiberê da Cunha, secretário da legação brasileira em Bruxelas. [...] este distinto diplomata brasileiro conquistou a sua eminente posição social com os recursos do seu talento artístico. [...] é muito conhecido na Europa, principalmente na Itália, onde ele passou maior parte de sua mocidade, estudando com os melhores professores de música e colhendo glórias nos grandes concertos musicais de Milão. (GI, Curitiba, dez. 1888. Nossas Gravuras, n. 5, p. 37).

Ao observarmos a composição visual deste *retrato* (imagem 66) podemos perceber a existência de signos plásticos que permitem uma interpretação socioculturalmente codificada. (JOLY, 2007, p. 84) O fato de ser retratado além do busto, torna visíveis detalhes do ambiente que conferem status à figura, que não apenas está naquele ambiente, pois ao tocar na cadeira, ele a faz se integrar e ela passa a fazer parte do cenário. A maneira como olha diretamente o leitor, seu traje bordado, suas joias, o ornamento da cadeira que está sendo tocada por ele e a mão que segura um lenço branco e um chapéu com o símbolo imperial (imagem 67), foram elementos utilizados para construção de uma mensagem visual de distinção social.

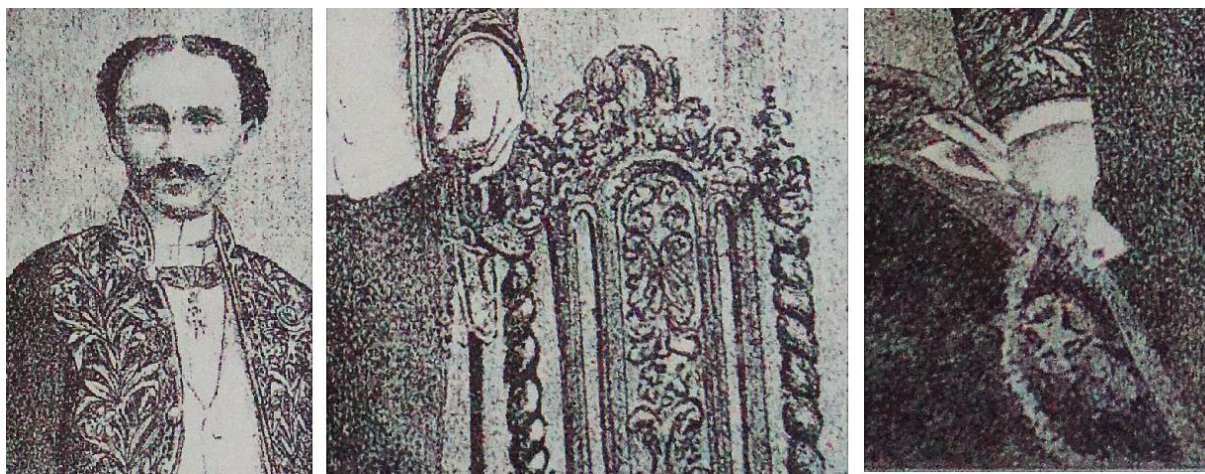


FIGURA 67: DETALHE RETRATO DR. BRASÍLIO ITIBERÊ DA CUNHA. (DIR.) TRAJE E JOIAS. (CENTRO) MÃO ESQUERDA TOCANDO A CADEIRA. (ESQ.) MÃO DIREITA SEGURANDO CHAPÉU DE DIPLOMATA DO IMPÉRIO BRASILEIRO.

Utilizando um procedimento, que segundo Joly (2007, p. 108) tem consequências particulares no imaginário do espectador, selecionamos ainda, como exemplo de *retrato* também publicado na *Galeria Illustrada*, a imagem de Zacarias

de Góes e Vasconcellos (imagem 68/dir.) em que se pode confundir a moldura (ou os limites) da imagem com os limites do suporte.

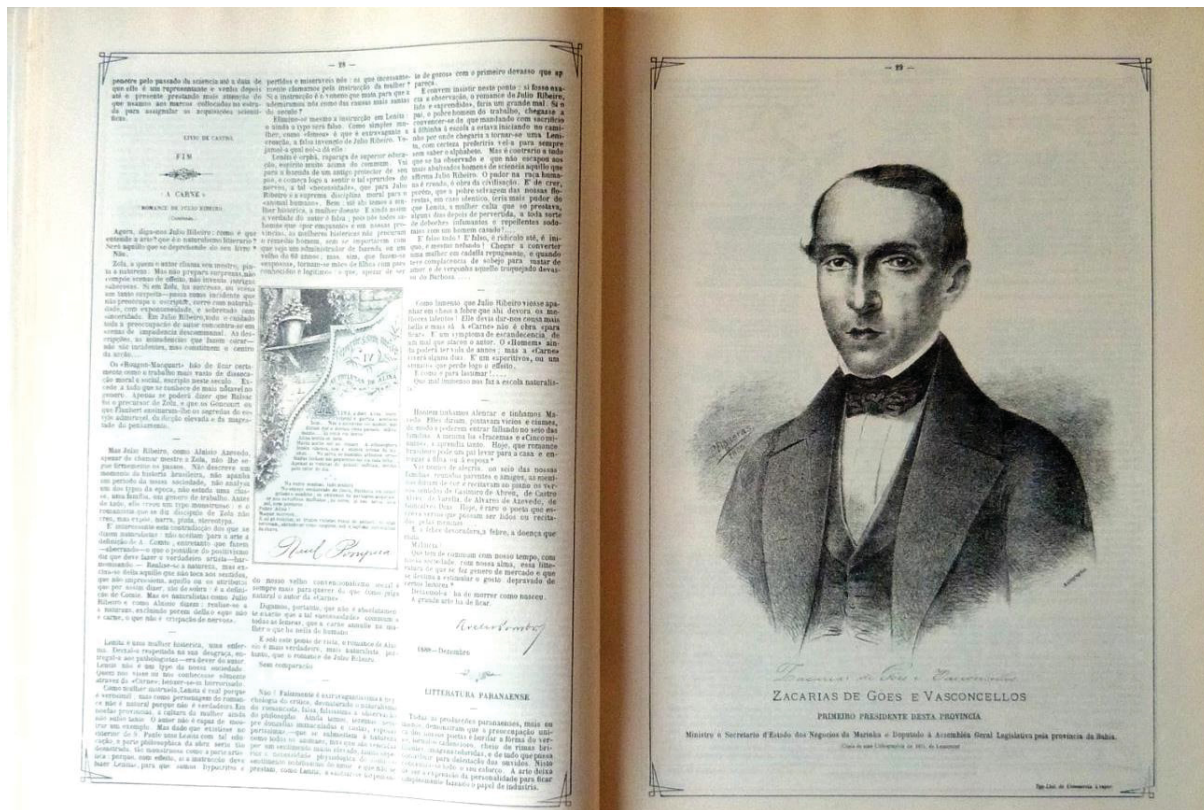


FIGURA 68: FIGUERAS, NARCISO. ZACARIAS DE GÓES E VASCONCELOS. AUTOGRAFIA P&B., 33,5 X 22, 5 CM. CÓPIA DE UMA LITOGRAFIA DE 1851, DE LEMERCIER. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 4, P. 29.

Figura principal da página, o retrato de Zacarias, falecido em dezembro de 1877, cumpre uma função informativa (ou referencial), assumindo um papel que Joly (2007, p. 67) identifica como instrumento de conhecimento, porque fornece informações visuais aos leitores ou não suas ações como primeiro Presidente da Província do Paraná, entre as quais destacamos a iniciativa de implantação da imprensa e o início do projeto da estrada de ferro, foi apresentado ao leitor como:

[...] eminente cidadão, Conselheiro Zacarias de Góes e Vasconcelos, a quem nossa província deveu imensos e inolvidáveis serviços. [...] Como primeiro presidente desta província, [...] envidou todos os meios, lutou com os maiores embaraços para colocar o Paraná na estrada do progresso. (GI, Curitiba, dez. 1888. Nossas Gravuras, n. 4, p. 26).

A única mulher integrante da galeria de retratos de personalidades notáveis é Cândida Klier (imagem 69), executado por Paulo Assumpção, professor do Liceu de Artes e Ofícios da Corte e apresentado na ocasião, como novo colaborador da revista. Embora representada da posição tradicional do busto, olhando para lateral, o retrato chama atenção pela fluidez e soltura do traço, com uso de espaços em branco, que dão maior leveza a figura e áreas em que a linha é construída apenas por áreas de claro e escuro.



FIGURA 69: ASSUPÇÃO, PAULO. CÂNDIDA KLIER. AUTOGRAFIA P&B. 33,5 X 22,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 60

Cândida Klier é precedida por uma apresentação rápida como primeira artista brasileira que cursa a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na página ao lado de seu retrato, um artigo escrito por João Pamphilo d'Assumpção destaca o

papel cosmopolita da arte, que possibilita que, como mulher e artista, Klier possa estudar e subsistir pelas suas notáveis aptidões, apresentando-a da seguinte forma:

D. Cândida Klier, eis o nome que os brasileiros todos devem conhecer, porque será a primeira compatriota que dessassombradamente, empunhando a paleta e os pincéis, vestirá a blusa do artista, arcando, corajosa e destemida, com todos os tropeços dessa vida em que cada coroa dos louros de triunfo, oculta outra de espinhos e dessabor. (D'ASSUPÇÃO, 1889, p. 60)

Em contraponto, apresentamos o *retrato* de Julio Faivre (imagem 70) que, além da margem da página, está circundado por uma pesada moldura ovalada.

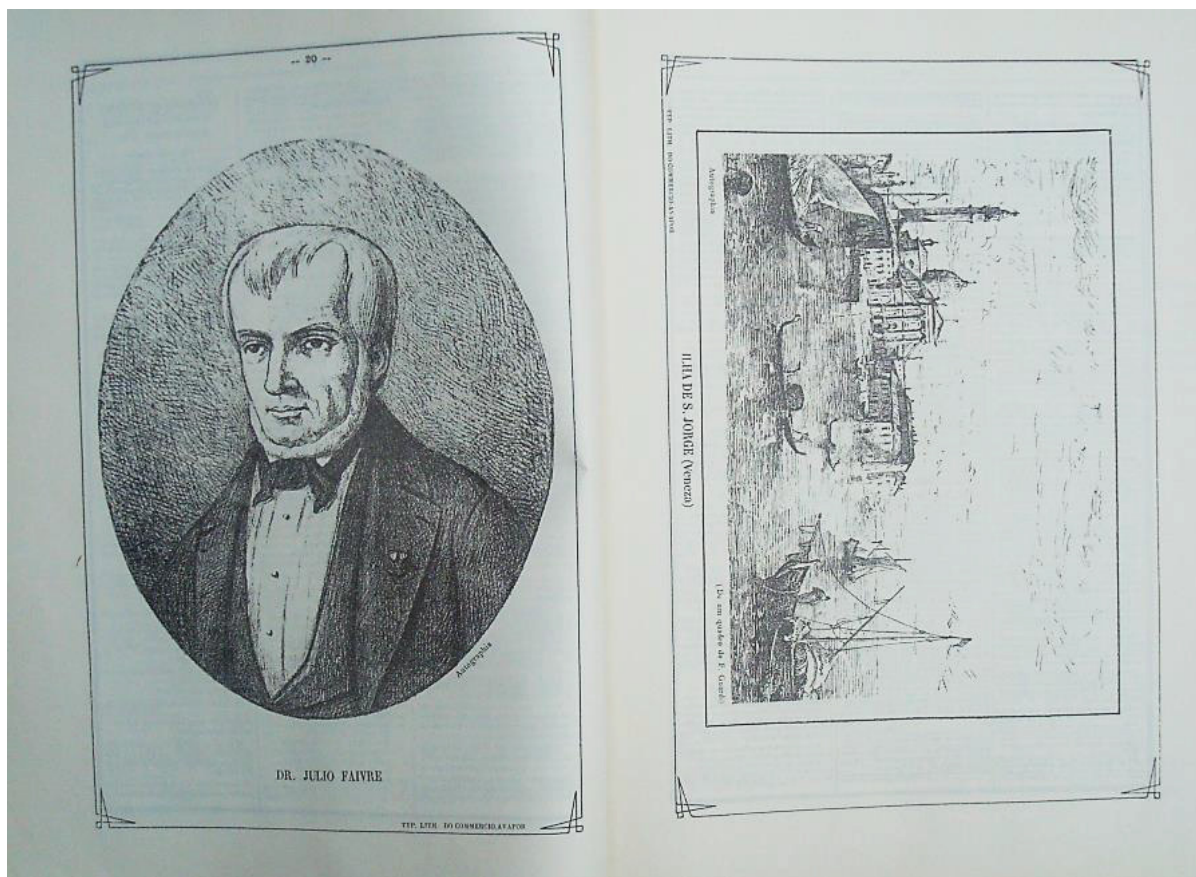


FIGURA 70: SEM AUTORIA. (ESQ.) DR. JULIO FAIVRE. AUTOGRAFIA P&B., 28 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 20. (DIR.) TORINI, E. ILHA DE SÃO JORGE (VENEZA). AUTOGRAFIA P&B., 28 X 18 CM. CÓPIA DE UM QUADRO DE F. GUARDI, GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 21.

Dr. Julio Faivre, não é precedido por um rápido comentário sobre sua trajetória, mas é identificado posteriormente, com um texto biográfico de página inteira, escrito por Moysés Marcondes, que descreve sua trajetória de “homem bom”, em forma de homenagem póstuma.

Registrados e imortalizados pela reprodução e circulação das suas imagens e apresentados como o retrato de um grupo “inteligente, ativo e progressista” (GI, 1889, p. 101), estão os membros que compõem a diretoria do Clube Curitibano de 1889 (imagem 71). Na parte superior, em destaque com uma moldura diferenciada o presidente Cyro Velloso. Retratados separadamente, em posições semelhantes, cada um dos membros ocupa uma moldura numerada, que identifica de forma hierárquica, seu nome e cargo e, todos formam uma figura simétrica. Este tipo de reprodução de *retrato* de um grupo específico é um indício que a revista provavelmente era lida pelos associados do Clube Curitibano.

No mesmo ano, na *Revista Illustrada* (imagem 72), localizamos uma imagem correspondente deste tipo de *retrato* construído com a intenção de destacar um grupo de pessoas envolvidas em uma ação específica. Neste caso, sem a moldura, as figuras ficam soltas na página e são identificados pelo nome inscrito logo abaixo da imagem, e mesmo sendo retratados em posições semelhantes, perfil e lateral, não formam um grupo fechado visualmente. O que une as figuras é a legenda descrevendo a ação na qual estiveram envolvidos.

As legendas utilizadas não apenas identificavam a procedência da imagem. Neste caso específico, emoldurando um grupo de retratados, eram utilizadas também como forma narrativa. Assim como na *Galeria Illustrada*, Azevedo (2010, p. 49) identificou esta prática também na *Ilustração Brasileira*. Era comum que as legendas antecipassem as gravuras, supõe-se que para criar certa expectativa junto ao leitor e auxiliá-lo na leitura da imagem descrita, embora seja provável que alguns leitores se contentassem com o prazer visual da imagem e não estivessem interessados em conhecer maiores detalhes sobre elas. Esta prática reforça a tríade formada por texto impresso, imagem e legenda, onde um se refere ao outro. A imagem sozinha pode não ser compreendida, por isso precisa de uma legenda que a localize no tempo e no espaço e conduza o olhar do leitor pela riqueza dos elementos. Por outro lado, a imagem comenta o texto e, em alguns casos, ela comenta até sua própria legenda. (SANTAELLA; NOTH, 2001, p. 17). Para Rezende (2003, p.152) “a lógica da construção verbal para a comunicação é diferente da lógica da construção visual, sendo inevitável o aporte da linguagem verbal para comunicação do que é visto”, embora possamos considerar que em alguns casos, apenas o fato de se ver uma imagem pode ser suficiente para a transmissão da

mensagem. Não é o que observamos na *Galeria Illustrada*, pois a imagem sempre é acompanhada da sua legenda, ou até mesmo de um comentário mais longo e elaborado.



FIGURA 71: DIRETORIA DO CLUBE CURITIBANO EM 1889. 1º CYRO VELLOSO (PRESIDENTE); 2º JOÃO LUSTOSA (VICE-PRESIDENTE); 3º J. SANTIAGO (1º SECRETÁRIO); 4º CELESTINO JUNIOR (2º SECRETÁRIO); 5º DR. ISMAEL ROCHA (ORADOR); 6º M. ABREU (TESOUREIRO), GI, CURITIBA, N.12, MAI. 1889, P. 10



FIGURA 72: AGOSTINI, ANGELO.CHARCOT, SEMMOLA, DE GIOVANNI, CONDE DE MOTTA MAIA. OS MEDICOS QUE TRATARAM DE S. M. O IMPERADOR QUANDO GRAVEMENTE ENFERMO EM MILÃO. REVISTA ILLUSTRADA, RIO DE JANEIRO, 1888, ANO 13, N. 414, P. 8

Outro tipo de *retrato*, de cunho mais caricatural, eram os identificados como *Tipos Populares*, dos quais fizeram parte personagens da capital da Província: em frente a uma mesa de Corte, com ferramentas na mão, Jeca dos Amores, um marceneiro que usa cartola aos domingos com “ares de diplomata miniatura ou de celebridade médica” (GI, Curitiba, dez. 1889, n. 6, p. 48). Posicionado a uma pilha de livros e papéis está Nivaldo Braga, literato sensato, pai, professor com

“andarsinho pulado com jeito de marcar passo” (GI, Curitiba, jan. 1889, n.7, p. 55); sobre uma banqueta em frente a um piano, observamos Arouca que havia sido um bom pianista, “porém acabado de desgostos, barbado e feio” (GI, Curitiba, dez. 1888, n. 5, p. 40) e com vestes de pano em meio a um amontoado de animais e coisas. Também foi representado Jerônimo de Medeiros (imagem 73), escrivão do registro civil e “decorador-mor da matriz desta capital” (GI, Curitiba, abr. 1889, n. 11, p. 95).

No centro da página, os personagens figuram de corpo inteiro em um ambiente elaborado com elementos que lhes caracterizam, muitos deles descritos no texto que emoldura a imagem. A cabeça é desproporcional em relação ao tamanho do corpo, o que dá maior destaque às suas feições. Todos estão de frente para o leitor, que quando acompanha o texto, pode identificar com facilidade os elementos que estão compondo a cena em que estão inseridos. Segundo Teixeira (2001, p. 44) é típico da caricatura descontextualizar os personagens que reproduz, mas no caso da *Galeria* não é isso que acontece, pois seus retratados estão emoldurados pelo texto que os identifica como parte de um contexto, como podemos observar a seguir.



FIGURA 73: FIGUERAS, NARCISO. TIPOS POPULARES LITOGRAFIA P&B. 13 X 9,5 CM. – (SUPERIOR/ESQ.) NIVALDO BRAGA. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N.7, P. 55 (INFERIOR/ESQ.) JÚLIO AROUCA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 5, P. 40. (DIR.) JERÔNIMO MEDEIROS. GI, CURITIBA, ABR. 1889, N. 10, P. 95

Embora não façam parte dos *Tipos Populares* eleitos pela revista para serem caricaturados, incluímos também, na categoria de tipo popular, os *retratos* de Bernardina Biscaia (imagem 01), Paulino e Luiz, da tribo dos “Coroados” (imagem 74), na capa da segunda edição, e D. Corina e Sr. Alfredo Campos (imagem 75), que têm seus *retratos* publicados como notícia. Nestes casos, os retratados não são nem notáveis, nem tão populares como os exemplos anteriores. Poderíamos também incluir as caricaturas de personagens das charges, mas optamos por desenvolver este tema separadamente, visto que muitos não são identificados pelos seus nomes.

Identificada como cópia “fiel” de uma fotografia¹⁶⁵ a imagem dos índios retratados na *Galeria* provavelmente não tinha a intenção de representar a nação,

¹⁶⁵ A fotografia dos índios coroados, que moravam a três dias de viagem da vila de Tibagy, nos faz retornar a questão se Maria Negrão não teria disponibilizado sua fotografia, ou não teria sido fotografada.

embora o Brasil, no Império, fosse representado como índio, como um reflexo do nativismo romântico. Mesmo que a imagem sozinha possa não dizer muito, com a sua descrição é possível localizá-los em um tempo e espaço definidos, o que de certa forma, vai na direção inversa às afirmações de Wolff (2005, p. 157) de que os desenhos dos indígenas normalmente reproduziam os modelos de beleza clássica, havendo quase uma inexistência de representações do verdadeiro índio brasileiro, e de Carvalho (1990, p. 94) quando questiona as mulheres índias das telas dos pintores (Moema, Linóia e Iracema), por não se parecerem com índias de verdade, e sim recriações românticas da figura indígena.



FIGURA 74: FIGUERAS, NARCISO. ÍNDIOS COROADOS. AUTOGRAFIA P&B. 19,5 X 20,5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 2, CAPA.

Os índios da região foram descritos de maneira detalhada dentro da revista, ao que parece com a intenção de torná-los visíveis ao seu leitor:

[...] Paulino e Luiz – da tribo dos “Coroados”, nascidos nos sertões do Rio Ivahy. Foram catequisados por Fr. Thimóteo. Paulino foi outrora cacique do “toldo” da Barra Grande, a três dias de viagem da vila de Tibagy. – Luiz era seu imediato na chefia da tribo. Hoje, consta que o primeiro acha-se no “toldo das Ariranhas”, no Rio Ivahy, ocupando Luiz o lugar de chefe da Barra Grande. Esta tribo é de índole pacífica e hospitaleira. Manifestam desejos de civilizarem-se, apresentando os recém-nascidos aos viajantes para que estes os batizem. Pedem também que se lhes instrua em qualquer doutrina. (GI, Curitiba, dez. 1888. Nossas Gravuras, n. 2, p. 10)

Os dois índios estão posicionados no centro da imagem. Um deles está de pé, provavelmente Luiz, o chefe, o outro está de joelhos e pela proporção deveria ser mais alto do que o outro. Podemos ver adereços nas pernas e nos corpos um pano lhes cobria a genitália, detalhe este que aponta para duas possibilidades distintas: se o pano foi inserido na imagem na produção do fotógrafo, ou mesmo na cópia do artista, seria um indício não “dos seus desejos de civilizarem-se”, mas de serem civilizados pelo olhar deste “outro” que os representa. Se considerarmos que os índios estavam vestidos por iniciativa própria, seria sim um indício “dos seus desejos de civilizarem-se”.

A agricultura é o ramo de atividade para qual estes índios manifestam muita aptidão, pois que chegam a contratar roçadas com os lavradores vizinhos, etc. Falta-lhes todo o recurso necessário para os seus misteres; mesmo assim plantam no “toldo” cana de açúcar, batatas, etc. Quando encontram-se com algum viajante, pedem com instancia a intercessão destes junto ao governo para obterem ferramentas, sementes, moendas e outros utensílios agrícolas. É contrastador o espetáculo que apresentam os “toldos”: – ali só se vê a miséria em bosques tão férteis e à margem de magníficos rios abundantíssimos de caça e peixes de muitas qualidades, assim como “dourados e surubis” do 3 a 8 palmos de tamanho. A lavoura lucraria muito com o serviço dessa pobre gente, se o governo quisesse estender os seus olhos benévolos sobre ela. (GI, Curitiba, nov. 1888. Nossas Gravuras, n. 2, p. 10).

As duas figuras contrastam com o fundo escuro da mata, o que destaca seus corpos. Aos poucos, as linhas perdem a densidade e as plantas ficam mais definidas, embora com traço inacabado. Apoiam-se e seguram um feixe de varas finas, mas resistentes, pois apesar de altas, mantêm a forma. Aos seus pés, deitados ao chão, vemos mais um feixe destas varas. Como estão à margem de “magníficos rios” é possível que sejam ramos de salgueiro (*salix*), uma espécie da planta nativa da América do Sul, muito utilizada para confecção de cestaria e característica de beiras de rios, arroios e riachos.

Retratados com um desenho mais gráfico, sem sombreamentos, nem detalhes, nem ambiente, apenas suas figuras em fundo branco, estão D. Corina e Sr. Alfredo Campos (imagem 75) identificados como “a vítima” e “o assassino”. Diferentemente das outras personalidades retratadas, nesse caso a ênfase é dada a um assunto policial – um crime que provavelmente abalou a sociedade paranaense no período.



FIGURA 75: SEM AUTORIA. ADULTÉRIO E ASSASSINATO. AUTOGRAFIA P&B., 33 X 22 CM. CÓPIA DA GAZETA DE NOTÍCIAS DA CORTE. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 12, P. 99

Como este tratamento da imagem se diferenciava muito dos desenhos publicados pela revista, consideramos fortemente a hipótese deste traçado não ser de autoria de nenhum dos artistas que colaboravam com a revista. Ao localizarmos o

mesmo desenho (imagem 76) na *Gazeta de Notícias*¹⁶⁶ do Rio de Janeiro, publicada em 30 de abril 1889, identificamos o motivo deste tratamento gráfico e ao mesmo tempo, a autoria de um dos artistas da *Galeria*. Considerando que, a *Gazeta de Notícias* era um jornal limitado quanto à publicação de imagens, e seu desenho ocupava apenas uma parte de duas das suas seis colunas, e mais, que o mesmo desenho foi publicado na *Galeria* ocupando toda página na vertical (33 x 22 cm), há entre estas duas reproduções uma diferença considerável das dimensões, que nos permite afirmar que não foram impressas de uma mesma matriz. Isto posto, é possível perceber que o artista encarregado desta cópia, tomou o cuidado de não interferir na imagem. Além disto, as legendas inseridas não conferem. Vale ressaltar que o fato ocorreu em Ponta Grossa, portanto no Paraná, e a *Galeria* copia a notícia publicada no Rio de Janeiro, em 30 de abril, e republica a notícia na capital da Província somente em 10 de maio.

¹⁶⁶ Sobre este assassinato, na *Galeria* no início do artigo são divulgadas 29 facadas, depois, citando a própria *Gazeta de Notícias* o número passa “32”. “Dr. João de Menezes Dória telegrafou de Palmeira negando ser o causador do assassinato da esposa do farmacêutico Alfredo Campos. [...]” (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, mai. 1889, n. 125). Até onde acompanhamos, a população de Ponta Grossa exigia que, não o assassino, mas Dória se retirasse da cidade. Vale lembrar que segundo Corrêa (2006, p. 346-409) Dr. Menezes Dória foi quem assumiu a redação do jornal *Quinze de Novembro* a convite de Narciso Figueras para ocupar o lugar de Leôncio Correia, mas não localizamos seu nome redator.

Rio de Janeiro — Terça-feira 30 de Abril de 1889

GAZETA DE NOTÍCIAS

Stereotypada e impressa nas machinas rotativas de Marimon, na typographia da «Gazeta de Noticias», da propriedade de Araújo & Moraes

Tiragem 24.000 exemplares

NUMERO

As assignaturas começam em qualquer dia

como annellas que
estão União Fun-
do.

MINISTRATIVAS

vagar, estelando,
fome, um grupo de
s, homens, mulheres,
se são o documento
o governo está equi-
voco, para conseguir
dito do país.

de Genova, no Arria-
mento seduzido, pelo
se liaz disse, que o
do grupo, além da
amarcadas, tava, in-
ira, criação e alimento

oram mandados para
sram trabalho, e os
se fazer idia pelo
um homem casado,
e n mulher, de igual
e 14 a 2 annos, e pi
n trabalho por elle
or mez.

erca de 10 annos, com
tro de 15 annos, achou
s, por 425000 moedas,

ASSASSINATO

TRINTA E DUAS FACADAS



A VICTIMA **O ASSASSINO**

estação se abre a portinhola da bilibe-
teria a ultima hora, quando já o trem
pela a partir. Não se pensou a numero
das prejudicados, ditas-los e qdicos, e
venem quo o Sr. director da estada de
ferro de as ditiadas providencias.

27.2 foi o maximo da temperatura do dia
de hontem, a 29,4 o minimo da da noite
de ante-hontem, segundo observações fei-
tas no imacul observatorio do metro
do Castello.

Foram concedidos tres dias de licença
com vencimentos, ao official de inspec-
cia geral das terras e colonias, bacha-
rel Miguel Lino de Albuquerque Mello,
para tratar de sua saúde onde lha convier.

Chamamos a attenção do secretario
de Hygiene para um prédio da praça do
Retiro Saudosa, onde residem muitos es-
trangeiros trabalhadores, que não ob-
servam os mais necessarios principios de
hygiene. Não se dando n'quelle prédio,
alguns casos fataes de febre amarella,
som ter havido as necessarias desin-
fectões, segundo nos communicam.

Foi reformado o Sr. Ricardo Pestro, por as-
sim o haver pedido, o Sr. Francisco Per-
reira de Siqueira, cossel comandante
superior da guarda nacional das armadas
& Mares e Petropolis, na provincia do Rio
de Janeiro.

Ha já quatro longos dias, segundo nos
fornam, não foi recebido a carta do

Alfredo de Sinas Boes-
toris.

4º batalhão — A coronel
o coronel graduado Man-
Junier, por antiguidade
1º tenente Achilles de
para aquilante; e 1º ten-
3º tenente Americo de A
a 2º tenente, os alferes
Deturiano de Silva, Fere
Alcivar Araripe Schriek

Ante-hontem, ás 9 1/2
foram presos, por estas
origem no interior da lha
praça da Constituição, E
Silva, Manuel Antonio de
Bilria da Conceição, El
Conceição e Margarida
Hassca.

A FERRE AMARELLA

Deus plavras a rest
dentro lidas na Azada
Medicina de Rio de Jan-
o, de Silveira Lopes, na
abril de 1889.

Testemunha de horro-
tem, este anno assolado
quatro de Campinas, com
captação agrícola da provi-
corre-ns o imbecillavel
Academia Imperial do
sombora breve e despidi
que impetare ao facto a
terra exige, da que se
centro e n'aquele altura
muitos ha outros repa-
na sua

FIGURA 76: SEM AUTORIA. ADULTÉRIO. GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 DE ABRIL 1889, N. 120, P. 1.
FONTE: [HTTP://HEMEROECADIGITAL.BN.BR/ACERVO-DIGITAL/GAZETA-NOTICIAS](http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias) ACESSO EM 21/01/2013.

A revista se abstém de comentários e se limita publicar a cópia da imagem e da notícia já publicada na *Gazeta*, o que confirma uma prática comum entre jornais e revistas, identificada por Barbosa (2010, p. 22-29), de compilar notícias já publicadas em outros lugares e países, fazendo assim parte de uma rede de textos, lidos e relidos, sintetizados em pequenas notas ou em grandes textos, dependendo do espaço e do interesse que teria aquela informação.

Encerrando as possibilidades exploradas pela revista na galeria dos *retratos*, partimos para as *vistas de estabelecimentos comerciais* (imagens 77, 78 e 79) outra temática bastante recorrente, ligada possivelmente à expectativa de angariar futuros patrocinadores para a revista, onde podemos identificar imagens internas e externas. Como exemplo apresentamos a imagem da vista interna do Engenho Tibagy, tomada a certa distância, para que se possa perceber o espaço, que para ser fotografado provavelmente foi organizado e limpo. Inseridos neste ambiente, três homens de chapéu olham para o leitor. Em atividade apenas o que está em primeiro

plano, fechando uma barrica. Pouco mais distante, vemos as máquinas disponíveis para o trabalho.

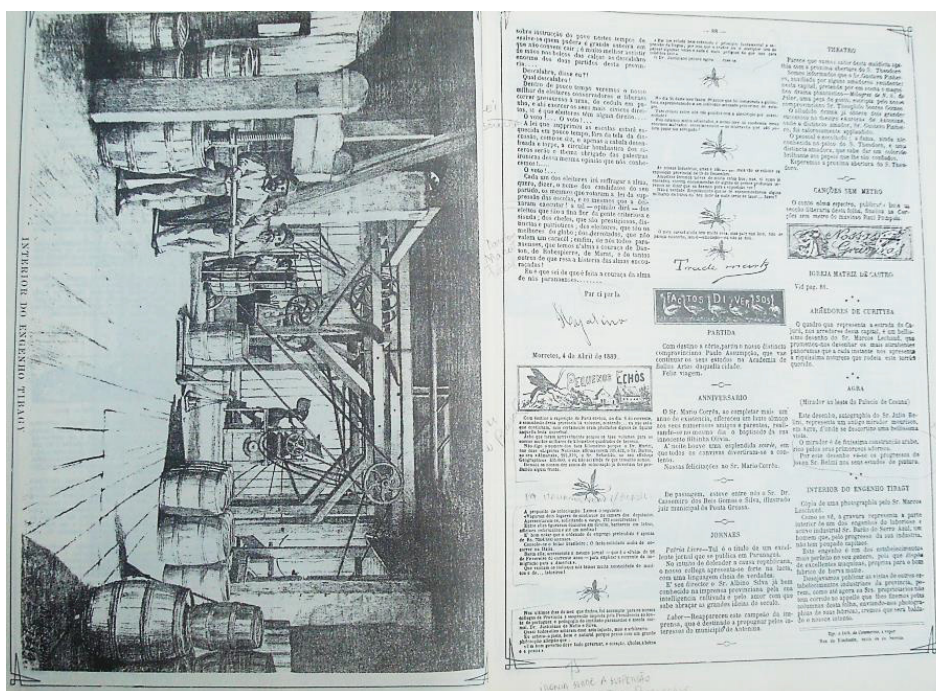


FIGURA 77: LESCHAUD, MARCOS. INTERIOR DO ENGENHO TIBAGY. LITOGRAFIA P&B., 33 X 22, 5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, ABR. 1889, N. 10, P. 87

O Engenho Tibagy (imagens 77 e 78), de propriedade do Barão de Serro Azul, também deu outra contribuição à revista, com uma vista externa, em que se pode ver os prédios de seus dois engenhos: Tibagy e Iguassú (GI, Curitiba, fev. 1889, n. 8, p. 67) localizados no Batel. É curioso o fato de outros comerciantes e industriais não usarem este espaço aberto pela revista para divulgação¹⁶⁷ de seus estabelecimentos nas páginas da *Galeria*, pois a nota publicada na revista, indica que estas contribuições dos leitores industriais, não eram frequentes:

Desejávamos publicar as vistas de outros estabelecimentos industriais da província, porém, como até agora os Srs. Proprietários não tem corrido ao apelo que lhes fizemos pelas colunas desta folha, enviando-nos fotografias de suas fábricas, creio que será baldado o nosso intento. (GI, Curitiba, abr. 1889. Nossas Gravuras, n.10, p. 82)

Para que possamos esclarecer ao nosso leitor, de como a imagem ocupa a página inteira na “vertical” (imagem 78), e também como exercício visual, optamos

¹⁶⁷ Não localizamos nenhum indício de que estas publicações tivessem custo, embora não possamos descartar esta possibilidade.

por reproduzir uma destas vistas na mesma posição que a *Galeria Ilustrada* levou a imagem até o “seu” leitor oitocentista.

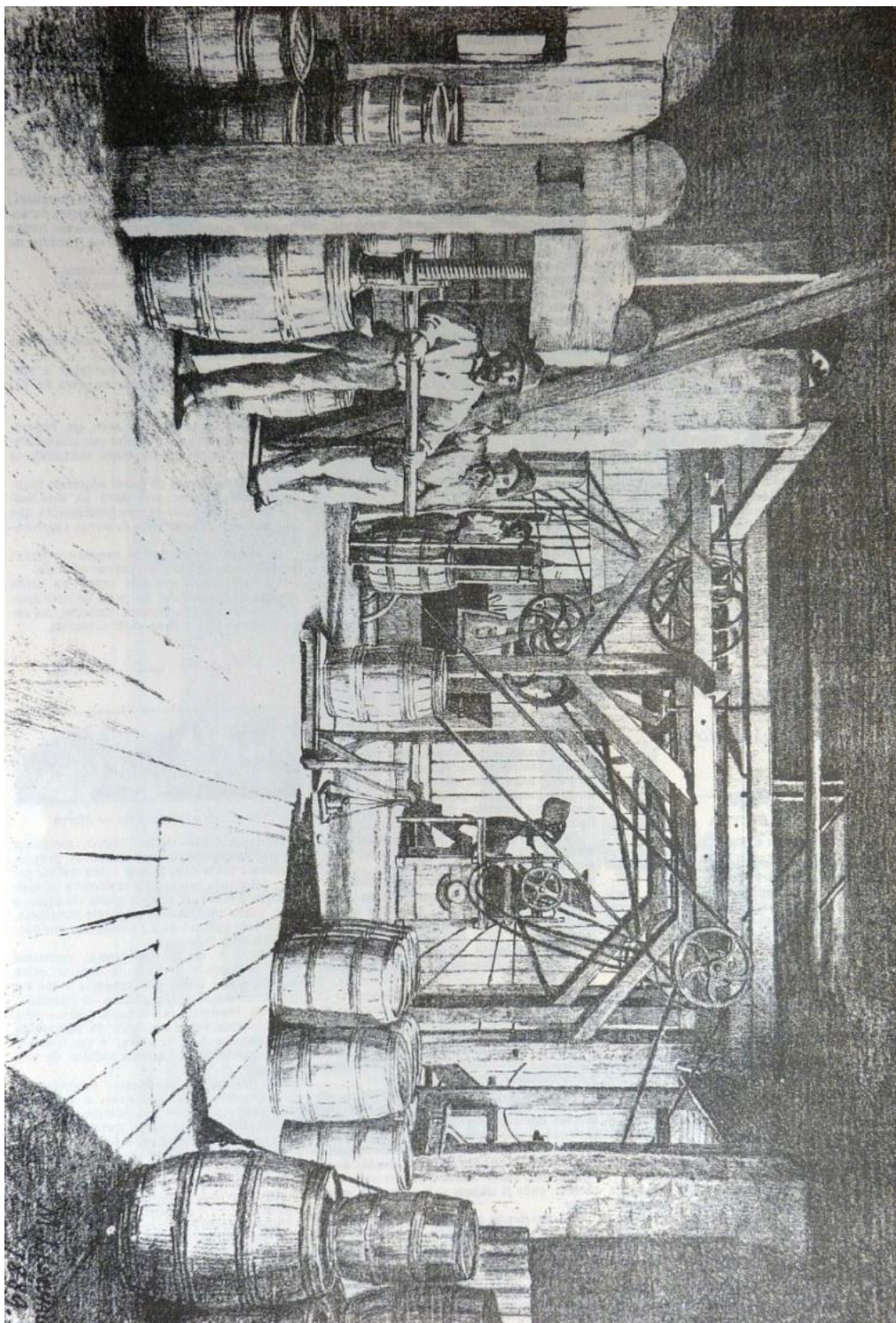


FIGURA 78: LESCHAUD, MARCOS. INTERIOR DO ENGENHO TIBAGY. LITOGRAFIA P&B., 33 X 22, 5 CM. CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, ABR. 1889, N. 10, P. 87

O comentário do editor é intrigante, tendo em vista que temos indícios de um comércio expressivo, pois entre 1854 e 1929 cem¹⁶⁸ firmas industriais e comerciais foram constituídas em Curitiba e, segundo Simão (2010, p. 232), somente de imigrantes alemães, na rua Imperatriz, que entre 1869–1889 foi a principal rua de comércio da cidade, estavam instalados: fábrica de cerveja, bazar, casa comercial, oficina de colchoaria, joalheiros, relojoeiros, fotógrafo, marceneiro, chapeleiro, padarias, carros de aluguel, alfaiate, carpinteiro e açougue. Em 1886, existiam 15 engenhos de mate na capital paranaense, sendo oito a vapor e sete hidráulicos e, na Província pelo menos mais 38 engenhos, totalizando 54 fábricas de mate¹⁶⁹.

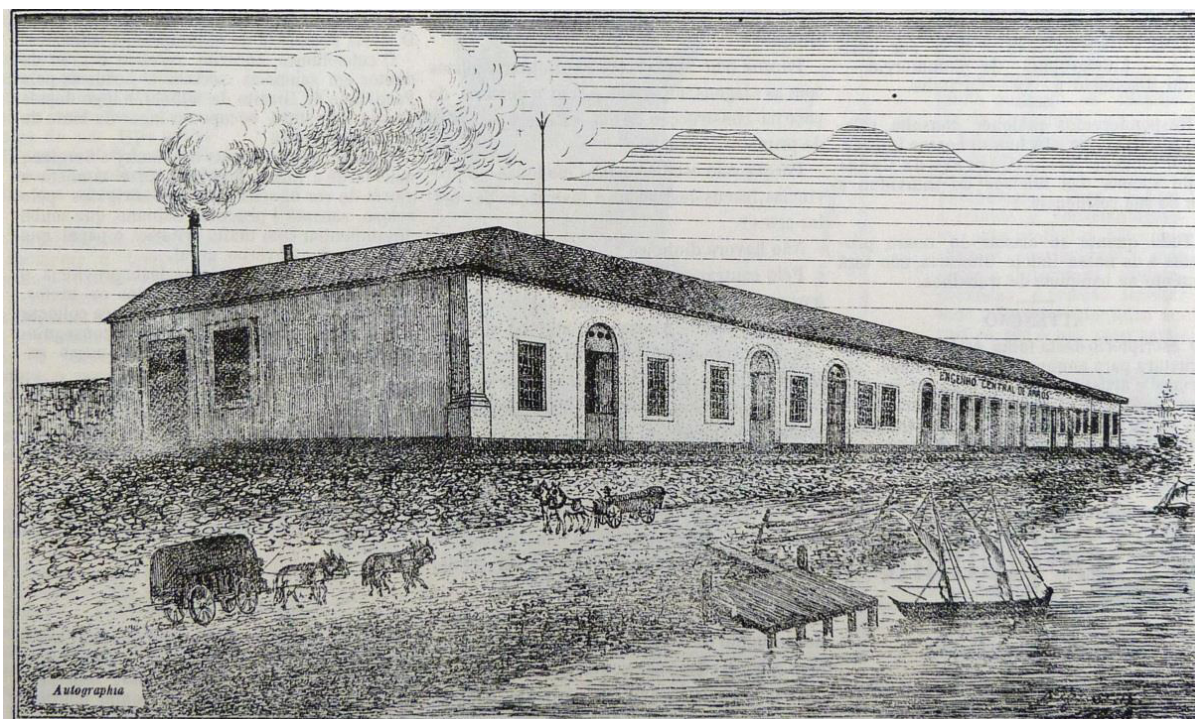


FIGURA 79: FIGUERAS, NARCISO. ENGENHO CENTRAL DE ANTONINA. AUTOGRAFIA P&B., 20,5 X 12 CM., CÓPIA DE FOTOGRAFIA. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 4, CAPA.

Além do Barão, somente Teófilo Gomes fez sua contribuição, ou poderíamos dizer propaganda, ao enviar a cópia da fotografia do Engenho Central de Antonina (imagem 79) publicada na capa da edição 4 em dezembro de 1888. O prédio é destaque, ocupando o centro da imagem. Sua imponência é evidenciada pela proporção das carroças que estão próximas a ele e sua posição entre o rio, o braço

¹⁶⁸ Destas 100 firmas constituídas, 54 % eram formadas por alemães e seus descendentes. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 16)

¹⁶⁹ Fonte: DICIONÁRIO..., , 1991, p. 135.

de terra e o céu, representado apenas por linhas que realçam esta perspectiva que coloca em linha 26 aberturas entre portas e janelas.

Assim como na Revista do Paraná, as paisagens locais também recebem destaque na Galeria Ilustrada, compondo uma das categorias elencadas para análise. Através destas paisagens, a revista manteve certo sentimento regionalista. Conhecer a sua cidade e seu entorno, é condição de aprendizado importante para quem pretende “marchar desassombradamente” na direção do progresso, tanto para os idealizadores de uma revista, como para seus leitores, informados que “[...] depois da execução dos trabalhos da estrada de ferro desta província, adquiriu um bom ancoradouro, em vista dos melhoramentos introduzidos no Porto de D. Pedro II.” (GI, Curitiba, fev. 1889, n. 8 p. 59). No desenho, o Porto de Paranaguá (imagem 80) é representado com uma aura de paisagem bucólica, sem a presença de pessoas. Ao fundo se vê o céu, recortado pela serra do mar, quatro prédios de dois andares, com aberturas amplas voltadas para a baía e em primeiro plano o ancoradouro calçado, onde estão oito barcos com as velas recolhidas.

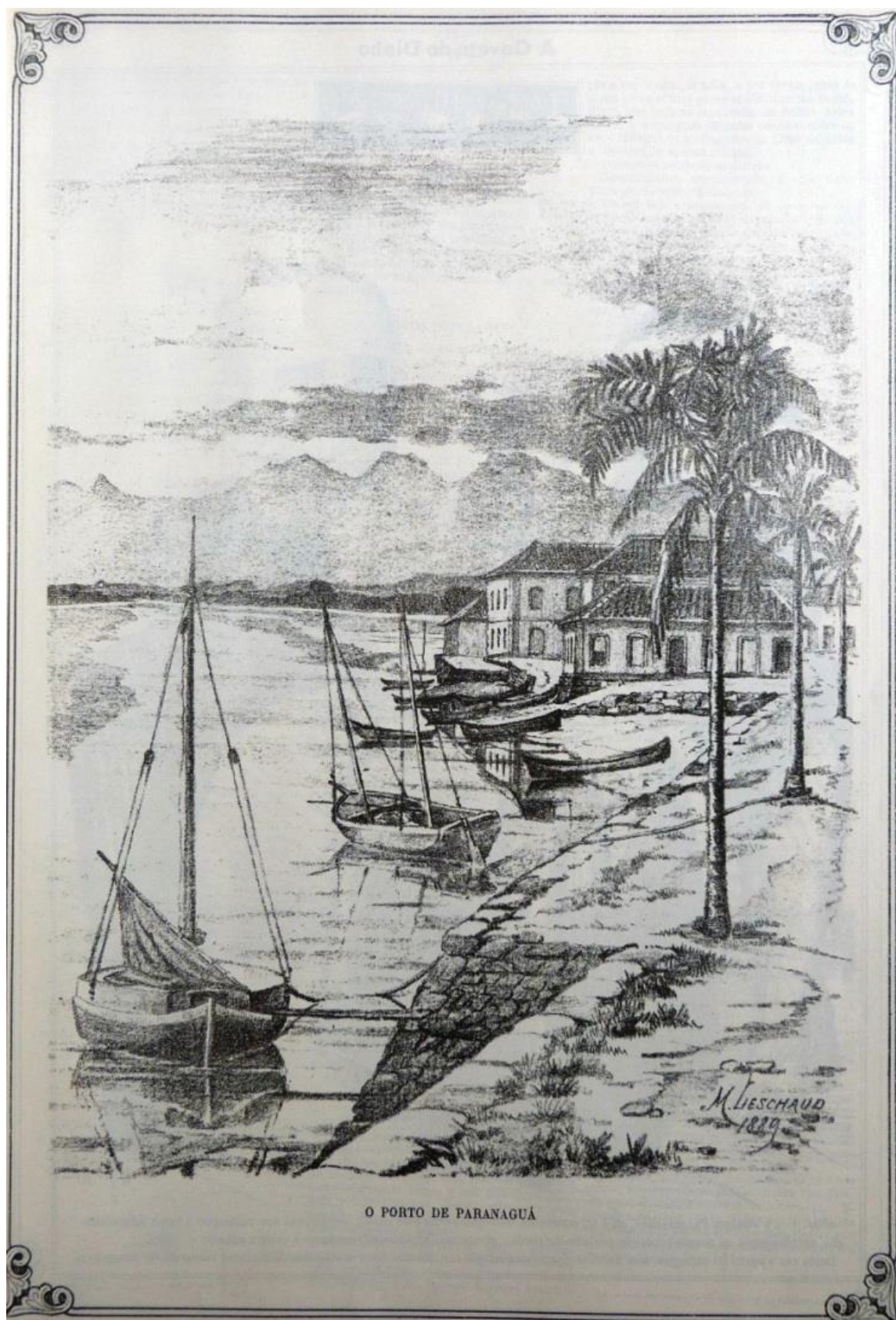


FIGURA 80: LESCHAUD, M. PORTO DE PARANAGUÁ, LITOGRAFIA P&B., 33 X 22, 5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 70.

Em maio de 1889, a *Galeria Illustrada* publicou duas paisagens locais lado a lado. Narciso Figueras executou o desenho do salto do rio Cachoeira (imagem 81/esq. e 82), que de acordo com a revista foi “tomado ao natural”, ou seja, ele esteve no local apreciando a paisagem para compor a imagem, se que se diferencia das paisagens publicadas por sua composição bem elaborada. As imagens se encontram dentro de duas molduras, uma escura e retangular e outra circular, que segura a parte superior da paisagem, mas é rompida pela água do rio na parte inferior, onde estão duas pequenas pessoas, que pela proporção com relação ao rio, nos dão noção de sua grande dimensão. Alguns elementos também ultrapassam esta moldura, como se a natureza contida ali estivesse invadindo a página, talvez como registro da sensação do artista pelo local, pois como descreve a nota, “não é uma dessas belezas naturais que se tornam admiráveis pelo imenso volume de suas águas. [...] que se despenham em redemoinho do alto das pedras, e constitui uma passagem perigosíssima aos canoeiros [...]” (GI, Curitiba, mai. 1889. Nossas Gravuras, n. 14, p. 120).

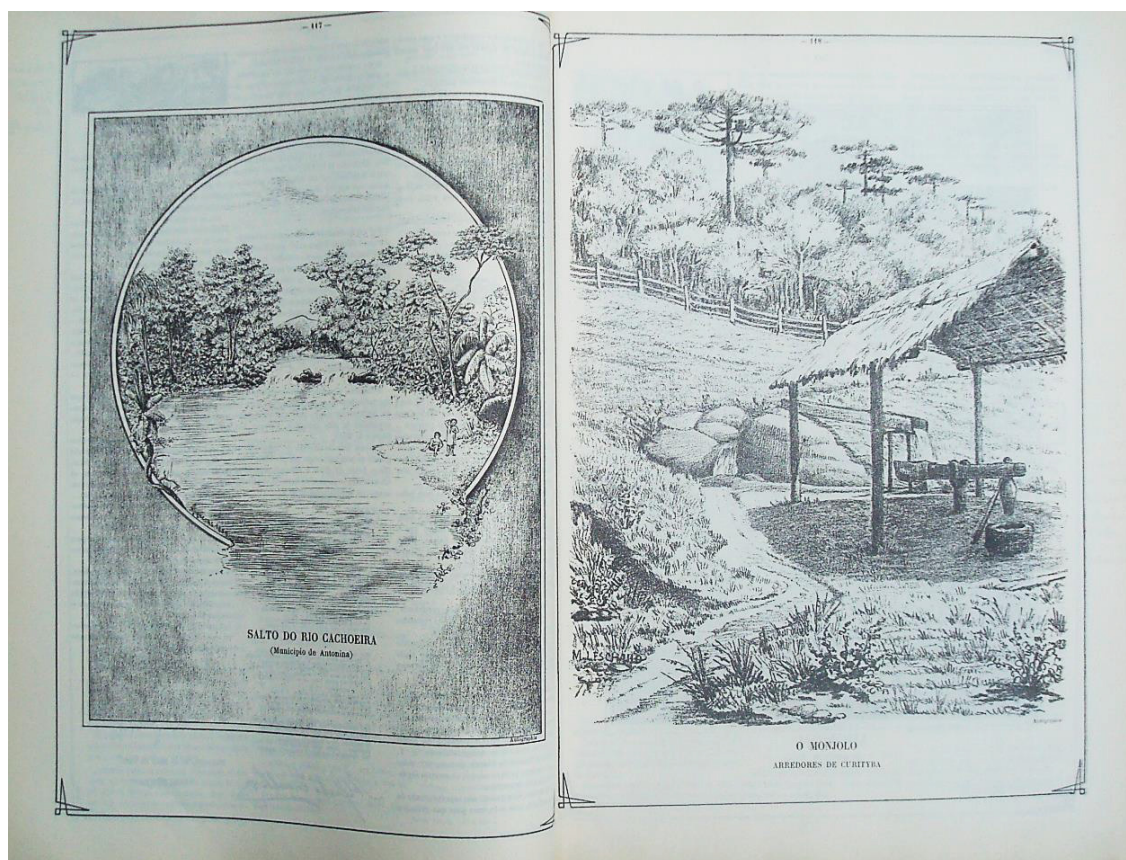


FIGURA 81: (ESQ.) FIGUERAS, NARCISO. SALTO DO RIO CACHOEIRA. LITOGRAFIA, P&B. 25,5 X 20 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, P. 117. (DIR.) LESCHAUD, M. O MOJOLO. AUTOGRAFIA P&B., 33 X 22 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, P. 118.

Na página oposta – compondo nas mãos do leitor um total de 50 x 33 cm. de paisagem – um desenho de Marc Leschaud, o mesmo artista que tão detalhadamente apresentou a vista de Mojolo (imagem 81/dir.), identificado na seção *Nossas Gravuras* como desenho original, retrata uma paisagem dos arredores de Curitiba, onde se pode observar uma pequena cabana coberta de palha: mojolo, um moedor movido pela água que é desviada de um riacho. Descrita na *Galeria*, como uma construção comum na

beira de riachos nos arredores das cidades, vilas e freguesias do interior da Província, serve para a moagem do milho, do que se fabrica a excelente farinha, tão conhecida em nossos mercados pelo nome de – farinha de milho. (GI, Curitiba, mai. 1889. *Nossas Gravuras*, n. 14, p. 120).

Ao fundo, podemos observar uma cerca de madeira que limita uma área de mata densa, onde se destacam as araucárias, algumas mais próximas, embora estejam distribuídas em uma sequência perspectiva, criando a sensação de continuidade, estando presentes em uma grande área para além do que se pode perceber no desenho.

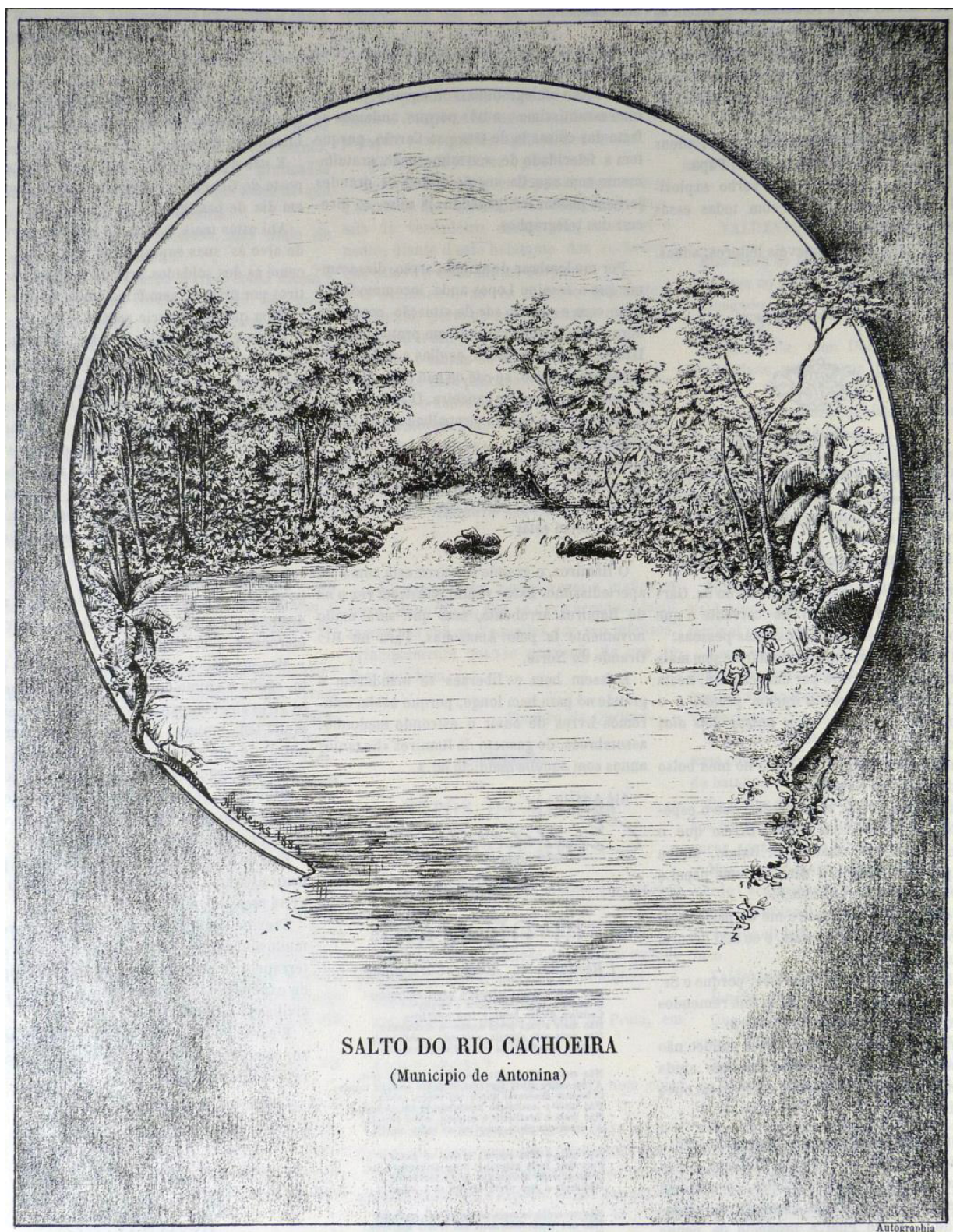


FIGURA 82: FIGUERAS, NARCISO. SALTO DO RIO CACHOEIRA. LITOGRAFIA, P&B. 25,5 X 20 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, P. 117.

Entre as imagens produzidas pela própria revista estão também paisagens de lugares distantes (imagem 83 e 89), através das quais o leitor poderia embarcar em viagens visuais para muito além de Curitiba. Hauser (1998, p. 809) nos fala da incerteza do homem moderno do final do século XIX, revelada pelo seu constante desejo de estar em algum lugar diferente daquele em que está e tomado anseio por terras estranhas. Multiplicavam-se os exemplos de referenciais passados e para Mello era através destes modelos que

falava-se de uma urgência e de uma atualidade: o desenvolvimento das artes no Paraná. Ao se mencionar Egito, Grécia, Roma, Itália, Inglaterra ou França – o adiantamento de suas civilizações e a beleza de sua arte – apontava-se para a confirmação de que arte e progresso material andavam juntos, o que não seria diferente em terras paranaenses. (MELLO, 2008, p. 192).

Entre estas paisagens, está uma das 370 pontes que unem as 117 ilhas sobre as quais está construída a cidade de Veneza: Ponte Rialto.



FIGURA 83: TORINI, E. PONTE DE RIALTO. LITOGRAFIA P&B., 21 X 20 CM. CÓPIA DE UMA PINTURA DE FRANCISCO GUARDI. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 14, CAPA.

Descrita na revista cópia de uma pintura (imagem 86) de Francesco Guardi (1712-1793), um pintor veneziano considerado como um dos maiores paisagistas do seu período. Reproduzida para litografia por Torini, foi considerada pelos editores e que “em nada é inferior ao quadro do qual foi copiada” (GI, Curitiba, mai. 1889. Nossas Gravuras, n 14, p. 120)

Na imagem de Torini, a parte superior é composta de uma grande área de céu, respeitando o estilo de Guardi em que este elemento era sempre um destacado, aparecendo nublado e/ou no crepúsculo. O que Guardi elabora com massas de cor, Torini constrói com rabiscos rápidos. O restante da paisagem está na parte inferior e é elaborado com conjunto de linhas em muitas direções, através das quais o artista constrói sombras e volumes, também baseado no original, que apresenta estilo de pintura mais solto, baseado em pequenas e enérgicas

pinceladas pontuais. O destaque é a ponte, que recebe a maior luz. No canal, se vê alguns barcos e gondolas, nas quais estão as únicas pessoas representadas na imagem de Torini, enquanto em Guardi, podemos observar um maior número de pessoas tanto no canal, como nas calçadas de Veneza.



FIGURA 84: GUARDI, FRANCESCO. O GRANDE CANAL JUNTO À PONTE DE RIALTO VENEZA, FINAL DO SÉCULO XVIII. ÓLEO SOBRE TELA. MUSEU CALOUSE GULBENKIAN, LISBOA PORTUGAL. FONTE: [HTTP://WWW.MUSEU.GULBENKIAN.PT/EXPOSICOES/GAUDI/5.ASP](http://www.museu.gulbenkian.pt/exposicoes/gaudi/5.asp)

Execução semelhante foi realizada na cópia que Torini executou do mesmo artista, da obra “Ilha de Giorgio” (imagem 85). Embora a reprodução na *Galeria* não nos permita uma análise mais aprofundada, percebemos a ausência das pessoas e o espaço do céu em branco (imagem 86).



FIGURA 85: GUARDI, FRANCESCO. VISTA DE S. GIORGIO MAGGIORI, VENEZA. C. 1775-80 ÓLEO SOBRE TELA, 70,5 X 93,5 CM. WALLACE COLLECTION, LONDRES. FONTE: GOMBRICH, 1999, P. 444.



FIGURA 86: TORINI, E. ILHA DE SÃO JORGE (VENEZA). AUTOGRAFIA P&B., 28 X 18 CM. CÓPIA DE GUARDI, FRANCESCO. VISTA DE S. GIORGIO MAGGIORI. GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 21.

Outra paisagem estrangeira, que também vem da Itália foi, segundo a revista, encontrada em “uma ilustração alemã” a qual serve de modelo para Bellini litografar o bairro Cori (imagem 87).

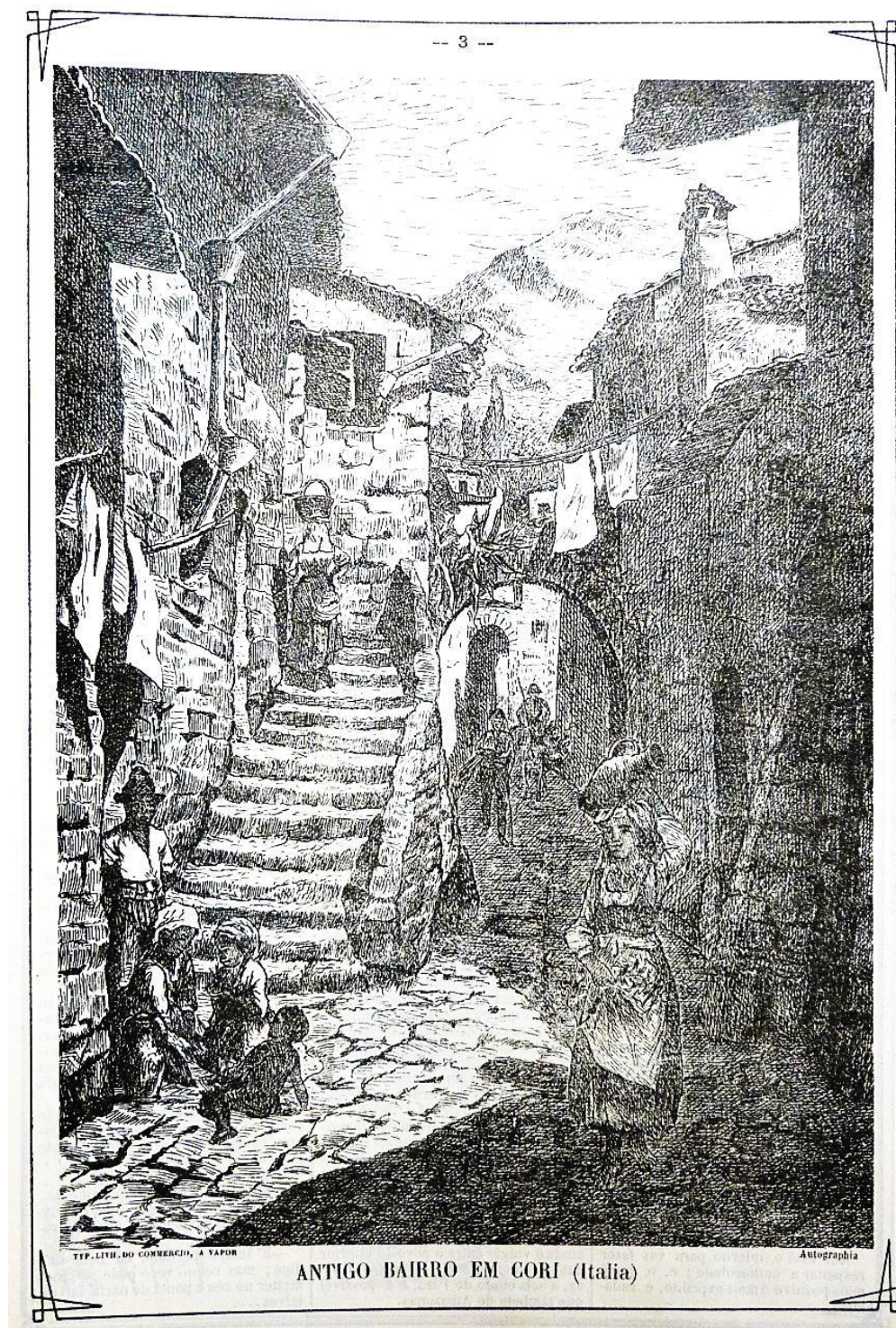


FIGURA 87: BELLINI. ANTIGO BAIRRO CORI. ITÁLIA. AUTOGRAFIA P&B. 27,5 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUN. 1889, N. 15, II SEM., P. 3.

Ocupando toda a página à esquerda, logo a imagem é seguida por uma nota para o leitor sobre a reprodução publicada na revista, esclarecendo que “[...] não há aí primoriedade artística, mas visto ser o bairro de Cori tão famoso nas lendas italianas, resolvemos abrir este espaço para retratá-lo.” Alertado sobre a falta de “primoriedade artística” é provável que, como fácil tendemos nós, o leitor tenha retornado à gravura (imagem88) para observar melhor o tema e a elaboração da imagem.



FIGURA 88: (DETALHE) BELLINI. ANTIGO BAIRRO CORI. ITÁLIA. AUTOGRAFIA P&B. 27,5 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUN. 1889, N. 15, II SEM., P. 3.

De fato, parece ter sido executada às pressas. As figuras estão sugeridas, a área que recebe luz está praticamente esboçada e na sombra quase não se vê meios tons, ficando sem volume. É um desenho rápido, de registro, mas não se

pode dizer tanto das faltas, pois mesmo para uma elaboração como esta é necessário conhecimento artístico para representação de espaços como este, construídos em várias camadas: fundo, casario ao longe, aproximação e primeiro plano. As figuras retratadas também não estão todas no mesmo plano, o que exige atenção na construção às mesmas. Seria a nota apenas um recurso para o leitor retornar a cena ou realmente a posição da revista ao avaliar a cópia de Bellini? Em ambos os casos, como representação visual, a imagem em questão, cumpre a finalidade de “aguçar e ampliar a nossa capacidade perceptiva, regenerar nossa sensibilidade visual – uma das razões da arte, entre outras”. (SANTAELLA, 2012, p. 20)

Além dos retratos, vistas de estabelecimento e paisagens, a galeria da revista ainda conta com cenas ou imagens narrativas. Em alguns casos, percebemos que foi elaborada para ilustrar o texto no qual está inserida, estabelecendo uma relação pragmática que Santaella (2012, p. 118) define como ancoragem: quando o texto possui uma função seletiva, dirigindo a atenção do observador em direção a determinados elementos da imagem. Ao emoldurar a imagem com texto, podemos identificar o que Santaella (2012, p. 113) define como dominância textual, pois ao que parece, neste exemplo¹⁷⁰ (imagem 89), Narciso teve acesso ao texto e elaborou uma imagem específica que preenchendo uma função meramente ilustrativa.

¹⁷⁰ Outro exemplo de imagem com dominância textual está na página 125 desta pesquisa: Oh! o que será?

AS PEQUENAS

Eram duas creaturinhas angelicas travessas como a borboleta inquieta dos vergões.

Lucia, a mais velha, era um diabretezinbo de doze ridentes primaveras, esbelta, de olhos imensamente sympathicos e de labios que uniam a cor vivissima dos mais finos coraes d'Austria, omfim—um corpinho chich, vaporoso, mettido nos costumeiros vestidinhos de chita polaca.

Amelia—essa era o mimo da casa paternal. Um anjinho para quem sorria bonancosa a innocencia celestial. Amelia, na doce placidez d'um «doce forniente», levava uma vida serena, fruindo os carinhos dos paes, e saboreando constantemente os «bonbons» que lhe trazia o vóvo, um sexagenario que fazia todas as vontades possiveis ás suas queridas netinhas.

Boa quadra era a dessas duas crianças. Os paes destas meninas eram pobres; porém nunca lhes faltou um prato á meza; viam honradamente: — o paé ganhando o ordenado de uma acreditada casa commercial; a mãe, agitando-se nos affazeres domesticos; e o avô usufruindo o parco rendimento de uma casa em que moravam uns coloiros.

Assim vivia esta familia.

O Pereira era um rapagão de trinta e tantos annos, alto, de uma magreza excessiva, e do olhar sereno que manifestavam uma inquebrantavel regular de caracter honrado.

Bom homem, fanatico por suas filhinhas.

D. Catharina era a dona da casa, uma senhora respeitavel, lhana, e não havia na vizinhança quem lhe taxasse um defeito por pequeno que fosse.

Um casal assim desmento aquelle proverbio dos nossos antepassados: — «dois genios iguaes não fazem liga».

Nunca tive occasião de ver o Pereira irado com D. Catharina. Esta nunca teve motivos para alterar-se com o Pereira... De forma que o bom exemplo do casal fazia a felicidade da familia.

Eram 10 da manhã.

O dia amanhecera rindo-se febrilmente para as maravilhas da natureza; os passaros entoavam melodiosamente a sua aria matutina; e as flores do jardim odorificavam, n'uma esplendida confusão de aromas, a casa do Pereira.

— Bravissimo! dizia o Pereira recostado ao pectoral da janela.

Bravissimo! Ah! temos um dia magnifico, um «Natal» alegre. Vês, Catharina, como o espaço immenso, maravilhoso, se transforma em um purissimo véo de gaze azul celeste? Como os voluteis extasiam-se na sublime sonorificação das suas notas?

E' verdade! dizia D. Catharina. E' verdade! Nunca vi um Natal tão formoso assim.

Esta ligeira conversação tinha lugar na varanda, enquanto na pequena sala, á direita do corredor, um animadissimo «vai-vem» de meninas e uma indizivel alegria, eram signaes evidentes de alguma festança familiar.

Effectivamente, all tambem se festejava o legendario «Natal».

Um novo pinheirinho mostrava-se galbardadamente enfeitado no meio da sala. Os prismáticos penfurnealhados de vidros, os globos multicores alinhadamente penfurnados nos galhos, os «clowns» de papellão sarapintados de

córes extravagantes, os confeitos de estalo confusamente amolhados pelos mil vidrosinhos da «arvore», davão uns agraçaveis á ressonância da casa Pereira.

As tres filhas da vizinha, outras meninas travessas, foram convidadas a tomar parte na festa.

A Lucia essa então não cabia em si de contentamento. Ora polestrava com as demais meninas, obsequiando-as com alguns pratinhos de doces; ora escamoteava-se da reunião para indagar onde o seu vóvo preparava o «presepe».

Era uma surpresa que o velho Anastacio queria fazer a suas netas, motivo porque procurou um lugar mais occulto para tranquillamente executar o «presepe».

— Mãe, porque razão o vóvo não quer mostrar-nos o seu presepe?

— E' uma surpresa que elle vos prepara, um trabalho lindissimo; eis ahí o motivo porque teu avô occulta-se de tuas vistas ambiciosas.

A mais sagaz da trouxa infantil decidiu-se a descobrir o lugar em que o avô preparava o «presepe».

— Meninas, dizia ella ás suas companheirinhas; o vóvo está occultamente preparando o «presepe» para o «Jesus Menino»; é uma surpresa que elle nos quer fazer. Vamos descobrir tudo?...

— Vamos, responderam ansiosas de curiosidade as outras.

— Então procuremos o lugar...

As pequenas começaram a sua arduosa pesquisa, prescurtando pelos mil cantinhos da vasissima horta onde se occultava o velho Anselmo, o fabricante de surpresas para crianças travessas.

As creaturinhas internaram-se pelos lugares mais recônditos. As flores, coitadinhas, muito soffreram com o desenfreado rebolico das meninas.

Ora uma pobre violeta esmagada sob os palposos pesinhos da Lucia; ora uma rosa esfolhada ao tepido contacto de uma daquellas fatilicas e rozeas malsinhas, taes eram os despejos que a cada instante iam fazendo as vandalicas pequenetas.

Entra de descobrirem o segredo do velho Anastacio.

— Vejamos, dizia Lucia, vejamos se o vóvo está naquella caramanchão.

E foram direitinhas para o lugar designado.

Era um lindo caramanchão, artisticamente feito, cuja frente se perdia em meio de um tecido verde-escuro de perfumosas trepadeiras silvestres.

— Silencio! disse uma dellas.

— Silencio, responderam todas.

A Lucia, a sagaz a filiceirinha, escutou, por uma das fendas, se havia algum ruido que comprovasse a estada, do avô naquelle lugar, e virando-se para as outras, disse-lhes:

— Oh! já descobri!...

Ella e mais outra menina, queas duas esdemoniadamente corças, foram silenciosamente galgando os degraus da uma velha escada que ia ter ao pavimento superior do caramanchão.

Abriram as verdes venezianas de madeira, e lançando os seus travessos olhares para o velho que executava attentamente o «presepe», desandaram uma estridente gargalhada.

Estavam concluidos todos os anhelos de Lucia, pois que nada mais lhe restava para ser conhecedora da surpresa que o velho Anastacio preparava tão escondido, tão jubiloso.

Ahi está como as crianças destroem tanta coisa!

As meninas olharam para o bom velho como que escarnecendo, zombando com ruidosas gargalhadas, com phrases pueris, a situação critica em que elle estava.

E o bom do velhinho, que vio o seu intento frustrado, virando-se paulatinamente para a sua querida netinha, com toda a calma e paciencia de uma boa alma, rio-se mansamente:

— Eh! Eh! Valha-aos Deus! Surpresa para crianças é coisa difficil de fazer-se!



OH! JÁ DESCOBRI...

Zincografia

— Ora, mamã, se eu pudesse descobrir o lugar?...

— A tua impaciencia terminará muy logo...

Assim Lucia e D. Catharina conversavam no fundo da cozinha, quando a algazarra da criançaça repercutio estrepitosamente na sala da festa.

Era o Pereira que entrava da rua trazendo alguns caruchos de doces. A criançaça lançou-se aos braços do pacifico homem, e n'um instante, acabou com as «empadinhas de mar-mello» e com as amendoas crystalizadas.

O bom do Pereira gargalhava no meio das meninas, que abalroavam-se, gritavam, disputando os melhores quinhões dos caruchos.

Estamos no jardim.

As elegantes creaturinhas haviam passado os seus divertimentos para o jardim.

Era uma confusão de bellezas: — flores e crianças.

Adalgiso Silva

FIGURA 89: FIGUERAS, NARCISO. OH! JÁ DESCOBRI... ZINCOGRAFIA P&B., 13 X 10 CM. GI, N. 2, NOV. 1888, P. 13. ILUSTRA O CONTO DE ADALGISO SILVA.

Na galeria de *cenas* retratadas na revista, é importante destacar a única imagem sequencial¹⁷¹ publicada: *Amor secreto* (imagem 90/dir. e 92) e *Não há amor sem contratempos* (imagem 91/esq. e 93). Executadas por Bellini, as imagens ocupam uma página inteira, uma após a outra, onde se lê apenas um título, citado posteriormente em nota, sem fazer nenhuma referência a cena, apenas ressaltando e descrevendo a qualidade artística do desenho e sobre o progresso do artista em seus estudos, como aluno de Figueras na Litografia do Comércio:

Amor secreto e Não há amor sem contratempos. [...] o rápido progresso que o jovem tem feito nos seus estudos de desenho manifesta-se sensivelmente por estes dois trabalhos. A harmonia dos traços, a delicadeza dos contornos, a perfeição e naturalidade das posições, estão ali firmemente pintadas. [...] (GI, Curitiba, mai. 1889. Nossas Gravuras, n. 13, p. 112)

Neste caso o título perde seu caráter verbal e se torna elemento da imagem, ocorrendo o efeito de “pictorialização das palavras”, pois a imagem é superior ao texto, ela é mais informativa do que ele, resultado da combinação na qual a imagem estabelece uma relação de “*dominância*”. (SANTAELLA, 2012, p. 113).

¹⁷¹ Outras sequências foram publicadas como artigos e Canções sem Metro, neste caso estamos nos referindo a imagem sequencial .

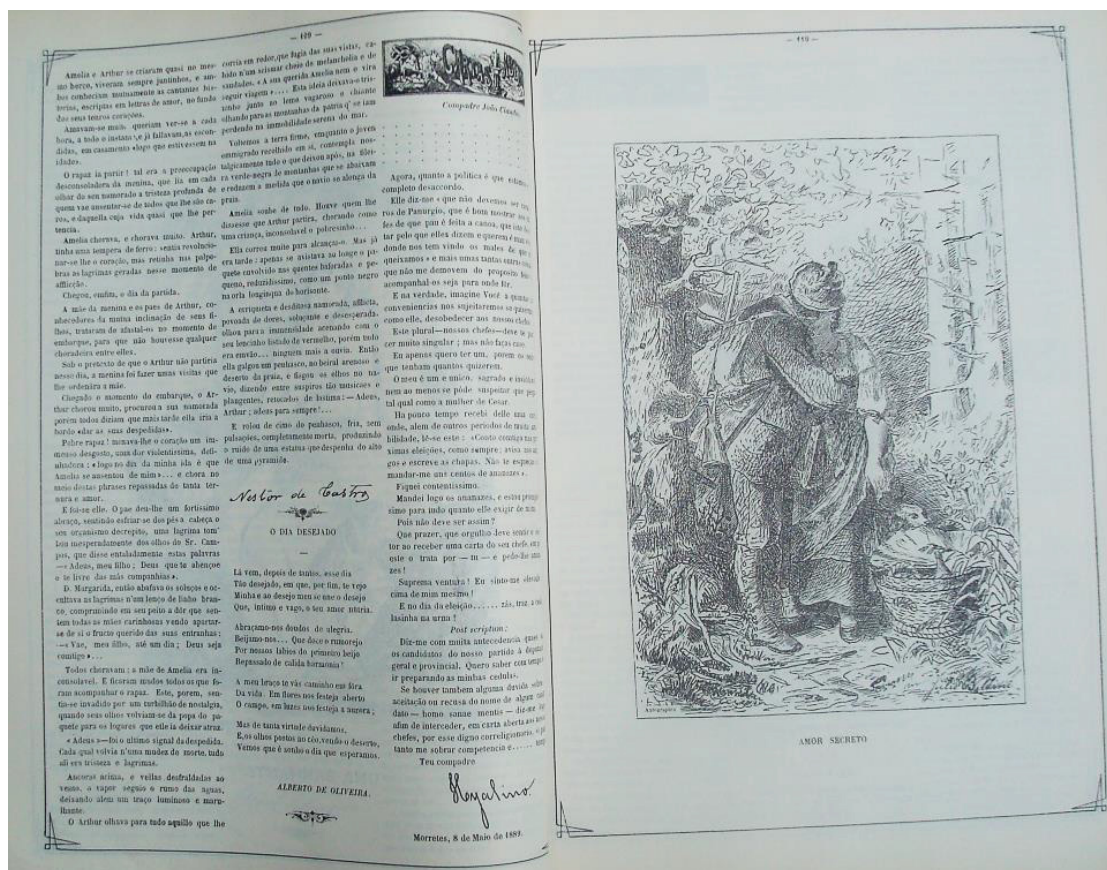


FIGURA 90: (DIR.) BELLINI. AMOR SECRETO I. AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 110.

Utilizando a nota, a *Galeria Illustrada* estabelece com seu leitor uma relação identificada por Santaella (2012, p. 117) como *relação pragmática*, pois mesmo estando separado da imagem, o texto é utilizado para dirigir sua atenção para certas partes das imagens: os traços, o contorno, a perfeição e as posições das figuras. Desta forma, o condiz a reconhecê-las como imagens resultantes da representação do espacial-visual, desenvolvendo a observação de seus aspectos e traços constitutivos.

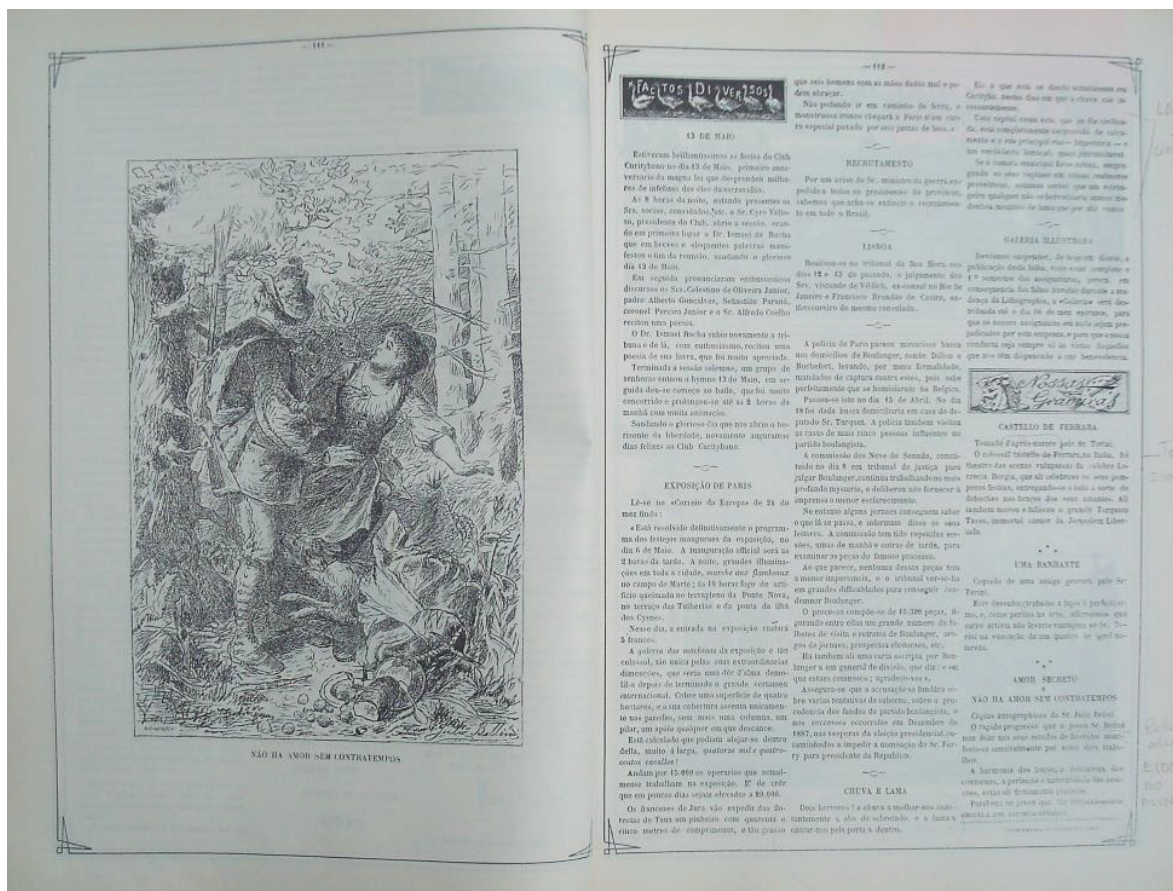


FIGURA 91: (ESQ.) BELLINI. NÃO HÁ AMOR SEM CONTRATEMPOS. AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 111.

Além da já descrita: harmonia, delicadeza e naturalidade, os desenhos de Bellini apresentam traços rápidos e vigorosos que conferem movimento a toda a cena. As figuras são retratadas em uma floresta, estão em destaque, no centro, enquanto o fundo tem um traçado inacabado, dando a impressão que o casal está sendo observado pelo desenhista, que preocupado em fixar a imagem do casal, não teve tempo para ou interesse em finalizar o fundo. Compõem a cena também: um cão, uma cesta de piquenique, coberta por um tecido, onde se vê uma garrafa ainda fechada. Nas costas do homem, uma arma e tocando em seu galtilho um galho da árvore que está no mesmo plano do casal.



FIGURA 92: BELLINI. AMOR SECRETO I . AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 110.



FIGURA 93: BELLINI. NÃO HÁ AMOR SEM CONTRATEMPOS. AUTOGRAFIA P&B., 23,5 X 16 CM. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13, P. 111.

Na gravura “não há amor sem contratempos”, a cena se agita. a arma que o galho tocava dispara, criando uma área branca onde antes estavam as folhas da árvore. As figuras assumem uma posição de movimento: o homem olha para o fundo, a mulher agora está afastada dele, olhando na mesma direção, enquanto o corpo se volta para outra, como se fosse empreender fuga. No chão espalhados pratos, pão, talheres, frutas – que estavam cobertos – e a garrafa se mantém dentro da cesta virada pelo cão, que se posiciona na direção do tiro, o que indica que está acostumado a caçar e identifica, como seu dono, o homem que está com a arma.

Da galeria de imagens comemorativas, entre as quais “Ano Novo” e “14 de Julho” selecionamos como exemplo “A arvore de Natal” (imagem 94/dir. e 95), publicada na capa da edição da revista em 30 de dezembro de 1888.



FIGURA 94: (DIR.) FIGUERAS, NARCISO. A ÁRVORE DE NATAL. AUTOGRAFIA P&B., 16, 5 X 13, 5 CM. GI, CURITIBA DEZ. 1889, N. 5, CAPA.



FIGURA 95: FIGUERAS, NARCISO. A ÁRVORE DE NATAL. AUTOGRAFIA P&B., 16, 5 X 13, 5 CM. GI, CURITIBA DEZ. 1889, N. 5, CAPA.

Emoldurada por uma linha mais grossa, depois por uma linha dupla, a imagem ainda conta com a moldura retangular de pequenos pontos, que a certa distância compõe um tom de cinza e mais uma moldura oval, recurso semelhante ao utilizado por Figueras para executar a imagem anteriormente analisada e intitulada o “Salto” (imagem 82), em que os elementos contidos dentro da área ovaladas

ultrapassam esta moldura na parte superior e inferior, fazendo como se a cena retratada invadisse a área em cinza e o leitor estivesse espiando o que acontece no interior da casa destas três jovens. Uma delas está sentada com uma boneca nas mãos, enquanto a jovem do meio, que está de costas para o leitor, a observa e alcança uma cesta com enfeites para a moça que está os colocando na árvore. Os cabelos e as roupas podem nos dar indícios de quem seriam estas três mulheres: a que está sentada, mesmo parecendo adulta, tem os cabelos soltos e uma pala no vestido, como se fosse apenas uma menina, a filha; a figura do centro veste negro, um avental mais escuro e tem os cabelos presos, a dona da casa; a jovem equilibrada sobre a banquetta veste um avental branco e tem os cabelos presos; a empregada.

A *Galeria* publica uma nota, esclarecendo que os alemães foram os introdutores da árvore de Natal na província do Paraná:

Hoje, tanto alemães como brasileiros, etc., festejam o Natal com todo o brilhantismo solenidade possíveis. Os alemães, porém, prolongam as suas festas até o dia de “reis”, obsequiando-se com presentes e entregando-se aos seus divertimentos. (GI, Curitiba, dez. 1889. Nossas Gravuras, n. 5, p. 34).

Na mesma publicação o artigo que emoldura dr. Brasílio Itibere da Cunha (imagem 66) também aborda o tema da introdução da árvore de natal.

Esta árvore, digamo-la em alemão “Wein nachtsbaum”, visto terem sido os alemães que aqui a introduziram, é sempre um jovem pinheirinho que, à contragosto dos serradores de madeira, deixa o mato para ser regado à cerveja, visto ser o tempo próprio do “Es wird fort gesofen”! A festa do Natal é um monumental “toast” [...] Depois dela tudo “fica azul” até o dia de Reis, não só as segundas-feiras, não! “Es wird”...isto é: Beber até cair. Que festa! Que festão! “Es wird” [...] (GI, Curitiba, dez. 1889. Pequenos Ecos, n. 5, p. 37).

Como os dicionários em alemão não estão configurados de acordo com a ortografia do século XIX, para compreender o que está dito neste pequeno trecho, recorreremos ao auxílio da Profa. Dra. Stephanie Dann Baptista¹⁷², natural da Alemanha, que identificou referências importantes, por exemplo: Weihnachtsbaum

¹⁷² Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.

em alemão é a árvore do Natal, mas Weihnachtsbaum com “h”. Aqui o autor faz um jogo sutil de palavras, usa “Wein”, que significa vinho e usa o recurso do espaçamento destacar a palavra vinho e resignificá-la como árvore do Natal. Quando usa “*Es wird fort gesofen!*”, em alemão pode ser lido “E continua a embriagar-se!”. Ao se referir que tudo “fica azul” até o dia de Reis, em alemão existe a expressão de “estou azul” (*ich bin blau*) que significa estou completamente bêbado. E segue, “*Es wird...*” aqui o autor retoma a frase anterior “*Es wird fort gesofen*” mas deixa só o início, sem fazer uso da repetição completa, apenas sugerindo.

Para fazer uso deste recurso do jogo de palavras é preciso que o autor tenha consciência da linguagem utilizada, pois não é um recurso meramente lúdico e não apresenta qualquer gratuidade. Pelo contrário, sua utilização decorre de total lucidez no intuito de estabelecer relações inusitadas e irônicas. Neste caso, o autor ainda se utiliza de palavras em alemão, idioma desconhecido pela maioria dos leitores. Qual seria sua intenção? Provocar este leitor ou excluí-lo do entendimento da mensagem? Será que os alemães em questão tinham compreensão do texto em português? Quem seria o verdadeiro receptor deste discurso, com acesso ao seu jogo sutil de palavras? Afinal, o autor fala a linguagem do outro, porém a reveste de uma orientação oposta, fazendo um emprego ambíguo do discurso por ele citado.

Outro artigo, saudando o centenário da Revolução, de autoria de Chichorro Júnior também foi publicado totalmente em francês, opção que lança uma luz sobre a face do leitor da revista, configurando mais um indício de que este pertencia ao extrato médio e superior da sociedade da Província do Paraná. Embora alguns leitores que não dominavam o francês, possam ter apenas passado para o próximo artigo, devemos considerar que esta opção da revista indica que o uso do artifício lhes assegurava notoriedade ao demonstrarem o domínio da referida língua, exercendo o que para Velloso (2010, p. 98) é a função básica das revistas ilustradas: operacionalizar a ideia do moderno, “instruir” e familiarizar o público leitor com as novas coordenadas espaciotemporais. Frequentemente, essa nova temporalidade era extensiva às práticas da escrita e da leitura.

Entre as imagens publicadas, não podemos deixar de citar a presença de duas¹⁷³ partituras, uma delas em dezembro de 1888, para piano, com o título “*Se asi*

¹⁷³ A outra partitura é a Marselhesa, que será abordada no Capítulo 3.

fuera!” (imagem 96). A partitura ocupa a página toda, possibilitando visualizar a data escrita pelo compositor – “Valparaíso, 12 de oito de 1791” – e ficando acessível ao leitor que saiba executá-la em um instrumento:

— 22 —

Si así fuera!...

Polka

D.C. 2. 117

Valparaíso 12 de oito de 1791.

J. A. Figueras.

Autographia
Fac-simile do original.

Typ-Lith. do Commercio a vapor—Curitiba.

FIGURA 96: FIGUERAS, NARCISO. SI ASI FUERA!... AUTOGRAFIA DO ORIGINAL. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, DEZ 1888, N. 3, P. 22

Em nota direcionada às leitoras da revista, o editor deixa subentendido que o artista que reproduziu a partitura esteve em um sarau artístico em Valparaíso, no Chile, e conhecia a senhorita R.O. por ele mencionada. O fato de estar presente pode indicar aos seus leitores, que Narciso Figueras, além de artista-ilustrador e diretor-proprietário da revista, também era um homem viajado, apreciador de música e bem relacionado, como podemos perceber:

O fac-símile da polca que hoje oferecemos as nossas simpáticas leitoras, é composição do maestro J.B. Alberdi. Encontramo-lo dentro de um magnífico álbum da senhorita R.O., a quem a saltitante polca foi dedicada. Já tivemos ocasião de ouvi-la magistralmente executada em um dos “soirées” artísticos em Valparaíso. (GI, Curitiba, dez. 1888. Nossas Gravuras, n. 3, p. 18).

Quanto aos temas destas litografias foi possível identificar a recorrência da figura masculina em atividades como pintura, leitura, música, caça, descanso e homenagens. A figura feminina é retratada lendo, colhendo, ensinando, escrevendo, tocando instrumento, ilustrando textos, saindo do banho, em pose e em homenagem a sua beleza (Bernardina) e ao seu estudo e talento (Cândida Klier). Paisagens de Curitiba e arredores, da Europa e cenas campestres, personalidades locais e da Europa, como Rembrandt, Sanzio e Rouget Lisle e pessoas comuns.

As figuras estão, em sua maioria, sendo retratadas em ações que envolvem educação e cultura e quando o tema é paisagem, estas são descritas como um exercício que desenvolve a qualidade técnica do artista em uma situação de ensino (Narciso) e aprendizado (alunos da oficina).

A *Galeria Ilustrada* já não é mais um “lugar” desconhecido. Seus idealizadores, autores e leitores, seu processo técnico de execução e suas escolhas sobre a materialidade não nos são totalmente estranhos. Assim, poderemos nos deter agora na investigação dos recursos utilizados pela revista para disseminar a sua ideia de progresso e civilização por meio da educação.

3 EDUCAÇÃO COMO CIVILIZAÇÃO



FIGURA 97: FIGUERAS, NARCISO. A EDUCAÇÃO. LITOGRAFIA P&B.14,5 X 18 CM., GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, CAPA.

“L'éducation maternelle”. Poderíamos hoje, interpretar rapidamente esta imagem como de uma mãe ensinando o filho. Talvez uma professora. Mas é preciso fazer um exercício de deslocamento: estamos no ano de 1888. Esta é a reprodução de uma escultura em mármore, exposta na Exposição Universal Viena¹⁷⁴. Carvalho (1990, p. 75-80) nos dá uma série de elementos que auxiliam na compreensão desta escolha de Narciso para a primeira capa do primeiro número da sua *Galeria Illustrada*. Na França, as mulheres haviam representado um papel importante nas revoluções¹⁷⁵, inclusive nas que antecederam a Revolução Francesa. Inspirados em Roma, onde a mulher já era símbolo da liberdade, na França a figura feminina passou a ser utilizada assim que foi proclamada a República, em 1792. Quando solicitou uma representação da República o governo francês recomendou que fosse representada sentada, para assim transmitir a impressão de tranquilidade, força e segurança em um período de fé no poder reformador da educação. Já não vemos mais apenas uma mãe ensinando seu filho a ler, mas a “República” ensinando o “povo” que é ainda jovem na sua liberdade: “L'éducation maternelle”. É uma hipótese então, que Narciso tenha feito sua escolha baseado também em seus ideais republicanos, embora no programa da *Galeria* tenha evidenciado que não se filiava a nenhuma “escola política”. Representando ou não uma mãe ou a “República”, o fato é que “A educação” (imagem 97 e 98) também remete à arte e à educação e é o editor quem conduz o leitor na seção *Nossas Gravuras*:

A Galeria Illustrada apresenta hoje, em sua primeira página, uma cópia fiel do célebre “grupo de mármore” que figurou na exposição de Paris, em 1873. É autor de tão primoroso trabalho o escultor Delafranche [sic], que mereceu os maiores prêmios na referida exposição. A primorosidade da arte, a originalidade de consorciadas com a sublime singeleza dos contornos, conquistaram muitas ovações ao escultor da “Educação”. (GI, Curitiba, nov. 1888. *Nossas Gravuras*, n. 1, p. 2).

¹⁷⁴ Exposição Universal de Viena, 1873. Fonte: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/242551>- Acesso em 02/12/2012

¹⁷⁵ As revoluções que antecederam a Revolução Francesa foram as de 1789, 1830, 1848 e 1871, onde as mulheres eram numerosas entre a multidão. (Carvalho 1990, p. 92)



FIGURA 98: (DETALHE) FIGUERAS, NARCISO. A EDUCAÇÃO. LITOGRAFIA P&B.14,5 X 18 CM., GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, CAPA.

Em seu primeiro contato com o público, Narciso Figueras fez a opção de reproduzir a imagem de uma obra de arte. Não é um busto, nem uma Vênus, nem uma escultura grega. Ele seleciona a imagem de uma mulher comum, com vestes simples, sem adereços e com um lenço na cabeça. Ela sentada com uma criança, a quem auxilia na leitura. Segundo Fraisse (1997, p.71), no século XIX esta representação tinha uma conotação pedagógica de aprendizagem. Encontramos algumas divergências na sua descrição na seção sobre “o grupo de mármore” que reproduziu em litografia: o título é “L'éducation maternelle” (imagem 99), do escultor

francês Eugène Delaplanche¹⁷⁶ (1836–1891). Diferentemente do que anuncia a revista, a exposição de 1873 foi em Viena e não em Paris. “L'éducation maternelle” recebeu prêmio na Exposição Universal Viena, que tinha como tema “Cultura e Educação”. Esta foi a primeira vez que os países orientais se fizeram representar em uma exposição internacional, que contou também com a participação do Brasil. As exposições de caráter internacional, que anteriormente eram concentradas em um só grande palácio, a partir de 1873 passaram a contar com vários pavilhões.



FIGURA 99: (ESQ.) EUGÈNE DELAPLANCHE. L'ÉDUCATION MATERNELLE. MÁRMORE.
 FONTE: [HTTP://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/STRIDERV/5742978048/](http://www.flickr.com/photos/STRIDERV/5742978048/)
 (DIR.) COBRE: [HTTP://WWW.ANSWERS.COM/TO PIC/EUG-NE-DELAPLA](http://www.answers.com/to-pic/eug-ne-delapla)

Especificamente sobre a obra descrita, não localizamos informações correspondentes, pois na revista comenta-se sobre um grupo de mármore (imagem

¹⁷⁶ Pelo sobrenome em comum, é provável que Eugène Delaplanche tivesse parentesco com o litógrafo europeu que já havia trabalhado em atelieres na Alemanha, Bélgica, França, Inglaterra e no Brasil, e foi contratado por Narciso Figueras: Jean Philippe Delaplanche.

99/esq.), hoje na Praça Samuel Rousseau¹⁷⁷, em Paris, com a indicação de que foi executada em 1875. Sobre a produção do artista, datada de 1873, encontramos duas citações: uma em gesso, exposta em 1873, e outra em bronze (imagem 99/dir.), também datada e assinada deste ano, mas em pequena dimensão (31 cm.). Com estas obras Delaplanche demonstra fidelidade ao grupo de artistas de tendência naturalista.

Em sintonia com a capa deste primeiro número, José Moraes publica um artigo entusiasmado pela “febre de estudar”:

[...] É do nosso tempo, está em nosso organismo esta febre de estudar, esta vertigem de saber, esta loucura de progredir. [...] Progredir, pois; romper os laços que nos prendem ao solo da ignorância, estudar astronomia com Halley, meteorologia com Kaemtz [...segue zoologia, zootecnia, química, fisiologia, geometria, mineralogia, história, força e matéria, os infinitamente pequenos e grandes, desertos da África, todos com seus especialistas [...] a eletricidade com Franklin, é acalmar esta nevrose de saber que nos mata, [...] Estudemos. (MORAES, 1888, p. 4)

Encerra seu texto entusiasmado pelas possibilidades que uma revista como a *Galeria Illustrada* poderia proporcionar aos moradores da capital da Província, despertando o interesse do leitor pelo binômio civilização/educação.

¹⁷⁷ Fonte: http://en.expertissim.com/bronze/delaplanche-l-education-maternelle-o2905_09.html

3.1 FRONTISPÍCIO: REPRESENTAÇÃO DE CIVILIZAÇÃO COMO IDENTIDADE VISUAL DA GALERIA ILLUSTRADA

A questão que enfrentaremos está baseada na afirmação de Veiga (2003, p. 411) de que a produção da civilidade e a dignidade de conduta estão associadas ao “gosto cultivado”, que por sua vez está vinculado à “clareza do entendimento”. Para tanto, foram necessários investimentos na formação da sensibilidade, produzindo instrumentos de mediação para a recepção estética. A revista de Narciso Figueras nos apresenta características que correspondem e podem identificá-la como um tipo de instrumento de mediação.

A proposta aqui é fazermos um desvio do caminho habitual e através do olhar, assim como poderia ter feito o leitor da revista, perceber o mundo como uma paisagem, como uma soma de estímulos a partir de uma análise mais específica da imagem escolhida pela revista como frontispício (imagem 100), para apresentar e representar a *Galeria Illustrada*. Elaborada como identidade visual do periódico, a imagem abaixo pode ser compreendida como decorrente do prestígio da ciência que, ao longo do século XIX apresenta-se, segundo Velloso (1996, p. 92), “como imaginário constitutivo da nacionalidade”.

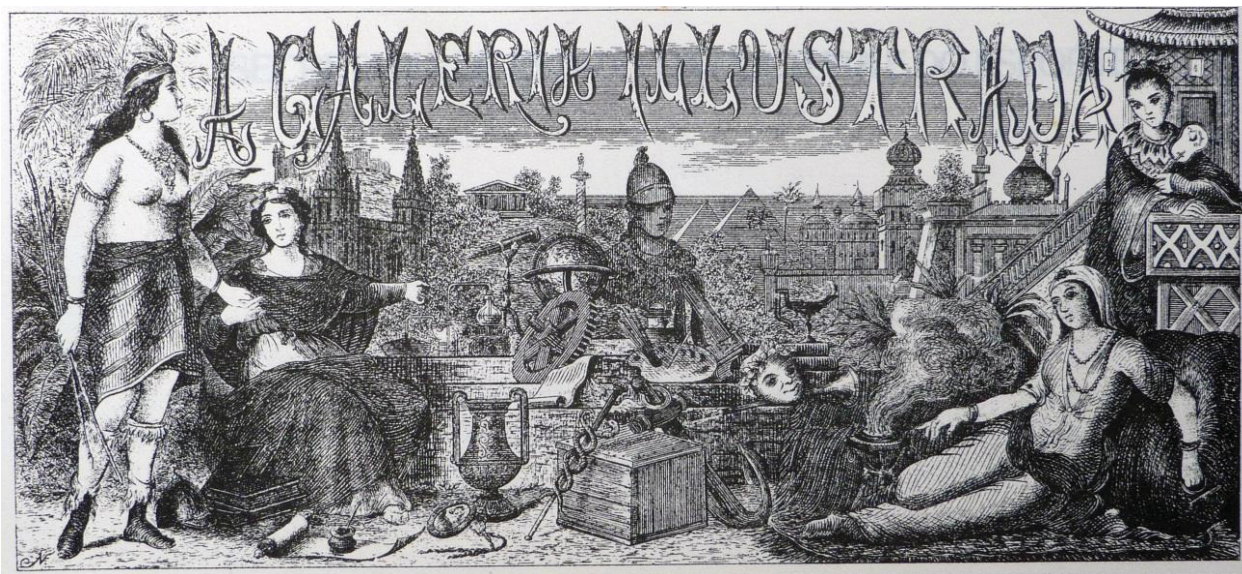


FIGURA 100: FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

Uma imagem na qual a mensagem está integrada em uma cena, com um cenário em perspectiva, identificada por Joly (2007, p. 113) como uma “construção em profundidade”, o frontispício nos dá pistas de que foi uma imagem elaborada para carregar elementos significativos daquilo que a *Galeria* pretendia significar para seus leitores. É sua identidade visual, mas antes de tudo, é uma imagem polissêmica, em primeiro lugar porque veicula um grande número de informações, tal como qualquer outro enunciado um pouco longo (JOLY, 2007, p. 126) e como tal, exige a observação de seus aspectos e traços constitutivos. Não queremos aqui dar início a um processo que Santaella (2012, p.13) identifica como “alfabetização visual”, pois para tanto seria necessário um investimento na detecção do que se produz no interior desta imagem. Nesta análise trataremos as imagens que compõem o frontispício como um artefato bidimensional, parte importante da materialidade da revista.

Quando nos referimos à ideia de “ler” a imagem elaborada, faremos uma “leitura” da forma como sugere Chartier: “organizada ou pensada conforme os mesmos procedimentos e as mesmas técnicas da leitura de um texto, mas com um objeto distinto” (2001, p. 142). Poderíamos acrescentar que no caso da *Galeria*, o frontispício seria um “texto imagético” pelo seu grau de informatividade, sua composição, ou a geografia interior da sua mensagem visual, desempenha um papel essencial na orientação da leitura da sua imagem. (JOLY, 2007, p. 112).

Vale considerar que a imagem acima será apenas um ponto de partida, pois ela sugere tal polivalência conceitual e interpretativa que talvez não possamos alcançar hoje em sua totalidade, mas que pode ter sido rapidamente identificada pelo leitor da *Galeria*. Porque aquilo que é próprio do símbolo (ao contrário da metáfora), é que ele pode *não* ser interpretado. Podemos compreender a imagem de uma pomba como a imagem da *paz*, tal como podemos ver nela apenas a imagem de uma pomba. As imagens podem, portanto fazer apelo a uma complementaridade verbal aleatória, que, todavia não as impede de viver. (JOLY, 2007, p. 140). Poderemos apenas supor as motivações de Narciso ao desenhar na pedra litográfica, pois o que chegou até nós nos permite identificar seu interesse em ampliar a capacidade perceptiva do leitor através da criação do frontispício que ilustra seu nome.

Presente na origem da escrita, das religiões, da arte e do culto dos mortos, a imagem é também um tema crucial da reflexão filosófica desde a Antiguidade. Platão e Aristóteles, em especial, combateram-na ou defenderam-na pelas mesmas razões. Imitadora, para um ela engana, para o outro ela educa. Desvia da verdade ou, pelo contrário, conduz ao conhecimento. (JOLY, 2007, p. 19)

Os símbolos e signos, apesar de bem desenhados e representados, serão sempre carregados de equívocos. Neste caso, vamos considerá-los como possíveis chaves de interpretação do frontispício elaborado (imagem 100), pois através deles os olhos do leitor se abririam para o desconhecido. E mais, um leitor imaginativo encontraria – e ainda encontrará – na imagem construída pela *Galeria* estímulos para aguçar sua sensibilidade visual. Joaquim Nabuco (2005, p. 35) nos dá indícios das aspirações deste leitor oitocentista quando descreve a si mesmo como um espectador do seu século, percebendo a civilização como uma peça que está sendo representada “em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo”, para logo após revelar sua ambição:

Em 1873, porém, a minha ambição de conhecer homens célebres de toda ordem era sem limites; eu tê-los-ia ido procurar ao fim do mundo. Do mesmo modo, com os lugares. O que eu queria, era ver todas as vistas do globo, tudo o que tem arrancado um grito de admiração a um viajante inteligente. Nessa qualidade de câmara fotográfica só lastimava não ter o dom da ubiquidade. (NABUCO, 2005, p. 38)

Um olhar mais acurado nos elementos culturais representados nos permite considerar a hipótese de que Narciso pretendia conduzir seu leitor ao conhecimento, possibilitando, através da imagem tanto quanto da palavra, uma expedição a lugares e culturas inéditos e desconhecidos, que se revelavam ao leitor da revista no século XIX e até hoje se revelam para muitos de nós, leitores contemporâneos. É necessário, porém, antes embarcarmos neste desafio imagético, termos em vista que algumas imagens que já se tornaram símbolos¹⁷⁸ hoje, quando figuraram na revista, ainda não estavam estabelecidas como tal, embora como afirma Santaella

¹⁷⁸ A imagem se torna um símbolo quando o significado de seus elementos só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural. (SANTAELLA, 2012, p. 58)

“toda representação visual exige, de certa maneira, que convenções de representação sejam adquiridas”. (2012, p.58). Estaremos circulando pelo imaginário social, constituído por ideologias, utopias e mais, acrescenta Carvalho (1990, p. 10), por símbolos, alegorias, rituais e mitos que por seu caráter difuso, podem tornar-se representações de projeções de interesses, aspirações e medos coletivos. Será um caminho perigoso, pois em alguns momentos estaremos trabalhando com símbolos, em outros com a imagem entendida como representação, ou como signo¹⁷⁹. O uso de alegorias foi um recurso típico dos pensadores do século XIX, como parte de um processo de “exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa” (KOTHE, 1986, p. 90).

Interessado em investigar como eram elaborados os discursos que construíram as visões de república para o público, Carvalho (1990, p. 10) identifica que o discurso direto seria de difícil acesso a um público com baixo nível de educação formal. Desta forma, defendia-se os ideais republicanos “mediante sinais mais universais, de leitura mais fácil, como as imagens, as alegorias, os símbolos, os mitos”.

Para Baudelaire (1996, p. 26) “a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente; a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável”, neste ponto Pesavento identifica uma ambivalência do autor na sua confrontação com o novo e o moderno, no tocante aos padrões clássicos da Antiguidade. Segundo a autora o presente dos homens até então foi sempre orientado pelo passado (PESAVENTO, 1997, p. 31). Surpreendendo os pensadores do século XIX, Berman (2007, p.13-15) identifica no período, um desejo de mudança permeado por nostalgia, este tipo de contradição estaria presente na base do mundo moderno.

¹⁷⁹ A imagem na categoria de representação, é quando ela se assemelha a alguma coisa; sua função é de evocar, a de significar outra coisa que não ela própria utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é entendida como *representação*, significa que é entendida como *signo*. (JOLY, 2007, p. 43)



FIGURA 101: (DETALHE À ESQUERDA) FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

A imagem tem um formato horizontal que se deve à sua condição de frontispício, mas que também favorece suas intenções narrativas, devido à sequência linear que estabelece para o olhar, respeitando o sentido da leitura da esquerda para a direita. Nela observa-se quatro figuras femininas em primeiro plano, um conjunto de objetos ao centro e paisagens diversas ao fundo. Ao ampliarmos o canto esquerdo do desenho (imagem 101), podemos observar uma índia em pé, seu

corpo está levemente voltado para direita e seu rosto de perfil, como se estivesse saindo da mata densa que está as suas costas. Na mão direita ela carrega um arco e flecha. Tem adereços na cabeça, na orelha, nos braços e pernas, ostentando no pescoço um colar. A cintura está coberta com um pano e seus pés estão calçados. Sua mão esquerda está apoiada na mão da figura feminina sentada, a qual veste um traje com muitas camadas de tecido e mangas longas, que deixam à mostra apenas seu rosto, pescoço, mãos e parte do pé, calçado por uma sandália de tiras.

A índia está representando a nacionalidade brasileira. Sua imagem é construída com feições europeias: pele clara, robusta e bem nutrida. À primeira vista acreditamos que esta índia estava sendo conduzida pela mão por Clio, a Musa da História, cujos símbolos são um rolo de pergaminho ao colo e um livro na mão esquerda. Existe sim um pergaminho a seus pés, como podemos observar na imagem acima, bem como livros. O que nos afasta de Clio é a coroa sobre a cabeça, que não é de louros, o rosto com uma expressão cansada e o fato de não olhar para a índia, como se não a estivesse vendo, poderia indicar ser cega ou estar olhando para o que está fora da cena, seria o leitor? Depois desta aproximação, trabalhamos com a possibilidade de ser uma representação da Europa, pois na geografia clássica e medieval a divisão do “Velho Mundo” tinha sido feita em “quatro partes”: Europa, Ásia, África e América. Em 1589 Marten de Vos (1532–1603) e Adrien Collaert (1560–1618), elaboram as “Alegorias dos Continentes” (imagem 102).



FIGURA 102: COLLAERT. AS ALEGORIAS DOS CONTINENTES. 1600 C, GRAVURA, 20,7 X 25,9 CM. RIJKSMUSEUM, AMSTERDÃ. SUPERIOR: AMÉRICA E ÁFRICA. INFERIOR: EUROPA E ÁSIA.

Eram uma referência ao Norte (Europa), Sul (África), Leste (Ásia) e Oeste (América) que se encaixava nos ideais do Renascimento, que também dividiu o mundo em quatro estações, quatro elementos, quatro direções cardeais, quatro virtudes clássicas, etc. (MENDONÇA, 2007, p. 42). Comparando as antigas alegorias que representavam os continentes e as mulheres que compõem o frontispício da *Galeria Illustrada*, identificamos semelhanças: a “América” (imagem 102/sup.) mostra uma donzela nativo-americana com um cocar de pena com arco e flecha que representa uma Amazona lendária.



FIGURA 103: A CIMA/ESQ.: AMÉRICA E EUROPA. A CIMA/DIR.: ÁFRICA OU CHINA. À BAIXO: ÁSIA. (DETALHES) FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

A “Europa” foi representada sentada, com vestes volumosas e uma coroa na cabeça (imagem 102/inf. e 103/sup.). Uma figura feminina que remete a uma odalisca está um pouco mais inclinada, em uma posição mais sensual, retrata a

“África” (imagem 103/baixo). No século XIX a literatura criava imagens do mundo árabe para referir-se ao norte da África. O que possivelmente justifica o fato de Figueras posicionar um incenso muito mais próximo a “África” e distante da “Ásia”, que carrega na mão um incensário na alegoria Marten de Vos e Adrien Collaert.

A “Ásia” (imagem 103/cima/dir.) é a figura que mais se afasta da alegoria de 1589. Na imagem criada por Figueras, estão em evidência elementos da arquitetura japonesa, e nas vestes, feições e na pele branca da mulher que tem nas mãos um pequeno instrumento, que pelo formato corresponde à descrição de um “ikko”, pequeno tambor decorado em formato de pera. Estas características indicam que Narciso optou por retratar traços orientais para criar a sua Ásia, devido à abertura dos portos japoneses, em meados do século XIX, ao comércio exterior o que propiciou um contato cultural e artístico com o Ocidente, gerando um grande entusiasmo pela arte japonesa na Europa. De acordo com Gombrich (1999, p. 525-526) as xilogravuras coloridas de influência europeias: a gravura *Ukiyo-e*¹⁸⁰. Desvalorizadas no Japão, essas gravuras acabaram utilizadas como invólucros e enchimentos para os produtos remetidos para fora do país, o que possibilitou a descoberta de novos valores.

¹⁸⁰ A gravura Ukiyo-e é uma arte popular de representação de entretenimentos dos cidadãos do período Edo, no Japão (1603-1868). Trouxeram novas formas de representar o mundo, muito diferentes daquelas com que os pintores ocidentais estavam acostumados no mundo acadêmico. Disponível em [www.elo.uerj.br/pdfs/ELO_Ed6_Miscelania_Jap onismo.pdf](http://www.elo.uerj.br/pdfs/ELO_Ed6_Miscelania_Jap%20onismo.pdf) Acesso 20/01/2013.



FIGURA 104: DETALHE BUSTO DE MINERVA. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

Além destas, mais uma figura feminina está representada por um busto: Minerva (imagem 104), importante divindade da Grécia antiga, deusa da sabedoria e da ideia civilizadora, símbolo da inventividade e do espírito criador. A ela também é atribuído o papel de musa da engenharia e inúmeras invenções e projetos, entre eles o leme, a cerâmica, a quadriga, a flauta, os utensílios agrícolas, o cavalo de Tróia, o navio Argos, entre outros. No primeiro plano, portanto, compondo a imagem visual da revista, estão em destaque cinco mulheres, o que vai ao encontro da afirmação de Carvalho (1990, p. 14) de que os republicanos, inspirados na Antiguidade grega e romana, em que divindades femininas representavam ideias, valores e sentimentos, tornaram a figura feminina uma das mais populares alegorias da República na França e que os republicanos brasileiros também tentaram dela se utilizar.

A Índia (imagem 103/dir.) retratada no frontispício está olhando na direção que está sendo indicada pela “Europa”, uma paisagem distante, ao fundo, além dos objetos que estão postos em primeiro plano e próximo a ela, ao buscar a direção de seu olhar, encontramos uma série de referências do mundo antigo. Destacamos abaixo uma arquitetura (imagem 105/esq.) semelhante ao Taj Mahal na Índia (imagem 105/dir.) que durante séculos inspirou poetas, pintores e músicos que tentaram capturar a sua magia em palavras, cores e música. Ainda hoje esse

monumento povoa nossa imaginação. Ao observar o frontispício da revista, o leitor é conduzido, pela imagem, a cruzar continentes inteiros ao apreciar a beleza de monumentos tão representativos para a humanidade.

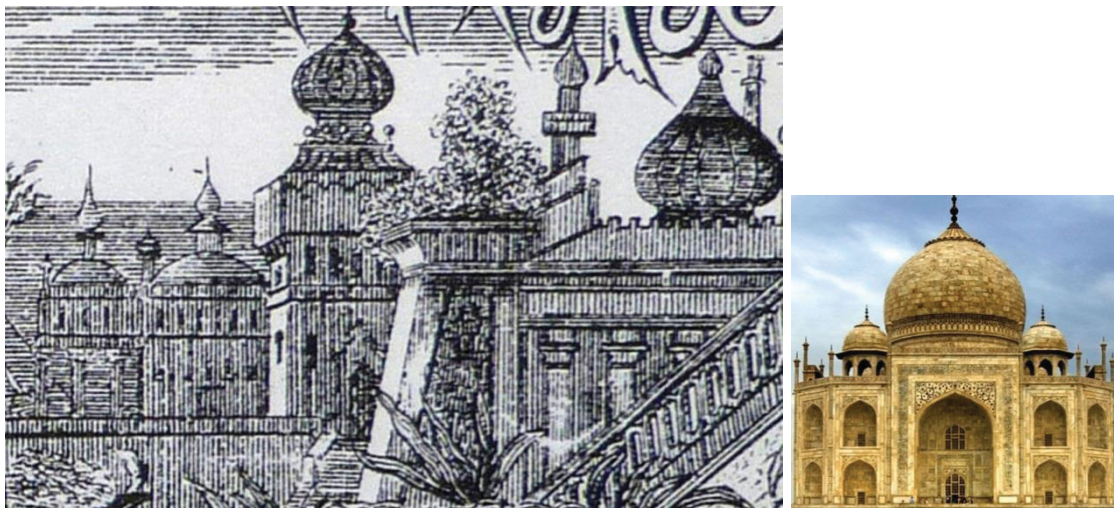


FIGURA 105: ESQUERDA: RECORTE DA PAISAGEM DE FUNDO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889. DIREITA: TAJ MAHAL NA ÍNDIA

Entre as duas abóbadas maiores, há semelhança com o Farol de Alexandria, e ainda neste recorte vê-se plantas sobre um terraço, que poderiam indicar os Jardins Suspensos da Babilônia. A Grécia também é uma referência utilizada no frontispício com a representação do Templo de Ártemis ou Diana (imagem 106/esq.), o templo grego antigo e mais bem preservado do mundo, localizado centro da Atenas e as Pirâmides de Gizé (imagem 106/dir.) no Egito.

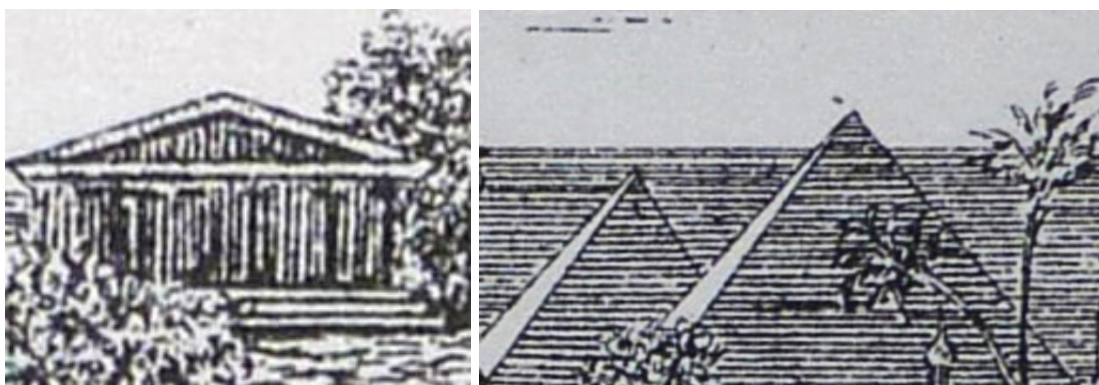


FIGURA 106: ESQUERDA: TEMPLO DE ÁRTEMIS (OU DIANA) NA GRÉCIA. DIREITA: PIRÂMIDES DO EGITO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

Neste pequeno recorte, portanto, localizamos quatro das “Sete Maravilhas do Mundo Antigo”¹⁸¹, consideradas as mais importantes obras erguidas durante a Antiguidade Clássica. Ampliamos também a imagem de uma das grandes catedrais da Europa em estilo gótico¹⁸², desenvolvido na França em pleno período medieval. Esta catedral (imagem 107) está logo atrás da alegoria da “Europa” e dos elementos do fundo é um dos mais próximos.



FIGURA 107: DETALHE DA CATEDRAL EM ESTILO GÓTICO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

Ao fundo, fácil identifica-se a Coluna de Nelson (imagem 108). Com 56 metros de altura, é um monumento-chave de Londres, construído em 1843 na

¹⁸¹ As Pirâmides de Gizé, a Estátua de Zeus em Olímpia, os Jardins Suspensos da Babilônia, o Templo de Ártemis em Éfeso, o Mausoléu de Halicarnassus, o Colosso de Rhodes, o Farol de Alexandria

¹⁸² O estilo gótico ficou marcado em muitas catedrais europeias, entre elas a de Notre-Dame, Chartres, Colônia e Amiens, a maioria classificada como Patrimônio Mundial da UNESCO. Muitas catedrais góticas caracterizam-se pelo verticalismo e majestade. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_g%C3%B3tica Acesso em 23/04/2012

“Trafalgar Square”¹⁸³, para celebrar a vitória britânica na batalha naval de Trafalgar, em 1805. Ao centro está o monumento dedicado Lord Nelson, que liderou a Marinha Real na costa de Cádiz contra Napoleão.

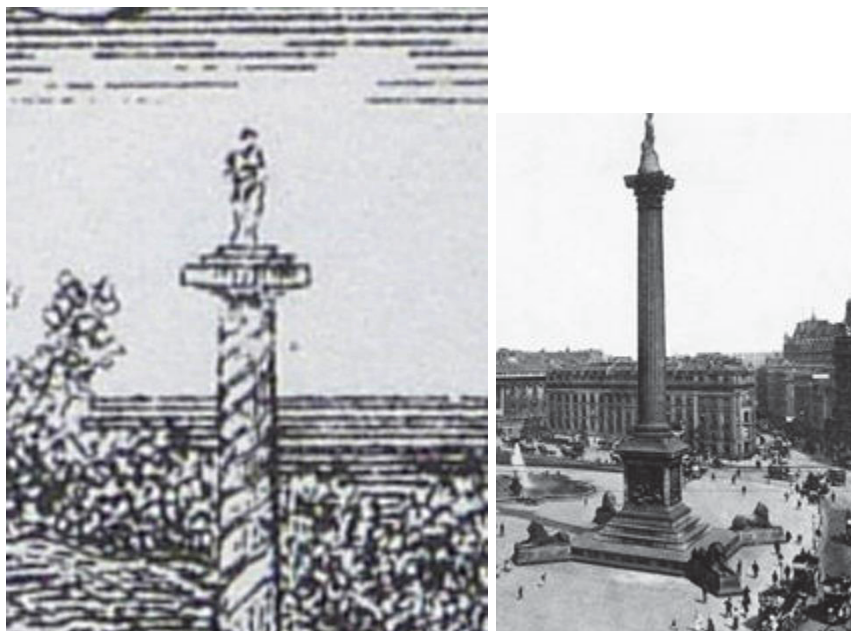


FIGURA 108: ESQUERDA: DETALHE DA IMAGEM AO FUNDO. FIGUERAS, NARCISO. A *GALERIA ILLUSTRADA*, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889. DIREITA: COLUNA DE NELSON NA TRAFALGAR SQUARE, LONDRES. FONTE: [HTTP://WWW.REINO-UNIDO.NET/LONDON/TRAFALGAR.HTM](http://www.reino-unido.net/london/trafalgar.htm) ACESSO 12/10/2011

Para seguirmos nos aproximando de cada uma das imagens que compõem o frontispício elaborado por Narciso Figueras, não podemos perder de vista que a representação de um símbolo pode ser universal e muitas vezes reconhecido pela imaginação humana, devemos atentar que o sentido de cada um deles também pode ser muito diferente, conforme os homens e as sociedades e conforme sua situação em dado momento. (CHEVALIER, 2009, p. XV).

¹⁸³ Trafalgar Square é localizada no centro de Londres, rodeada de prédios históricos, como a National Gallery e a igreja de St. Martin-in-the-Fields. Fonte: <http://www.reino-unido.net/london/trafalgar.htm> Acesso 12/10/2011

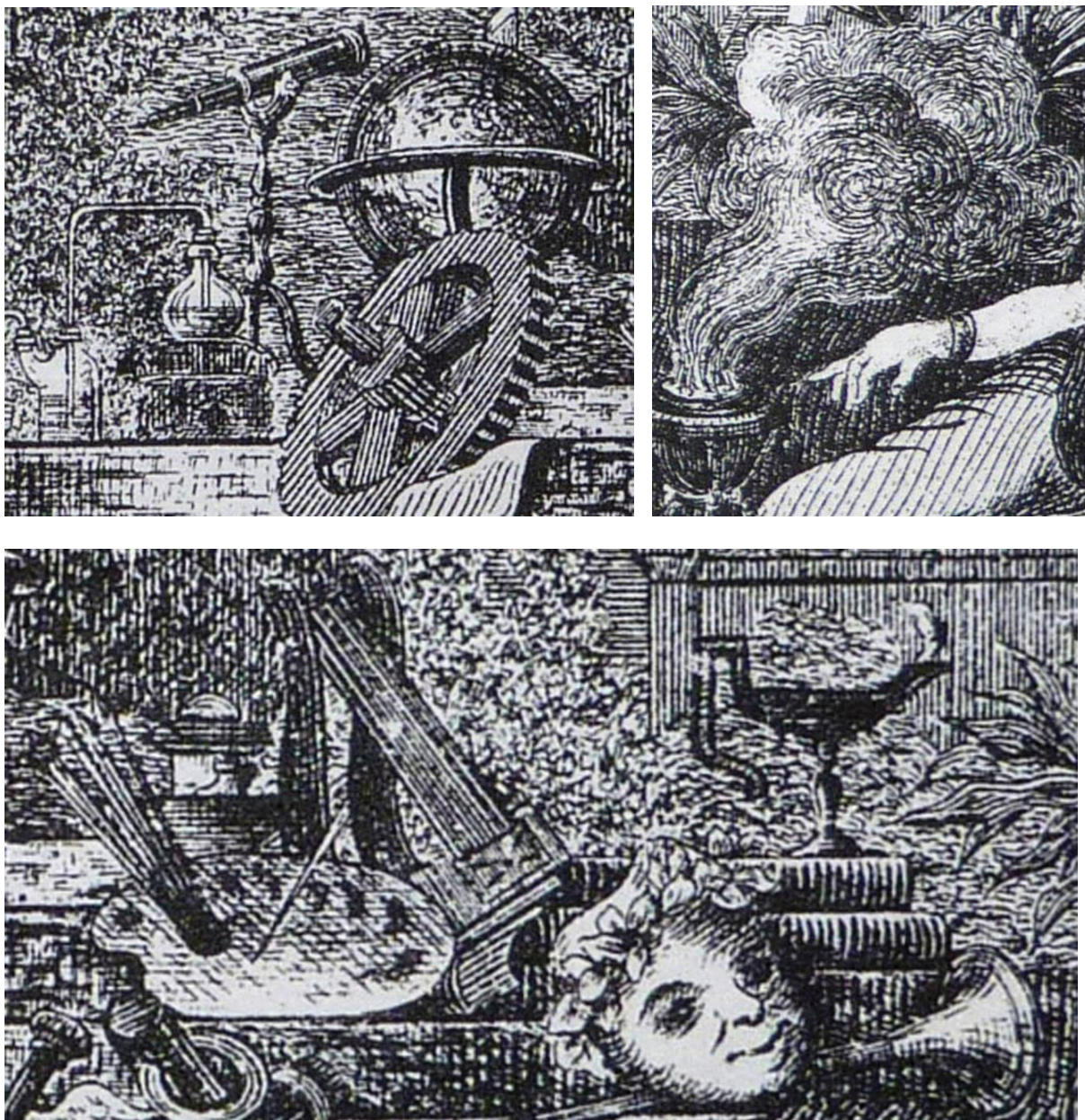


FIGURA 109: DETALHES DO PRIMEIRO PLANO DA IMAGEM. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

Para um olhar mais acurado, foi necessária a ampliação de pequenos detalhes do frontispício: luneta¹⁸⁴, vidraria química, (imagem 109/esq./cima), engrenagem, globo terrestre. Livros fechados, incenso, paleta, lira, máscara, clarim, lâmpada (imagem 109/baixo) e o incenso (imagem 109/dir./cima). Percebemos um grande número de informações em um contingente de apenas 21 x 10 cm. Uma

¹⁸⁴ Luneta inventada pelo holandês Hans Lippershey e aperfeiçoada por Galileu (1570–1619) em 1610, para observação.

cena elaborada com uma série de elementos imagéticos justapostos e que compõem uma mensagem complexa. No frontispício estão representações visuais que exigem, de certa maneira, que o seu observador domine convenções de representações, elaboradas com imagens em geral consideradas símbolos. De acordo com Santaella (2012, p. 58), as imagens tornam-se símbolos, quando seu significado “só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural”.

A identidade visual do periódico pode ser compreendida como decorrente do prestígio da ciência que, como afirma Velloso, ao longo do século XIX se apresentava como imaginário constitutivo da nacionalidade (1996, p. 92). Algumas destas imagens aludem a ciências consideradas modernas, como astronomia, química, física e geologia. A luneta faz referência direta à ciência astronômica, desenvolvida por Galileu, para observar montanhas e crateras na lua, manchas no Sol e quatro satélites em volta de Júpiter, e que ampliou nosso conhecimento a respeito do Universo. Os vidros conectados entre si, utilizados na química para desenvolvimento de novas pesquisas da área. A engrenagem remete às engenharias, que permitiram grandes construções, viabilizaram meios de transporte e máquinas para a indústria. O globo aparece como representação espacial da terra em sua verdadeira forma e/ou representando o domínio da civilização ocidental sobre todo planeta. Também os livros estão presentes como símbolo da ciência, da história e da sabedoria. Para Chevalier (2009, p. 553), a representação de um livro fechado conserva seu segredo, remete ao conhecimento ainda não adquirido por quem o observa, quando representado aberto, remete ao conteúdo sendo absorvido por quem o investiga.

As grandes artes da pintura, da música, da literatura e do teatro também estão representadas: na paleta, na lira como inspiração poética e musical e na máscara. Em uma referência a comédia do teatro, podemos identificar o clarim¹⁸⁵ ou porta voz, instrumento que servia para sustentar a voz dos atores na comédia antiga. Compondo a cena do primeiro plano, ao lado da “África” vemos o incenso¹⁸⁶,

¹⁸⁵ Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Musas#As_nove_musas Acesso em 23/04/2012

¹⁸⁶ “Evolvar-se de fumaça tem, portanto na maior parte das vezes, um sentido mais positivo do que negativo” (CHEVALIER, 2009, p. 503).

como símbolo universal, que associa o homem à divindade, ao finito e ao infinito, ao mortal e ao imortal.

Contribuindo para a compreensão da complexa mensagem visual do frontispício, a *Galeria Illustrada* publica na primeira edição do longo artigo de J. Moraes, do qual já comentamos alguns trechos, em que conduz o leitor por estes elementos que estão representados. Neste contexto, vale voltar a essa passagem que tão bem ilustra o espírito desta época e, por que não dizer, desta revista:

Estudar astronomia com Halley, meteorologia com Kaemtz, a zoologia com Oken, zootecnia com Bloch, química com Liebig, fisiologia com Bernard, geometria com Monge, mineralogia com Franscatori, história com Cantú, força e matéria com Büchner, os infinitamente pequenos com Pasteur, os infinitamente grandes com Flamarion, desertos da África com Ivens e Campello, a eletricidade com Franklin, é acalmar esta nevrose de saber que nos mata, é cumprir a árdua, mas gloriosa missão que, como um castigo ou como tributo, foi imposta à humanidade. (MORAES, 1888, p. 6)

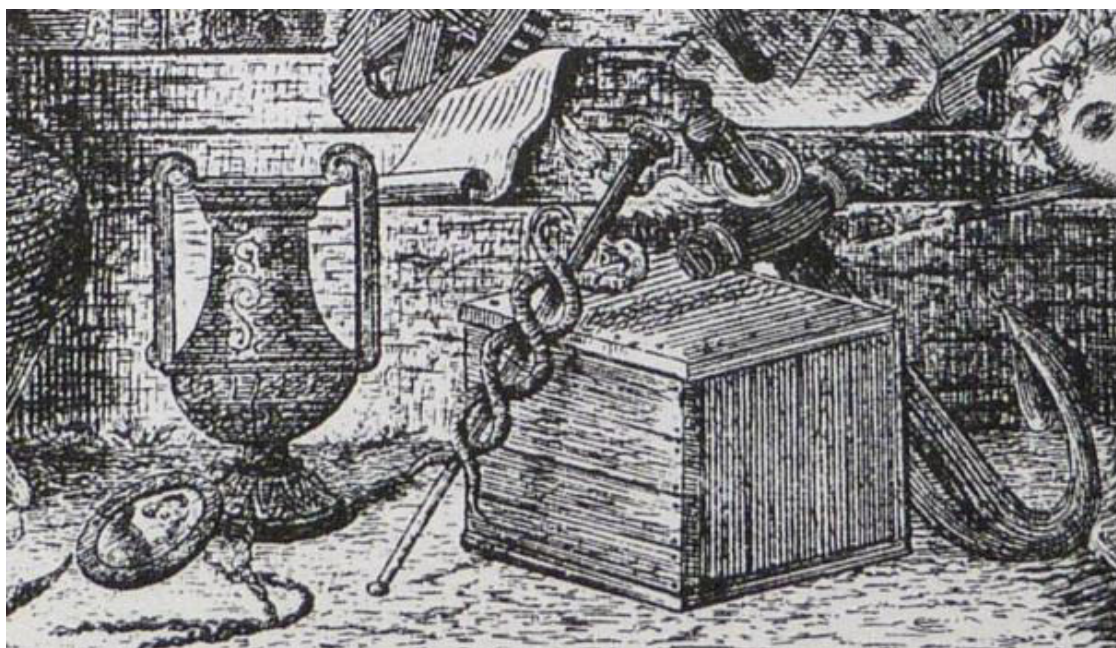


FIGURA 110? DETALHE AMPLIADO DO PRIMEIRO PLANO DO FRONTISPÍCIO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

Com auxílio de Chevalier (2009, p. 160) localizamos ainda representado no frontispício um bastão onde se entrelaçam duas serpentes: o caduceu (imagem 110). Um dos símbolos mais antigos e emblema de Hermes deus mensageiro dos gregos e de mercúrio, deus mensageiro dos romanos. Sua imagem está gravada na

“taça do rei Gudea de Lagash, 2.600 a. c., e na Índia, sobre as tábuas de pedra denominadas, Nagakals”. Segundo o autor, as formas e as interpretações do caduceu como símbolo são muito variadas, mas a interpretação que corresponde com a descrição da imagem elaborada por Narciso Figueiras é a seguinte:

Assim ela equilibra os dois aspectos – esquerdos e direitos diurnos e noturnos – do símbolo da serpente. [...] Inspirada na ética biológica, se atribui também o caduceu a Asclépio, que sabia utilizar as poções para curar os enfermos e ressuscitar os mortos, o pai dos médicos e da medicina (CHEVALIER, 2009, p. 160–162).

Apoiando o caduceu, vemos uma caixa fechada de madeira (imagem 110), que só possui valor simbólico por seu conteúdo não revelado. Mantendo nosso olhar no primeiro plano, identificamos um jarro de cerâmica (imagem 110), símbolo do conhecimento e muito utilizado na Índia para representar a abundância. (CHEVALIER, 2009, p. 164–515). Também apoiada na caixa aparece uma âncora (imagem 110), considerada símbolo da firmeza, da tranquilidade, da fidelidade, da esperança e da navegação. (CHEVALIER, 2009, p. 553-555).

Em frente ao jarro se vê ainda uma fotografia emoldurada (imagem 114). A presença deste pequeno elemento pode ser justificada pela afirmação de Anna Tereza Fabris (2008, p. 29) de que foi através da fotografia que o público começou a ter acesso a paisagens nunca vistas: “Terra Santa, Egito, pirâmides, ruínas greco-romanas”. Os fotógrafos não buscavam, em suas expedições, lugares inéditos e desconhecidos. Procuravam, ao contrário, reconhecer os “lugares já existentes” que foram citados em livros, pintados por artistas e/ou dos quais ouviram falar. A presença de uma fotografia no frontispício também vai de encontro ao argumento de Turazzi (2002, p. 14), como um dos fatores responsáveis pela vulgarização da ciência e da educação.

Compondo este texto imagético, outro elemento identificado, no canto direito, nas costas da “África” e dando acesso à “Ásia”: a escadaria (imagem 111), símbolo conhecido e utilizado pelos egípcios, que representa a progressão para o saber e a transfiguração. Da mesma forma, as pirâmides, que são um análogo de escadaria e um símbolo clássico que pode designar a ascensão para o conhecimento e a elevação integrada de todo ser. (CHEVALIER, 2009, p. 382).



FIGURA 111: DETALHE AMPLIADO DO CANTO DIREITO DO FRONTISPÍCIO. FIGUERAS, NARCISO. A GALERIA ILLUSTRADA, LITOGRAFIA P&B., 20,5 X 9,5 CM. CURITIBA, 1888-1889.

Esta é apenas uma das camadas possíveis de leitura dessa imagem, que na verdade continuará sempre a ser construída, pois cada leitor desta pesquisa pode identificar cada elemento a partir de seu próprio referencial, impresso e produzido ao longo da vida. É preciso contemplar, sondar, observar, descobrir mais detalhes, associar e combinar outros elementos, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos. A imagem se expande mediante as incontáveis camadas de leitura e cada leitor remove essas camadas de acordo com seu repertório imagético. Afinal, só nos é possível ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens e referenciais identificáveis assim como só podemos ler em uma língua, cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos (MANGUEL, 2001, p. 26-27). Desta construção estética nos fala Nabuco:

Cada um de nós é só o raio estético que há no interior do seu pensamento, e, enquanto não se conhece a natureza desse raio, não se tem ideia do que o homem realmente é. Nesta confissão de minha formação política, devo, para não deixar ver somente a máscara, o personagem, dar uma espécie de fotografia dos símbolos que se imprimiram e reproduziram mais profundamente no meu cérebro. (NABUCO, 2005, p. 41)

Para Joly (2007, p. 61), a imagem se constitui sempre em uma mensagem para o outro, por ser expressiva e comunicativa. Ao nos determos nas imagens selecionadas por Narciso para compor a identidade visual da *Galeria Illustrada*, mensagem que chegou até nós relacionou-se à importância da educação, tanto no processo de desenvolvimento das civilizações, como condição de conhecimento e de progresso social, quanto para o leitor da Província do Paraná daquele contexto. Identificamos referências de períodos e civilizações que serviram de modelos para educação primitiva e oriental; educação clássica; educação medieval, educação humanista, reformada e contra reformada e também da educação moderna e contemporânea¹⁸⁷.

Assim como Roballo (2012), tomamos como base a ideia de progresso da civilização por meio da educação. E retomamos também da mesma autora as considerações sobre o termo “civilização”, considerando que o mesmo pode ser entendido como “civilizações”, visto referir-se às sociedades que se organizaram em tempos e lugares diferentes com características culturais, sociais, políticas, econômicas peculiares. Para suavizar estas diferenças entre civilizações, acreditava-se ser preciso lançar mão de um recurso com o grande potencial de promover mudanças e aproximações: a educação. (ROBALLO, 2012, p. 282).

Através das imagens destes símbolos como chave de leitura, é possível ter acesso a fragmentos de um mundo desconhecido e, também, reconhecido. Se a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados, conforme nos afirma Chartier (1998, p. 77), o frontispício criado para a revista nos remete à imagem criada por Michel de Certeau (1994, p. 262), do leitor como um caçador que percorre terras alheias. Através do frontispício (imagem 100) da revista, o leitor teria a oportunidade de ir além do que era visível a partir da sua janela. Vale lembrar que a chave para leitura destes símbolos era acessível e dirigida a um leitor que, segundo Chartier (1999, p. 20) havia sido selecionado previamente pelos editores como cliente almejado.

A *Galeria Illustrada* apresentava-se como veículo possível de acesso a esse conhecimento, buscando conduzir o leitor nessa viagem através da relação da

¹⁸⁷ Ver mais em ROBALLO, 2012.

imagem com o termo “ilustração”¹⁸⁸, também associado à ideia de “um saber impregnado pelo culto da razão, pela convicção no caráter civilizador da ciência e da arte” (TURAZZI, 2002, p. 14). A proposta da revista era sensibilizar o leitor para esse ambiente, através de um desvio do caminho percorrido habitualmente pelos outros periódicos, fazendo uso da palavra impressa, mas também da imagem como objeto de atenção do leitor e como meio de percepção de seu entorno. Inserida em um contexto em que a litografia permitia analisar a imagem impressa e multiplicada, como o esteio da comunicação e da informação visual (FABRIS, 2008, p. 11), a revista ilustrada teria o potencial de ampliar o seu alcance junto ao público leitor.

Como exemplo do esforço de educação cívica mediante o uso de símbolos e rituais, Carvalho destaca a atuação de Jacques-Louis David (1748–1825), pintor francês, revolucionário e teórico da arte, cujo trabalho era motivado pela certeza de que o artista devia usar sua arte para difundir valores:

Para ele, no entanto o classicismo não era apenas um estilo, uma linguagem artística. Era também uma visão do mundo clássico como um conjunto de valores sociais e políticos. Era a simplicidade, a nobreza, o espírito cívico, as antigas repúblicas. (CARVALHO, 1990, p. 11).

É viável considerar que a *Galeria*, quando apresentava esta série de elementos culturais, como sua identidade visual, tivesse a intenção de possibilitar aos seus leitores o acesso à cultura clássica. Por certo, seus editores buscavam também o reconhecimento da sociedade oitocentista, como membros possuidores desta cultura identificada, procurando ao mesmo tempo, se instituir como exemplos e modelos a serem seguidos. O periódico, assim como a escola, requer não apenas o domínio de um conjunto de referências culturais e linguísticas, mas também um modo específico de se relacionar com a cultura e com o saber.

O fato desta imagem utilizada no frontispício ser a identidade visual da *Galeria Ilustrada*, um periódico da imprensa ilustrada no final do século XIX e como tal, imbuído da transmissão de valores, comportamentos e difusão de conhecimentos, nos leva a considerar o argumento de Pallares-Burke, de que é

¹⁸⁸ Uma referência ao ideário iluminista do século XVIII, amplamente cultivado pela sociedade letrada do oitocentos (TURAZZI, 2002, p. 14)

preciso uma noção ampliada de educação quando nos debruçamos sobre esse período:

Não obstante a crescente importância de instituições formais de educação na transmissão cultural de uma geração à outra, agências mais diversificadas e informais também podem estar envolvidas em tal processo. Romances, jornais, revistas, sermões, teatro, pinturas, etc. têm tido sempre sua quota de participação no processo educacional e podem, pois, ter muito a dizer sobre o modo complexo pelo qual as culturas são produzidas, mantidas e transformadas. (PALLARES-BURKE, 1998, p. 145)

Cabe uma pergunta. Onde reside o poder desta imagem elaborada como frontispício? Lembramos que ela foi pensada e elaborada no período das grandes Exposições Universais¹⁸⁹, em que “o mundo se mobilizava para um encontro universal em nome do progresso e da concórdia entre os povos, da instrução e do divertimento, das trocas comerciais e da exibição das novidades” (PESAVENTO, 1997, p. 13). Podemos partir da premissa de que o poder está no seu caráter universal; ou na sua capacidade de estimular o leitor na busca do conhecimento. Além desse poder da imagem, cada leitor é capaz de produzir uma apropriação do que recebe. Michel de Certeau (1994) diz que o consumo cultural é ele mesmo uma produção silenciosa e anônima. Narciso Figueras, quando idealizou uma revista ilustrada, certamente pensava em fazer uso desse potencial intrínseco da imagem. Se a ação educativa pode ser exercida concomitantemente com a escola, por várias instituições, meios e espaços não escolares, e entre estes se destaca o papel dos periódicos, então é correto afirmar que a *Galeria Ilustrada*, ao elaborar seu frontispício, reforça seu papel de difusora do conhecimento e da construção estética de seu leitor.

A recorrência a símbolos da alta cultura e da ciência em seus frontispícios é inequívoca e eloquente, fala da cultura de Narciso Figueras, fala de sua vontade de falar dessa cultura, de distribuir essa cultura na incipiente capital da província a um tempo lamacenta e airosa, poeirenta e bem composta. E isso em um momento histórico que, com se viu, havia ganas de cultura, ânsia de saber, científico e humano. Figueiras o faz por um meio o mais apropriado e moderno, a revista

¹⁸⁹ Sobre Exposições Universais consultar, dentre outros: Pesavento (1997), Turazzi (1989) e Warde (2002).

ilustrada, não tão sisuda e pouco atrativa ao comum dos cidadãos quanto o vetusto livro, mas nem tão efêmera, nem tão galhofa, nem tão tendenciosa politicamente quanto em geral o diário, pelo menos do ponto de vista partidário. As grandes causas, como a republicana, as questões de Estado e não de partido, eram amplamente abraçadas pelas revistas, ilustradas e não.

Atento à importância do grande evento mundial da Exposição Universal de Paris, Narciso Figueras investiu em uma experiência real de deslocamento e circulação da revista, elaborando uma edição especial para circular na Província do Paraná e também para ser enviada a Paris. De acordo com Veiga (2003, p. 399) este tipo de ação proporcionava aos habitantes urbanos dos séculos XVIII e XIX, a vivência da mobilidade e da visibilidade.

3.2 CIVILIZAÇÃO EM VITRINE: AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS E A *GALERIA ILLUSTRADA*

No dia 20 de janeiro de 1889 a redação da *Galeria Illustrada* comunicava aos seus leitores que seu próximo número seria uma edição especial, “digno de figurar na grande exposição de Paris” (GI, Curitiba, jan. 1889, n. 7, p. 56). De fato, não foi uma edição para circular apenas dentro dos limites da província do Paraná, mas sim para participar desse espetáculo, desse mundo sem fronteiras “cortado por vias férreas e interligado por cabos submarinos, tornando o longínquo próximo”. (PESAVENTO, 1997, p. 48). Apresentando seu projeto audacioso de representar a capital da Província do Paraná, a revista descrevia como seria essa edição:

A parte artística será variadíssima, representando as nossas belezas naturais, vistas e paisagens da província, retratos de homens notáveis, o pavilhão brasileiro na referida exposição, caricaturas, etc. Essas gravuras serão a lápis e a pena, executadas por diversos sistemas litográficos, autográficos ou zinco litográfico, sobressaindo à limpeza e perfeição nos diversos gêneros de gravuras. A parte literária, confiada a esta redação e aos nossos colaboradores, será a mais variada possível. Enfim, resta-nos dizer que pretendemos apresentar à grande exposição um trabalho digno de apreciação, e

que muito honrará os brios dos paranaenses progressistas. (GI, Curitiba, jan. 1889, n.7, p. 56)

Continuando, convidava a imprensa paranaense a seguir o exemplo da revista, também enviando edições especiais de seus jornais para a exposição. É importante destacar, nessa passagem, a capacidade da Litografia do Comércio, de propriedade de Narciso Figueras, local de produção da *Galeria*, de reproduzir imagens em diferentes sistemas litográficos de impressão: litografia (matriz em pedra), autografia (desenho em papel depois transferido para matriz em pedra) e zincografia (da matriz em zinco, imprime o desenho no papel para depois ser transferido para matriz em pedra). Estas variações exigiam artistas impressores com uma qualificação técnica superior à de um tipógrafo. Como o previsto, a edição de dia 30 de janeiro não circulou e a elaboração do número especial demorou mais do que o previsto, pois no dia 10 de fevereiro a revista ainda não havia sido distribuída.

A edição especial só chegou às mãos dos paranaenses em 20 de fevereiro de 1889, publicando em sua capa o Pavilhão Brasileiro (imagem 112) e já conduzindo seus leitores à Exposição de Paris, que só seria aberta ao público em 6 de março. Essa antecipação de um mês na publicação do número poderia se justificar com base na consideração de que era necessário prever o tempo que levaria o transporte da *Galeria Illustrada* até Paris, de tal sorte a assegurar que a revista figurasse já na abertura do evento. O jornal *Dezenove de Dezembro* publicou uma nota no sábado, dia 06 de abril, um mês antes da abertura, comunicando a saída dos volumes enviados:

Seguiram hoje pela Estrada de Ferro de Paranaguá, de onde serão remetidos para a Corte e dali para Bordeaux e Paris, os volumes, em número de quatorze, que a comissão central desta província envia à Exposição Universal com que a França quer solenizar o centenário da sua grande revolução. (DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba, abr. 1889, n. 27, p. 2).

A nota também destaca a importância dos componentes da Comissão Central, responsáveis pela participação da Província do Paraná neste evento:

Os Srs. Antonio de Barros, Drs. Ismael da Rocha e Generoso Marques e Barão do Serro Azul, quando ninguém pensava em

mandar qualquer dos nossos produtos à Exposição Universal, trabalhavam em silêncio, com toda dedicação, sem se importarem com o sacrifício muitas vezes dos seus próprios interesses, e conseguiram, sem o menor auxílio, em a mais insignificante verba para despesas, preparar 14 volumes contendo amostras das nossas principais madeiras, plantas medicinais em grande cópia, produtos da nossa indústria e da nossa lavoura, curiosidades naturais e artísticas, enfim, tudo quanto achara digno de figurar, em nome do Paraná, ao lado do que melhor poderem apresentar as outras províncias do Império. (DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba, abr. 1889, n. 27, p. 2).

Em fevereiro, o jornal *Gazeta Paranaense*¹⁹⁰ já havia relatado sua preocupação com relação à possível não participação da Província, pois, ao que parece, pelo ofício publicado no jornal, esses volumes deveriam ter sido enviados em fevereiro para a Comissão Central Preparatória da Corte, que os enviaria à Exposição Universal. Comunicados que o Paraná não poderia cumprir este prazo, Dr. Nicolau Joaquim Moreira, vice-presidente da Comissão, solicitou que os volumes fossem remetidos diretamente à Paris. Em reconhecimento ao trabalho dos envolvidos, conclui a nota:

A Comissão Central desta província continua a trabalhar com atividade, e, devido unicamente aos esforços de quatro membros dela, aos quais já nos referimos em o número de ontem, vai o Paraná ter seu lugar de representação no pavilhão destinado ao Brasil. Com mais minudencia nos ocuparemos da importância de sermos representados nessa exposição, a maior e a mais assombrosa até hoje realizada em todo mundo. (GAZETA PARANAENSE, Curitiba, fev. 1889, n. 44, p. 3).

Segundo Pesavento (1997, p. 41), participar da Exposição de Paris representava estar presente no palco armado para demonstrar a exemplaridade do domínio da cultura, da expressão do pensamento, das sensações, das mentalidades e da tecnologia. Portanto, representava também, participar do espetáculo da modernidade.

¹⁹⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/242896/per242896_1889_00044.pdf Acesso em 22/12/2012



FIGURA 112: BELLINI. PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO DE PARIS. AUTOGRAFIA P&B. 20 X 21,5 CM.GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, CAPA.

Como símbolos representativos da modernidade, grandes construções foram realizadas sem a pretensão de perenidade, em locais artificialmente criados para receber um evento efêmero (PESAVENTO, 1997, p.50). Dentre essas edificações estava o Pavilhão Brasileiro, apresentado aos leitores na edição especial da *Galeria*. Planejado e executado pelo francês Louis Dauvergne (1888c.) foi concluído em 31 de dezembro de 1888. Citando a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro como fonte da informação, a *Galeria* divulgava aos seus leitores:

Eis o que diz a “Gazeta de Notícias” da Corte de 11 de dezembro sobre o pavilhão brasileiro: “o edifício ocupa uma área coberta de 400 metros quadrados, que compreende a estufa e uma galeria de comunicação, cuja extensão é ainda maior”. Um espaçoso *átrio*, de 16 metros de altura, recebendo a luz por cima, toma parte central do

pavilhão, e em volta, sobre os quatro lados e nos três andares serão estabelecidas as galerias da exposição brasileira. Estátuas, grupos, mosaicos e faianças compõem a decoração exterior do pavilhão, cuja construção interior é de ferro lavrado, ficará a descoberto, completando as decorações, pinturas, *velums* e *vitreaux*. O campanário tem 35 metros de altura, e a noite será iluminada por um facho de luz elétrica. Nos jardins foram colocados fontes, estátuas e quiosques, em diferentes pontos do terreno concedido¹⁹¹. (GI, Curitiba, fev. 1889. *Nossas Gravuras*, n. 8, p. 59).

A *Gazeta de Notícias* não foi apenas fonte da nota publicada. Na seção *Nossas Gravuras*, localizamos a imagem do Pavilhão Brasileiro que ilustrava o jornal do Rio de Janeiro (imagem 113), o que nos permite afirmar que, além do texto, a *Galeria* utilizou-se da imagem publicada para servir de modelo para cópia do desenho que Bellini executou, assim como o fez em relação à imagem divulgada na notícia do assassinato de Ponta Grossa, à qual já nos referimos, embora neste caso do pavilhão, o artista tenha assinado o desenho.

¹⁹¹ Itálico do autor.



FIGURA 113: GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 DE DEZEMBRO DE 1888, N. 345, P. 1
 FONTE: [HTTP://HEMEROECADIGITAL.BN.BR/ACERVO-DIGITAL/GAZETA-NOTICIAS/103730](http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730)

O Pavilhão Brasileiro foi retratado em muitos periódicos. Dentre a inúmeras imagens, selecionamos a capa da revista *A Ilustração*¹⁹² (imagem 114/esq.), apresentamos uma fotografia da época (imagem 114/dir.) para que possamos fazer um paralelo entre as diferentes representações:

¹⁹² *A Ilustração*- revista quinzenal para Portugal e Brasil (1884-1892) de propriedade e direção de Mariano Pina, foi publicada em Paris até 20 de Outubro de 1890 e em Lisboa apenas na fase terminal (o último número é de 1º de Janeiro de 1892). Está entre outras publicações periódicas que se produziram para distribuição simultânea em Portugal e no Brasil, veículos importantes de divulgação de matérias de autoria de escritores e intelectuais de ambos os lados do Atlântico, irmanados pela língua comum e frequentemente unidos pelos laços de uma convivência amigável mantida na França ou mesmo, mais amplamente, na Europa (que repercute em cartas e outros documentos da época). Texto disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via08/Via%208%20cap%2014.pdf>



FIGURA 114: ESQUERDA: PAVILHÃO BRASILEIRO CAPA DA REVISTA A ILLUSTRÇÃO, 6° ANO- VOL. VI – Nº13 – DATADA EM PARIS, 5 DE JULHO DE 1889. FONTE: LONDON, FRANÇOIS. LA TOUR EIFFEL. PARIS, RAMSAY, 1981, P. 62 – DIREITA: FOTOGRAFIA DO PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO DE PARIS DE 1889.

FONTE: [HTTP://WWW.NGA.GOV/RESOURCES/DPA/1889/13BRESIL.HTM](http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/13bresil.htm)

A imagem publicada na *Gazeta de Notícias* (imagem 113) e reproduzida na *Galeria* (imagem 112) privilegia a vista lateral do pavilhão, o que possibilita entender como o edifício deveria estar construído no espaço. Em *a Ilustração*, (imagem 114/esq.), além da presença do público retratado, a ênfase está mais na paisagem que circunda o prédio. É provável que estas diferenças se devam ao fato de que a reprodução feita na *Galeria Ilustrada*, foi realizada antes do término da obra, pois a imagem que serviu como base para a reprodução já estava circulando na imprensa e, como o prédio só foi concluído em final de dezembro, a litografia deve ter sido realizada com base no projeto. Já a imagem da revista *a ilustração* traz a data de 5 de julho de 1889 e, como podemos ver pela fotografia (imagem 114/dir.) ao lado, possibilitaria a representação do prédio já construído no campo de Marte, localizado em uma posição central, à direita da Torre Eiffel:

O edifício, com três andares de galerias, cercava um átrio. Apresentava o ferro aparente em seu interior e era sobre montado de uma cúpula vidrada e com pintura interna em ouro. Dispunha ainda de uma torre de 40 metros atrás do corpo da construção. [...] na fachada principal do edifício a esfera que figurava na bandeira

nacional. [...] PICARD, 1891, p. 216 *apud* PESAVENTO, 1997, p. 193)

Essa posição privilegiada deveu-se a negociações da organização com o imperador D. Pedro II, pois em primeira instância o Brasil estava entre as monarquias que relutaram em comparecer, visto que a Exposição de Paris seria também um evento de comemoração ao centenário da Revolução Francesa¹⁹³ de 1789, celebrando também episódios violentos contra a realeza. Além de negociar a localização, o Imperador apoiou o comparecimento privado do Brasil na exposição, para o qual subvencionou oficialmente 8.000.000 de francos. (PESAVENTO, 1997, p. 186-189). É provável que esse apoio ao setor privado, tenha incentivado Narciso Figueras a compor a edição especial da *Galeria Illustrada* para circular na exposição, pois, não havendo uma seleção prévia dos produtos pelo Império, ele pode ter aproveitado a oportunidade para divulgar sua revista que, em sua opinião, teria condições técnicas para representar a Capital da Província, honrando os “brios dos paranaenses progressistas” (GI, Curitiba, jan. 1889, n. 7, p. 56). Segundo Pesavento (1997, p. 53), as datas das exposições universais não eram escolhidas de forma aleatória, mas geralmente faziam referência a um evento importante para as nações que sediavam o evento, como exemplo, a Exposição da Filadélfia, nos Estados Unidos em 1876, realizada por ocasião do centenário da independência daquele país. Sobre a Exposição de Paris, a *Galeria* esclarece ao seu leitor a importância desse evento como um encontro das nações do mundo civilizado na França, considerada capital da civilização:

[...] as nações do mundo civilizado como que tocadas de entusiasmo e de admiração, fraternalmente congratuladas, preparam-se para assistir a grande, a colossal exposição de Paris, o maior, o mais soberbo e mais audaz dos cometimentos humanos deste século, e que bem merece ser contemplado como uma das maravilhas do mundo moderno. A França sempre foi uma nação grandiosa por seus

¹⁹³ “A Revolução Francesa, que tantas benesses trouxe à civilização, não era apenas uma manifestação do gênio francês, mas também um acontecimento universal. O conjunto das modificações trazidas pela Revolução de 1789 era, assim, um patrimônio da humanidade: os direitos do homem, o liberalismo, a abolição das corporações e a liberdade do trabalho, o avanço da ciência e da técnica, etc. etc.”. (PESAVENTO, 1997, p. 175).

feitos, que a tornaram digna de ser proclamada a – capital do mundo civilizado. (GI, Curitiba, fev., n. 8, p. 58)

Projetada para ocupar o campo de Marte, local onde se deram as maiores cenas da Revolução Francesa, a Exposição era um evento do qual muitos acreditavam estar o Brasil despreparado para participar:

Segundo a opinião de um colega da Corte, o Brasil não soube se preparar para assistir a grande exposição, pois que os produtos nacionais até hoje existentes no Liceu de Artes e Ofícios da Corte são paupérrimos, e mal poderão representar em Paris os vários ramos da nossa atividade industrial. [...] Desenhos reproduzidos de modelos franceses ou americanos; exercícios executados segundo os planos das escolas francesas e alemães. [...] uma moldura rica de mais para um quadro tão pobre. [...] Terminando estas ligeiras linhas, a redação da Galeria Illustrada saúda o centenário da gloriosa revolução francesa. (GI, Curitiba, fev., n. 8, p. 58)

Dois meses antes, no décimo dia do ano de 1889, no dia em que a *Galeria Illustrada* completava dois meses de existência, anunciando uma época de acontecimentos importantes, suas páginas apresentavam um desenho em litografia, copiado do jornal “The Weekly Scotsman”, representando a Torre Eiffel (imagem 115). Pesavento (1997, p. 55) comenta, sobre esta construção, que “sua transparência de ferro, apontando para os céus de Paris, encarnava não só uma nova concepção de mundo, mas se constituía num próprio monumento à racionalidade, ao moderno e ao progresso técnico”. Vogüé apresenta a Torre Eiffel como “uma imagem alegórica do seu tempo [...] uma verdadeira ode à modernidade e uma reafirmação otimista das virtudes do progresso”. (VOGÜE *apud* PESAVENTO, 1997, p. 180). Este monumento foi descrito pela revista em seus aspectos físicos, levando o leitor a imaginar “o esplêndido panorama que oferecerá ao visitante que ali colocar-se-á à respeitável altura de mais de um quarto de quilometro” (GI, Curitiba, jan. 1889. Nossas Gravuras, n. 6, p. 42).



FIGURA 115: SEM AUTORIA.A TORRE EIFFEL. LITOGRAFIA P&B. 30 X 14 CM. CÓPIA DO JORNAL "THE WEEKLY SCOTSMAN. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 6, P. 45.

Ao copiar o desenho da Torre Eiffel (imagem 115) do jornal "The Weekly Scotsman" e da *Gazeta de Notícias* da Corte, a *Galeria Illustrada*, como já fizera anteriormente, lançava mão do que era publicado nos veículos congêneres,

nacionais ou internacionais, fazendo parte do fenômeno do consumo da imagem enquanto produto estético e, neste caso, também documental. Além das imagens reproduzidas, identificamos a citação de outros 27 jornais. Ao citá-los, a revista admitia a presença do outro e, ao mesmo tempo, fortalecia seu capital simbólico como autor-leitor ativo e atualizado.

Interações como esta eram comuns na imprensa do século XIX, quando as notícias faziam parte de uma rede de textos lidos e relidos, sendo quase sempre de quarta ou de quinta natureza. (BARBOSA, 2010, p. 29). Tanto com respeito ao texto quanto com respeito à imagem, a revista operava o tempo todo com a virtualidade da interlocução. Nestor de Castro também assume a condução do leitor através das conquistas da Revolução Francesa na direção do avanço do progresso e da civilização, representadas na Exposição de Paris:

Vai fazer um século que a voz imperiosa, revolucionária, de Robespierre compelia o povo francês a uma revolta, no intuito de salvar de eminente ruína os destinos da França, entregues às rédeas do inepto Luis XVI. [...] Esta última revolução trouxe o prosperamento ao país dos Robespierre e dos Danton [...]; as rédeas do governo cresceram enormemente, e, mais tarde, a locomotiva, com a velocidade do raio, abaixou a musculatura gigante dos Alpes para transpor-se rica, cheia de progresso, comunicando os pontos principais da França com os grandes centros europeus. (CASTRO, 1889, p. 58-59)

Na edição especial da *Galeria Illustrada*, além do Pavilhão Brasileiro (imagem 112) cópia de Bellini, do retrato de Cândida Klier, (imagem 69), do desenho original de Paulo Assumpção, da vista interna do Engenho Tibagy (imagem 77 e 78) e da paisagem do Porto de Paranaguá (imagem 80) e de desenhos originais de Marcos Leschaud, a revista apresenta duas obras do acervo da *Galeria Uffizi* em Florença: o Retrato de Rembrandt (imagem 140) e a Vênus de Urbino (imagem 144), que abordaremos posteriormente¹⁹⁴. Ambas as reproduções foram executadas por E.Torini, colaborador da revista. Tanto a presença dos desenhos originais, que remetem à Província do Paraná, quanto das reproduções de obras de arte europeias, executadas por um artista colaborador da revista, evidenciam a intenção da *Galeria* de, por um lado, servir como veículo para exibir aos estrangeiros um

¹⁹⁴ As imagens das obras de arte da Galeria Uffizi serão objetos de análise no item 3.4

“engrandecimento artístico” digno de figurar na grande exposição de Paris e, por outro, mostrar aos paranaenses e aos visitantes o quanto estava sintonizada com a “alta cultura”.

Nessa mesma edição foi publicado o quadro alegórico da Revolução de 1789 (imagem 116), original de Figueras, desenho de página inteira que faz referência direta à data de 14 de julho de 1789. Nele se lê a inscrição “Droits de L’homme. La révolution de 1789 a donné a la France la direction morale de la civilisation de l’Europe”¹⁹⁵. Com a inscrição em francês como um elemento da imagem, o artista faz uso do recurso da *pictorialização das palavras*, quando estas perdem seu caráter verbal, ganhando em visualidade. (SANTAELLA, 2012, p. 112).

¹⁹⁵ Tradução da autora: “Direitos do Homem. A revolução deu à França a direção moral da civilização da Europa”.



FIGURA 116: FIGUERAS, NARCISO. "14 DE JULHO 1789". LITOGRAFIA P&B. 25,5 X 16,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 65.

Apresentamos hoje aos leitores um quadro alegórico representando uma das cenas da revolução francesa de 1789 – a tomada de Bastilha, revolução travada pelo povo oprimido, e fonte de grandes melhoramentos para toda França. É o centenário desta grande revolução que os franceses vão comemorar brevemente com todo o brilhantismo, e que deu motivo a execução da grande e monumental exposição de Paris. (GI, Curitiba, fev. 1889. Nossas Gravuras, n. 8, p. 65).



FIGURA 117: DETALHES FIGUERAS, NARCISO. "14 DE JULHO 1789". LITOGRAFIA P&B. 25,5 X 16,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 65. (ESQ./CIMA) LIBERDADE. (DIR./CIMA) BARRETE. (ESQ./BAIXO) ESTANDARTE. (ESQ./BAIXO) DECLARAÇÃO DOS DIREITOS DO HOMEM E DO CIDADÃO

Localizamos como inscrições indiciais um estandarte em que saúda a República e uma placa com o símbolo dos direitos humanos. Alguns elementos inseridos na imagem têm certo destaque: a figura de uma mulher que guia o povo por cima dos homens em luta, levando a bandeira em uma mão e uma espada na

outra, representando a “Liberdade”; a figura de um homem erguendo o barrete – uma espécie de touca vermelha usada pelos que lutaram pela tomada da Bastilha em 1789, e posterior símbolo do regime republicano; uma tábula com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, que se constituiu no ponto culminante da Revolução Francesa.

Detalhe de alguns dos elementos reproduzidos nesta litografia (imagem 117) de Narciso Figueras vão ao encontro do que Carvalho (1990, p. 12) identificou como a conhecida produção simbólica da Revolução: a bandeira, a *Marselhesa*, a emoção da cena, a dinâmica dos personagens, que como grupo estão integrados, desde o primeiro plano até a parte superior da imagem, ilustrando a poderosa explosão popular, que suscita uma carga de emoção e, por fim, a imagem feminina como símbolo da liberdade. A proximidade do centenário da Revolução Francesa só fazia aumentar o entusiasmo pelas conquistas da França (CARVALHO, 1990, p. 12). Para compor suas 12 páginas especiais, a revista contou também com a participação de textos dos colaboradores: Chichôrro Jr., Nestor de Castro, Rocha Pombo, Paulo Assumpção, Raul Pompéia, Helllenio, J.F. Bitencourt da Silva, Jaime Ballão, Barão do Serro Azul, Lydio de Castro, A. Coelho, Hyalino e Trade Mark.

Como um verdadeiro cicerone do leitor na Exposição de Paris, Hyalino deixa transparecer esse entusiasmo. É tamanha sua empolgação que seu texto merece ser citado na íntegra, pois isso nos permite aproximar da percepção daquele leitor que tinha a *Galeria* nas mãos:

Como estou contente... quase alucinado! Que enorme satisfação se apossa de todo o meu ser! Como pulsa-me o coração! [...] Vamos viajar!... Vamos viajar, nós todos que figuramos – bom gré, mal gré – aqui na Galeria Illustrada! Vamos embarcar encaixotados, viajar em um grande pacote transatlântico; viver-lhe durante alguns dias a sua vida de grande cidade; sentir o estomago como repleto de finas iguarias, quando apenas o vácuo impera nessa região desconhecida; ter a cabeça semitonta mal segura aos ombros; e finalmente deitar carga ao mar, sem perigo de naufrágio! Como isto é poético! Quanta poesia em tudo isso! E depois..... o infinito! O céu e o mar, aqui; ali, o céu e o mar; além ainda, o céu e o mar! O céu e o mar! As duas enormes circunferências cujo centro está em toda parte! [...] (HYALINO, 1889, p. 67)

Depois de se colocar no lugar da revista e comentar como chegou até Paris, faz uma descrição de seu deslumbramento descrevendo sua sensação ao subir na Torre Eiffel, como se estive realmente lá:

[...] E depois..... Paris! Paris maravilhosa, magnífica, sublime! A sala de visitas da Europa, cheia de bibelô, quincailles, cknicknacks de um valor inestimável, de tudo enfim que deslumbra e ofusca os olhos e os sentidos! E depois..... a torre Eiffel, o monstro de ferro, como uma grande verruma de ponta para cima, tesa, ereta, orgulhosa, a convidar-nos para uma ascensão dos contos das Mil e uma noites! Quanta maravilha! Quanto prodígio! Vamos lá..... comecemos!.....Subamos! Demos o braço, ao Engenheiro-construtor..... perdão, a qualquer um cicerone!..... Mas não! Eu tenho a cabeça fraca e o corpo vacilante. Como que sinto ainda o balanço monótono do pacote, e então, se por ventura me desprendesse daquelas alturas, era provável que não acabasse nunca de cair. [...] (HYALINO, 1889, p. 67)

Hyalino volta a se colocar no lugar da revista quando descreve a sensação de ser olhado e admirado por tantos desconhecidos:

[...] Fiquemos aqui mesmo, nesta sala deslumbrante, cheia de uma multidão onde não vemos sequer um conhecido. Olhados por um milhar de pessoas ávidas de surpresas, roídas de uma curiosidade bem entendida, de uma admiração bem cabida. Fiquemos aqui, e nos extasiemos se assim te apraz. Olha! Quem é aquele “gentilhomme” louro, bonito, de um físico irrepreensivelmente correto, e de maneiras insinuantes, simpáticas, embora marciais?! Calluda! É Boulanger¹⁹⁶! Bou!....lan!....ger!?... Ele mesmo. Como me sinto zero, pequeno, mínimo, insignificante, diante do General francês, daquele que atrai sobre sua pessoa e sobre seus atos os olhares da mais viva admiração de todas as partes do mundo! Pois ei-lo aqui perto de nós, respirando o mesmo ar, vendo o que vemos, pisando o mesmo solo; também curioso de tantas riquezas que o universo exhibe, e que o grandioso edifício do Campo de Marte acolhe com carinho e gozo, como uma monumental galinha choca! Vês como, em um momento de entusiasmo, transpus o largo espaço que medeia entre América e

¹⁹⁶ General Georges Boulanger (1837-1891) ficou conhecido por transformar a cerimônia de 14 de Julho de 1886 em uma grande encenação ao passar em revista as tropas em uniforme de gala e montado no seu famoso cavalo negro. Boulanger aproveitou a ocasião para discursar, anunciando novos equipamentos, uniformes e privilégios para os militares. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Boulanger - Acesso em 09/08/2012

Europa; estive no Campo de Marte; e vi o General Boulanger?![...] (HYALINO, 1889, p. 67)

Conduzindo seu leitor de volta a Curitiba, o autor expressa o seu orgulho por fazer parte da revista, e como colaborador, sente-se bem representado pela *Galeria*:

[...] Entretanto não sai de diante de minha mesa de trabalho, e apenas em espírito – por um óculo – vi tudo quanto desejava ver, se tanto pudesse. Mas a magna questão é que vamos todos à deslumbradora Paris, assistir a grande exposição do não menos grande ano de 1889, figurar naquele prodigioso certâmen, fazer parte daquela indescritível riqueza de produtos universais! Feliz “Galeria Illustrada” possas tu provar perante aquele nobilíssimo povo que a Província do Paraná, “caminha na vanguarda do progresso” como já o disse o nosso velho Imperador, e o repito eu com o entusiasmo reverente de um bom e devotado filho. Diz por mim um amistoso – até a volta – aos nossos pacientes leitores, e apronta as malas, Nestor de Castro. Eu, como vês, já estou pronto!.... (HYALINO, 1889, p. 67)

Nesta longa citação, temos mais uma evidência da participação da revista na exposição. Embora o texto tenha sido publicado com antecedência, nos indica a forma como Narciso Figueras planejava que a *Galeria* chegasse a tempo ao Campo de Marte para ser apreciada pelos curiosos visitantes da Exposição de Paris: “embarcar encaixotada” e viajar em um grande “transatlântico”.

Praticamente, cada palavra e cada ponto dessa narrativa refletem simultaneamente a expressividade e a tonalidade emocional do seu autor-narrador que, para envolver seu leitor, dispõe-se a “embarcar encaixotado em um pacote”, criando o que Bakhtin (Voloshinov) (1986, p.150) classificaria de efeito pictórico ao colorir sua descrição “com suas entoações, o seu humor, a sua ironia, [...] com o seu encantamento” (1986, p. 150). Hyalino chega a apagar sua individualidade como autor, ao assumir-se como sendo a própria *Galeria Illustrada* imaginando-se como sendo olhada “por um milhar de pessoas ávidas de surpresas, roídas de uma curiosidade bem entendida, de uma admiração bem cabida”.

Por meio das grandes exposições encontrou-se um veículo adequado para a circulação não só de mercadorias, mas de ideias em escala internacional (PESAVENTO, 1997, p. 14-15). E em sua edição especial, a *Galeria* publicou um artigo do Barão de Serro Azul, abordando o descobrimento do mate, sua história, seu uso e seus consumidores e apresentando inclusive um quadro que expunha, ao

mesmo tempo em que divulgava, seu valor como produto de exportação da província para os mercados de Buenos Aires, Montevideu e Valparaíso:

Este produto da indústria extrativa, que constitui o principal e quase único artigo de exportação desta província, representando nela atualmente operações no valor de quatro mil contos de réis aproximadamente por ano. As árvores nascem espontaneamente desde o planalto de Curitiba e acompanham a vegetação dos pinheiros por todas as localidades da província, em que existem matas e há geadas. [...] Até hoje não se tem cuidado da plantação do mate e da formação de ervais com fins comerciais. [...] As pesquisas do infatigável e distinto Barão de Capanema se deve o descobrimento dos meios para conseguir a germinação das sementes do mate, há cerca de seis anos. (BARÃO DE SERRO AZUL, 1889, p. 63 e 67).

No Brasil, assim como a figura feminina na época da proclamação da República, a *Marselhesa* também foi tomada de empréstimo como símbolo “não só da Revolução de 1789, mas de toda revolução, de todo movimento libertário no Ocidente”, como acrescenta Carvalho (1990, p. 14). Como não tinham um hino próprio, os republicanos cantavam a Marselhesa em todas as manifestações. No segundo semestre da *Galeria Ilustrada* (imagem 118), a edição distribuída no dia 14 de julho de 1889, mesma data do centenário, chega as mãos do leitor com a letra, a música e a história de sua criação contada por Lamartine:

A Marselhesa conserva uma sonoridade de canto de glória e de grito de morte; glorioso como o canto, fúnebre como grito, tranquiliza a pátria e faz descorar os cidadãos. (LAMARTINE, 1889, p. 14)

The image shows a two-page spread from a magazine. The left page is titled "LA MARSEILLAISE" and contains a musical score for the song. The right page is also titled "LA MARSEILLAISE" and features a central illustration of a man in a military-style uniform holding a sword and a flag. To the right of the illustration is the word "TRADUÇÃO" and several columns of text, including the lyrics of the song in Portuguese. At the bottom of the right page, there is a small signature "G. A. ACCIARI" and the text "Allons, enfants de la patrie, Le jour de gloire est arrivé!".

FIGURA 118: FAC SÍMILE IRIANA POSIÇÃO DA MARSELHESA NA PÁGINA DA REVISTA, AO LADO DE SUA PARTITURA MUSICAL. GI, CURITIBA, JÚL.1889, II SEM, N.16, P. 12 E 13

A França tentava fazer da Marselhesa o hino da pátria, e em outros países, inclusive no Brasil, a canção ainda representava um grito de guerra e de revolta. De acordo com Carvalho (1990, p.124), “no final de 1888 e começo de 1889, Silva Jardim buscou uma letra brasileira para a Marselhesa, mas Olavo Bilac e Luís Murat se recusaram a colaborar com seu projeto”. A Exposição de Paris teve início em março de 1889 e encerrou em 31 de outubro, quase que coincidindo com o fim da monarquia no Brasil (PESAVENTO, 1997, p. 197), e a *Galeria Illustrada* esteve lá representando a Província do Paraná, motivada pelo seu desejo de progresso e suas aspirações de modernidade.

3.3. A LEI BALBINO: UM DEBATE ILUSTRADO SOBRE EDUCAÇÃO

Nas páginas da *Galeria Ilustrada* misturavam-se opiniões diversas, expressas direta ou indiretamente. Um dos debates de maior destaque, tanto em texto como em imagem, fazia referência ao contexto educacional local. Para a abordagem deste tema, a revista tanto fazia uso de artigos como também de charges, sabendo valer-se de sua peculiaridade frente aos outros jornais, que era justamente poder fazer uso do desenho para comunicar.

Em geral, os chargistas da monarquia produziram mais charges e menos caricaturas. Para Teixeira (2001, p. 44) este desequilíbrio na produção destes artistas se devia em parte a seu engajamento na transformação política da sociedade, e em parte à sua convicção de que a caricatura descontextualizava e “despolitizava” os personagens que delineava. Para Balaban (2009, p. 33), esta é uma das características das caricaturas e das charges brasileiras oitocentistas que as tornam centrais para a crítica política. Os desenhos de Agostini, na *Revista Ilustrada*, são referenciados como indícios a favor desta hipótese. Destacaremos as litografias produzidas por Narciso Figueras para a seção *Gaveta do Diabo*, para lançar luz sobre o uso deste tipo de estratégia no contexto paranaense.

É preciso considerar o alerta de Joly (2007, p. 44), de que toda a imagem é representação, e como tal utiliza suas regras de construção. No caso da *Gaveta do Diabo*, estaremos tratando de charges que por si só já suscitam regras específicas. Para Flôres, a charge em sua visualidade é resultado de uma trama de sentidos, de intenções e de valores expressos que nos permitem captar a dinâmica do entorno social em que foi produzida. Como texto e como imagem, é resultado do uso híbrido da linguagem, onde o “componente linguístico é corresponsável, juntamente com o componente gráfico e imagético, pelo grau de informatividade e poder argumentativo, persuasivo da mensagem.” (FLÔRES, 2002, p. 10).

A mensagem está na charge que chegou até nós. Podemos buscar as circunstâncias históricas de sua criação para melhor compreendê-la, mas não poderemos, nem é nosso objetivo, descobrir as *intenções* do autor. Para este exercício, seguiremos a orientação de Joly (2007, p. 49) e assumiremos o lugar de observadores de um tempo póstumo. Evidentemente, isso não elimina a necessidade de observarmos seu contexto de produção e recepção. Para tanto,

podemos definir o contexto como o conjunto de elementos não linguísticos que influenciam na construção do sentido. (FLÔRES, 2002, p. 30).

Delimitada a função da charge na *Galeria Ilustrada*, vamos ao contexto da sua aparição, pois, assumindo que a imagem se constitui sempre em uma “mensagem para o outro” (JOLY, 2007, p. 61), para que a charge possa ser compreendida como imagem portadora de uma mensagem visual, devemos identificar o “outro” para quem ela foi produzida. Para tanto, faremos um recorte, selecionando apenas as charges publicadas na seção *Gaveta do Diabo* que fizeram referência à Lei nº 917 de 31 de agosto de 1889, também chamada pela revista de Lei Balbino¹⁹⁷.

Os movimentos políticos da Província do Paraná estavam impregnados de aspirações democráticas e liberais, um reflexo do Brasil no início do século XIX, que gestou seus líderes dentro das famílias dos grandes proprietários, que tinham o comércio exportador sob seu controle. Esses movimentos foram influenciados pela filosofia global do liberalismo das universidades europeias e pelos ideais democráticos. (OLIVEIRA, 1986, p. 7). Suas ações repercutiram em todas as esferas da vida brasileira: política, econômica, social e cultural. Segundo Calmon (1937, p. 310), a educação se constituiu no “assunto predileto dos debates e reformas políticas.”.

Em 1826, a *Comissão de Instrução Pública da Assembleia Legislativa*, elaborou um plano integral de ensino público que abarcasse todos os graus escolares e todos os aspectos de sua organização e administração, estruturando a educação nacional como um conjunto articulado de escolas envolvendo estes quatro graus: pedagogias, liceus, ginásios e academias. (PERES, 2005, p. 29-47). Essa comissão também distinguiu os termos “instrução” e “educação”. Instrução seriam os conhecimentos dos quais o Estado era o despenseiro natural. Educação seriam os sentimentos em assuntos religiosos, políticos e éticos, de responsabilidade da família. Determinou, também, o emprego dos termos “primário” para designar um grau de processo educativo, e de “liceu” para nomear instituições escolares¹⁹⁸. (OLIVEIRA 1986, p. 15-16). Segundo Azevedo (1964, p. 574), para descentralizar as

¹⁹⁷ Balbino Candido a Cunha (1833-1905) nomeado 26º Presidente da Província por carta Imperial, de 04 de julho de 1888 a 29 de maio 1889. (CARNEIRO, 1994, p. 423)

¹⁹⁸ Estes termos serão utilizados no texto, seguindo a determinação desta Comissão.

ações relativas à instrução pública, em 1834 foi aprovado o Ato Adicional na Constituição de 1824, que transferiu para “às Assembleias Provinciais o encargo de regular a instrução primária e secundária, cabendo à administração nacional o ensino superior e a organização escolar do Município Neutro”. O ensino na Corte ficou sob a tutela do poder central e o ensino primário e secundário aos cuidados das Províncias. Esta ação esbarrou nas dificuldades financeiras das Províncias, originando diversos sistemas regionais.

A organização do ensino público do Paraná, que estava fundamentada na Lei nº 34, de 16 de março de 1846, da Província de São Paulo, recebeu depois a influência das reformas e projetos provenientes da Corte. Estes em geral eram complementados por algumas reestruturações¹⁹⁹ regulamentares do ensino que visavam atender às necessidades locais e administrar os recursos disponíveis. Pela apreciação dos relatórios do período, realizada por Oliveira (1986), o nível de qualidade do ensino era visto como uma necessidade social. Nas sessões da Assembleia Legislativa eram debatidas propostas com o objetivo de solucionar os problemas do ensino no Paraná. Como resultados, a partir destes debates se promulgavam novas leis e regulamentos de ensino, cujas formulações evidentemente refletiam as divergências e decisões dos partidos políticos que se alternavam no comando político e administrativo. (OLIVEIRA 1986, p. 11).

Somente em 1857 foi posto em execução o Regulamento de Ensino da Província do Paraná²⁰⁰, que estabelecia que as escolas públicas fossem gratuitas e mantidas pelo Governo, de acordo com a determinação da Constituição do Império. Nestas escolas, eram permitidas matrículas de crianças com mais de cinco anos e menos de 15 anos de idade, que não fossem portadores de doenças físicas nem mentais, nem escravos nem expulsos de outra escola. As escolas criadas, particulares ou associações, só poderiam funcionar com a verificação de habilitação de conduta. Os dois tipos de escolas funcionavam com a inspeção do Governo, mas em 1868 as particulares foram isentas de qualquer fiscalização, o que favoreceu o surgimento de novos estabelecimentos escolares. (OLIVEIRA, 1986, p. 53-54)

¹⁹⁹ Reestruturações regulamentares ocorreram nos anos de 1871, 1874, 1876 e 1890. (OLIVEIRA 1986, p. 11)

²⁰⁰ PARANÁ, 1912, p. 61-82

A gratuidade de ensino público e a obrigatoriedade de frequência ao ensino primário, conforme determinava a Constituição Imperial, foi oficializada com Regulamento Orgânico da Instrução Pública da Província do Paraná²⁰¹, aprovado em 16 de julho de 1876. Ficou então determinada a classificação das escolas públicas como: a) de 1ª entrância, aquelas situadas em povoados e bairros; b) de 2ª entrância, as escolas das freguesias e vilas²⁰²; e c) de 3ª entrância, as escolas de cidade²⁰³. A classificação de cada escola definia os vencimentos e a ordem para promoções e remoções de seus professores. Muitos desses professores eram particulares, subvencionados pelo governo, que lançava mão dos limitados recursos da receita provincial para possibilitar o acesso às aulas para a população infantil carente. (OLIVEIRA 1986, p. 65).

Em 1888, vindo de Minas Gerais²⁰⁴ chegou a Curitiba aquele que viria a ser o último delegado da coroa imperial representante na província do partido conservador: Dr. Balbino Cândido da Cunha (1833-1905), médico²⁰⁵ formado na Corte. Balbino assumiu a presidência do Paraná em 4 de julho, sem o apoio dos grandes nomes locais do seu partido. (CARNEIRO, 1994, p. 428). Na época,²⁰⁶

²⁰¹ Regulamento Orgânico da Instrução Pública da Província do Paraná. In: PARANÁ, Leis, Decretos, etc. Leis e Regulamentos...1876. t.3, p. 1-37

²⁰² No final do século XVII, apenas sete Freguesias ou Vilas haviam sido instaladas no Paraná: Paranaguá, Curitiba, Antonina, São José dos Pinhais, Santo Antonio da Lapa, Guaratuba e Santana do Iapó. Na primeira metade do século XIX foram criadas as de Guarapuava e Morretes e na segunda metade do século XIX, já como Província autônoma, foram criados 12 novos municípios. Na entrada do século XX, o Paraná contava com 21 municípios. (DICIONÁRIO..., 1991, p. 111).

²⁰³ O funcionamento das escolas se processaria de duas maneiras: nas vilas, povoados e bairros haveria uma sessão das 9 às 15 horas; nas cidades, duas sessões (manhã: 9 às 12 / tarde: 13 às 16 horas). O período letivo estendia-se de 8 de janeiro a 30 de novembro, com interrupções aos sábados, domingos, dias santos e feriados por lei, além da quinta-feira, que permanecia como dia de descanso, podendo ser substituído por outro, segundo os costumes locais. (OLIVEIRA 1986, p. 65-66)

²⁰⁴ De Minas Gerais vieram alguns presidentes da Província do Paraná, como: Antonio Barbosa Nogueira, José Feliciano Horta de Araújo, Joaquim Bento de Oliveira Júnior, José Cesário de Miranda Ribeiro e Dr. Balbino Cândido da Cunha. (CARNEIRO, 1994, p. 21)

²⁰⁵ Dos 41 presidentes que teve o Paraná, 32 eram bacharéis, formados em direito em São Paulo ou Recife. Somente 5 foram comerciantes, dois militares, um médico, um padre que também era bacharel e professor de direito e um funcionário provincial com alta patente na Guarda Nacional da província. (CARNEIRO, 1994, p. 22)

²⁰⁶ Sobre esse período, grande parte das informações foram retiradas de Carneiro, 1994, p. 423.

refletindo a situação conservadora da Corte (1885 a 1889), a Assembleia Provincial do Paraná estava dividida²⁰⁷, o que dificultava o reconhecimento de sua soberania e ocasionava transtornos para a administração do Dr. Balbino Cândido da Cunha.

Com a justificativa de uma crise financeira das mais difíceis, Dr. Balbino da Cunha, com a anuência da Assembleia Provincial, sustou a criação de algumas dezenas de escolas primárias e eliminou outras já constituídas, de menor movimento, sancionando a Lei ° 917 de 31 de agosto de 1889, também chamada pela imprensa de Lei Balbino, que determinou a supressão de 164 escolas. No mesmo ato, também mandou executar o decreto de Assembleia Legislativa Provincial que “reduz a duas entrâncias das cadeiras de instrução primária da província, e extingue as cadeiras de 1ª entrância existentes em diversos bairros e da cadeira da capital.” (PARANÁ, 1913, p.21). Segundo afirma Oliveira (1986, p. 79), essa lei fez parte da política de contenção de despesas, que, para contornar problemas financeiros, realizou muitos Cortes de verbas no setor da educação, que atingiram em cheio as subvenções e reverberaram na imprensa local. Afinal, os municípios não tinham condições de manter, com recursos próprios, as escolas que não estavam incluídas na lei orçamentária e foram extintas, o que gerou muitos protestos dirigidos ao Presidente da Província, por parte de professores, inspetores de distrito e da imprensa.

Embora algumas fontes apontem para a difícil questão financeira da Província, devemos lembrar que nesse período foram feitos muitos investimentos públicos na estrada de ferro, investimentos que tiveram efeito positivo sobre a movimentação da economia da região²⁰⁸, gerando uma receita de 1.329:168\$000 (réis) entre 1887-1888. Em agosto de 1888, a Assembleia aprovou a Lei ° 917, que entraria em vigor a partir de janeiro de 1889. Os valores que temos (992:671\$000) indicam uma queda real de 25,31% da receita de 1888-1889, o que nos leva a crer que já havia uma previsão de receitas e despesas que indicavam a queda para justificar a criação da lei.

²⁰⁷ Os liberais estiveram no governo de 1878 a julho de 1885. De 1885 a junho de 1889 os conservadores retornam ao poder. Depois da lei do ventre livre em 1871 e a dos sexagenários em 1885, são os conservadores, e não os liberais, que dão aos escravos a completa libertação, em 13 de maio de 1888. (CARNEIRO, 1994, p. 36)

²⁰⁸ Ver dados do Quadro 1 desta pesquisa.

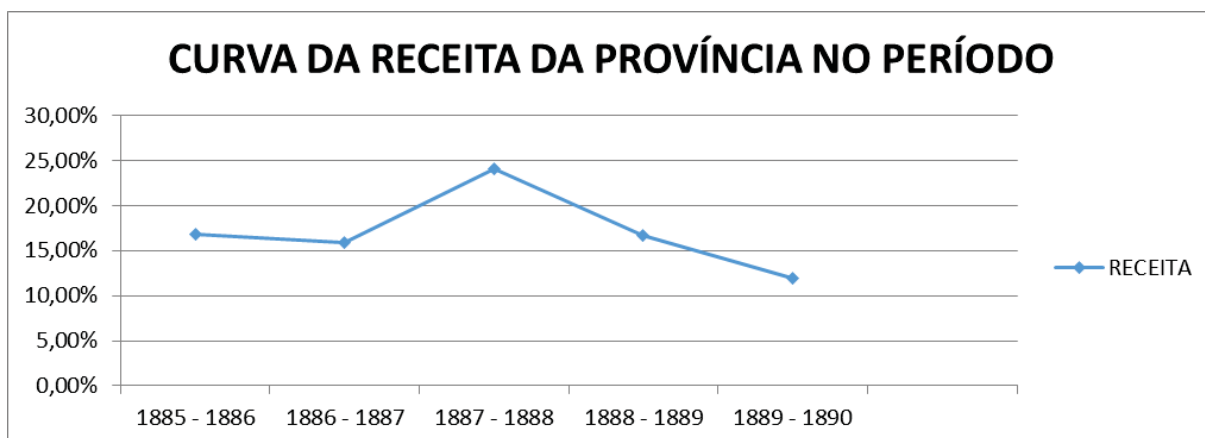


GRÁFICO 5: RECEITA DA PROVÍNCIA DO PARANÁ
 FONTE: CARNEIRO, 1994, P. 33

A *Galeria Illustrada* foi às ruas nesse momento de agitação, e sua chegada foi comemorada por Urbano Carrão com símbolo de um protesto “como o das mães as ofensas dos filhos a Lei que fechou as escolas! Quando um parlamento lacrou as portas das escolas, uma oficina fundou um jornal”. (GI, Curitiba, dez. 1888, n. 3, p. 21). Embora não fosse um jornal, já estabelecidas todas as diferenças, mas uma revista, é provável que na época houvesse ainda esse tipo de confusão até mesmo dentro da própria redação, pois, em outros momentos, também encontramos a palavra “jornal” usada para designar a revista. O fato é que era um meio de se propagar a palavra, a imagem e os debates, e essa era a conotação.

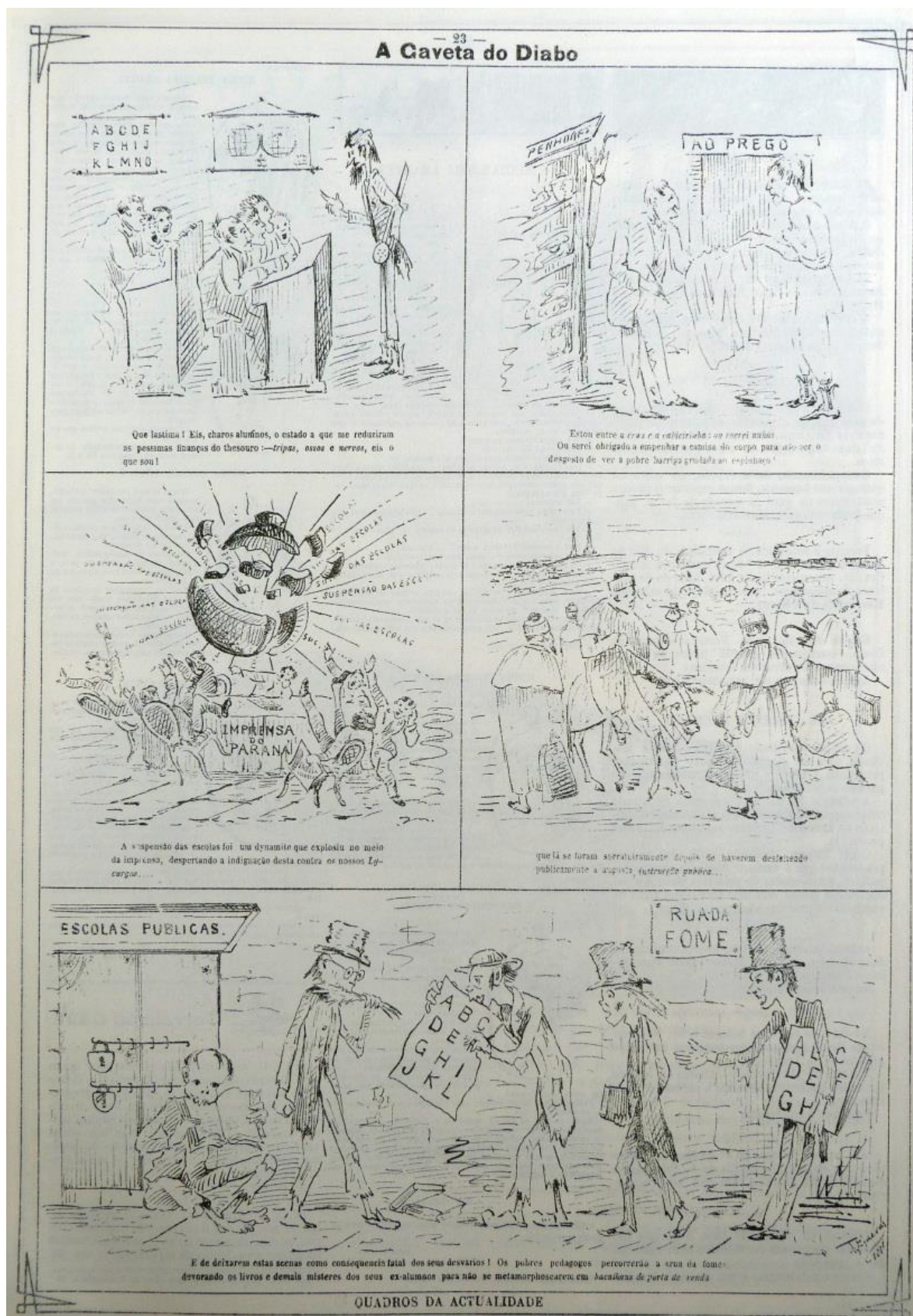


FIGURA 119: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23.

Após a apresentação da *Gaveta do Diabo* na seção *Nossas Gravuras*, se lê uma prévia do tema abordado pelas imagens: “o diabo apresenta aos seus amáveis leitores alguns episódios do mais saliente acontecimento que, atualmente, muito tem preocupado a atenção pública e contribuído imensamente para as calorosas questões da imprensa provinciana.” (GI, Curitiba, dez. 1888, n. 3, p. 18). A revista elaborou uma charge (imagem 119) composta por cinco quadros independentes baseados no mesmo tema, que ocupavam a página inteira.



FIGURA 120: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO PRIMEIRO QUADRO)

A imagem 120, que ocupa a parte superior esquerda da charge, é parte de um quadro maior, mas não se comunica diretamente com o próximo quadro, apesar de ambos tratarem do mesmo tema. Com uma linha solta, quase como um rabisco, o artista reproduz uma sala de aula, com elementos que podem ser reconhecidos por um leitor que teve acesso à escola ou ao ambiente escolar, como as carteiras, o mapa *mundi*, o abecedário e alunos interessados no que a figura principal tem a

dizer. O elemento de destaque é muito magro, veste roupas rasgadas, calças curtas e tem embaixo do braço uma palmatória. A imagem é facilmente entendida como mensagem visual e está de acordo com o texto na legenda: “Que lástima! Eis caros alunos, o estado a que me reduziram as péssimas finanças do tesouro: - Tripas, ossos, eis o que sou!”. Diante de seus alunos, um professor está lastimando a situação precária a que o conduziu a implementação da Lei 917.



FIGURA 121: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO SEGUNDO QUADRO)

Na imagem 121, que ocupa a parte lateral direita superior da charge, a semelhança se dá apenas pelo tema: a situação de miséria dos professores na província. Podemos observar dois homens que estão em uma loja de penhores. O homem que entrega a roupa parece sentir-se desconfortável por sua posição corporal. A composição da charge como um todo, sugere tratar-se de um professor, embora nada o identifique, nem a legenda, nem o espaço onde se encontra. O

homem que recebe está bem vestido e atento à fala do outro: “Estou entre a cruz e a caldeirinha: ou roerei unhas... Ou serei obrigado a empenhar a camisa do corpo para não ter o desgosto de ver a pobre barriga grudada ao espinhaço!”. Nesse caso, o conjunto das charges auxilia no efeito de sentido desta charge em particular.

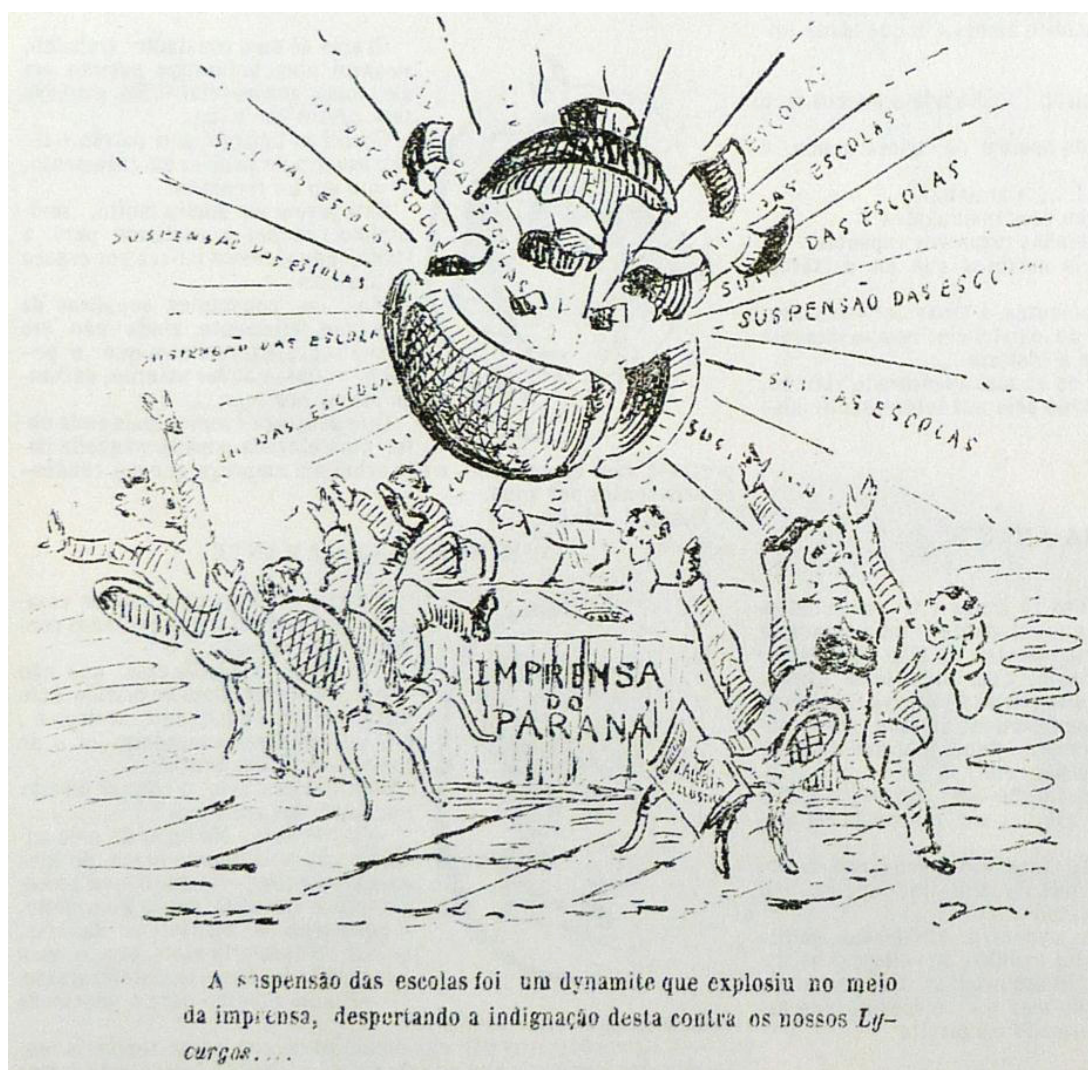


FIGURA 122: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO TERCEIRO QUADRO)

Na parte esquerda central da página (imagem 122), compondo o terceiro quadro da charge à direita do quadro maior, numa imagem com enquadramento um pouco mais afastado do que os anteriores, os personagens estão em uma dimensão menor, sentados em torno de uma mesa, o que os identifica como um grupo: a imprensa. Sobre a mesa, em uma proporção maior do que as figuras, vemos um elemento que pode ser identificado como uma bomba explodindo, que desloca as

cadeiras pelo impacto. De dentro da “bomba” uma frase se repete: suspensão das escolas. O traço se mantém solto e rápido, acompanhando os quadros anteriores. Na legenda: “A suspensão das escolas foi um dinamite que explodiu no meio da imprensa, despertando a indignação desta contra os nossos Licurgos...”



FIGURA 123: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO 4º QUADRO)

Sucedendo a legenda anterior, esta imagem também se comunica de forma a dar sequência ao que aconteceu no quadro que o antecede. Em primeiro plano estão homens que aparentemente iniciam uma viagem. Carregam malas, papéis, guarda-chuva. Vestem capa e chapéus, que lembram becas e diferem bastante dos ternos que vestiam as figuras dos outros quadros. Seguem em direções diferentes. As únicas figuras que parecem se comunicar estão no centro da imagem, e um

deles monta um burrico. Ao fundo, bem distante de onde acontece a ação, é possível observar dois símbolos do progresso e da modernidade: duas torres (telégrafo e/ou eletricidade) e o trem. A charge identifica esses elementos como os “Licurgos”. Estas figuras são citadas também nos artigos e, ao que parece, o leitor era capaz de identificá-los ou saber a que se referiam. Trata-se de uma referência aos espartanos, que atribuíam a existência da sua severa e abrangente legislação a Licurgo, que viveu entre os séculos 9 e 6 a. C. Licurgo era um estadista tido como pai da nação. Ele teria implantado o código licúrgico, tendo-o imposto pela persuasão e pela força à maioria de seus concidadãos, para erguerem os templos de Zeus e Atena²⁰⁹.

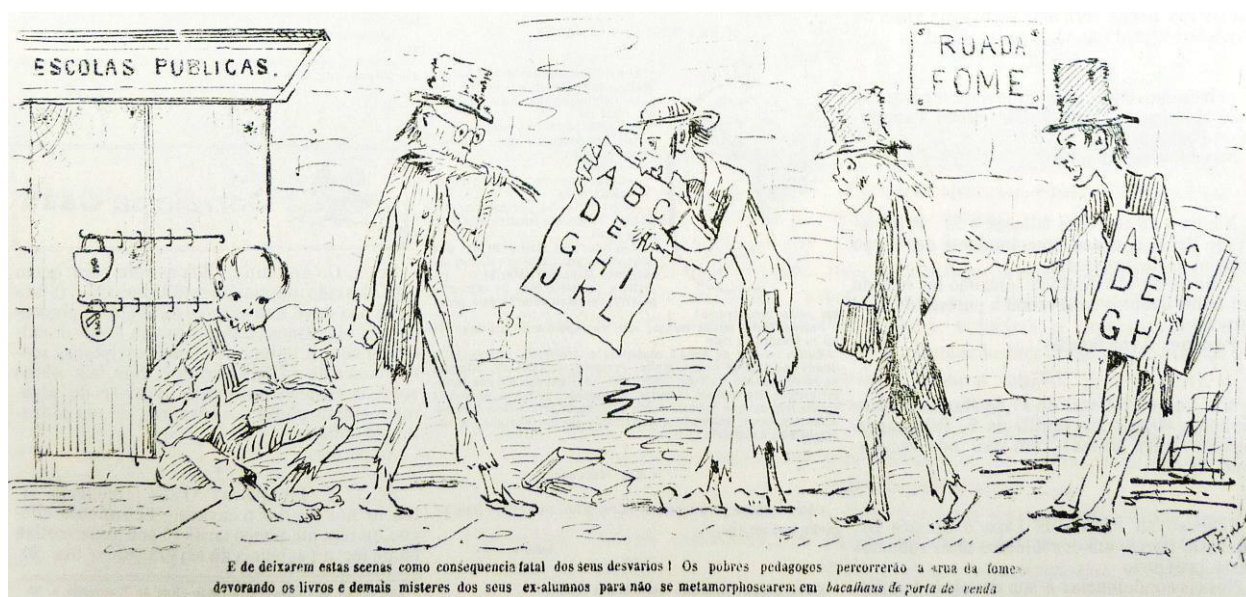


FIGURA 124: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21,5 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 23. (DETALHE DO 5º QUADRO)

O desenho elaborado para compor a base da charge (imagem 124), ocupava o espaço de dois quadros onde se vê cinco figuras masculinas que, pelas vestes, não são os “Lycurgos”. Parecem mendigos, descalços, esfarrapados, com velhas cartolas na cabeça. A postura corporal e a magreza indicam fraqueza. Estão na rua da fome, segundo a placa na parede. Outro indicativo de local é a porta trancada por dois cadeados onde se lê “Escolas Públicas”, no plural, representando todas as escolas. Ao pé da porta uma figura, que já não usa cartola, come um livro. Outro

²⁰⁹ Fonte: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/antiga/2002/05/27/002.htm> Acesso em 15/07/2011

parece comer palha, e um terceiro come o abecedário que compunha a sala da aula no primeiro quadro. Um deles tem um livro na mão e outro faz um gesto que pode ser identificado como mendicância. Foram representados cinco homens no papel de professores, e há razão para supor que a imagem seja motivada pelo fato de que a Lei 917 determinava que as escolas promíscuas só pudessem ser dirigidas por professoras. Esse quadro se comunica com o anterior, pois sua legenda remete à saída dos licurgos “E de deixarem estas cenas como consequência fatal dos seus desvarios! Os pobres pedagogos percorrerão a “rua da fome” devorando os livros e demais misteres do seus ex-alunos para não se metamorfosearem em bacalhaus de porta de venda”.

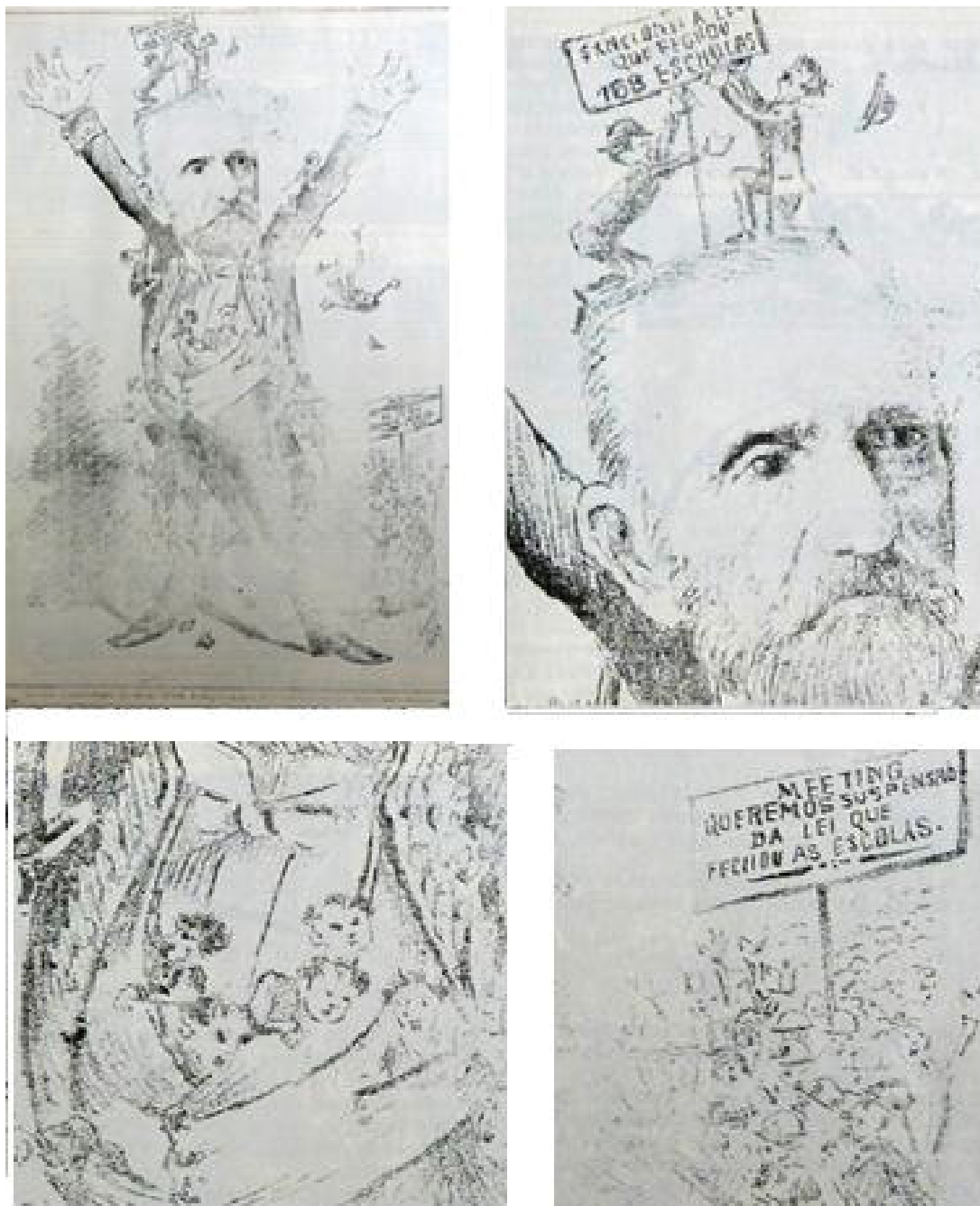


FIGURA 125: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, JAN. 1889, N. 6, P. 47.

“Por Deus, senhores Perdão, foi falta de reflexão, já chega de amolação. Tenhais de mim compaixão ou peço minha demissão.” Esta é a legenda do desenho (imagem 125), que retrata o Presidente da Província. Em um primeiro momento, parece que ele é também o seu autor. Porém, os membros da assembleia representados nas charges são um indício que a imprensa estava ciente de que este foi um projeto conjunto. Na publicação do texto da lei nos jornais, o leitor acompanha quem eram os membros que estavam presentes na sala de sessões.

Acompanharam esta sessão, no dia 11 de Agosto de 1888, C. Mota, Menezes Dória²¹⁰ - que posteriormente assumiu a redação do jornal *Quinze de Novembro* com Narciso Figueras - Camargo e Araújo, Vicente Machado e Teixeira de Freitas.

Essa charge (imagem 125) ocupa a página inteira, sem moldura para limitar o gesto expressivo da figura principal, apenas o branco. O olhar da figura é expressivo, tem um destaque com um tom mais forte. Os membros da assembleia estão representados na cabeça do presidente, segurando uma placa com o número de escolas fechadas. Na sua roupa se vê vários homens bem pequenos tentando não cair, pois o Presidente está para eles como um gigante exaltado. No chão, um grupo de pequenas pessoas reunidas, com uma placa solicitando um *meeting* para a suspensão da “lei que fechou as escolas”. A figura do Presidente gigante, exaltado e expressivo, é o centro da imagem, e ela tem traços de caricatura ao transgredir a anatomia humana, embora contextualizada e politizada. Este recurso de inserir a caricatura no interior de uma charge era um recurso moderno, não usual. (TEIXEIRA, 2001, p. 44

²¹⁰ A título de curiosidade, lembramos que Menezes Dória era o acusado de ser o amante de D. Corina, morta pelo esposo (Dr. Campos) em virtude da acusação. A população de Ponta Grossa exigiu que Menezes Dória abandonasse a cidade três dias depois do assassinato de D. Corina.



Dr. Balbino de Almeida

FIGURA 126: (ESQ. À CIMA) DE BONA, TEODORO. NANQUIM E BICO DE PENA. CÓPIA DE FOTOGRAFIA TIRADA EM CURITIBA EM 1889 POR H. A. VOLK, CEDIDO POR SUA NETA MARIA TERESA G. DA CUNHA. FONTE: (CARNEIRO, 1994, P. 422)- DETALHES DO ROSTO DO DR. BALBINO, EM DIFERENTES CHARGES PUBLICADAS- ASSINATURA DR. BALBINO.

Quem proíbe, extingue, limita, determina e assina e, em seguida, “revogam-se as disposições em contrário” é o médico mineiro, que usa trajes da moda e “deita cartola” não somente aos domingos, mas todos os dias da semana. Segundo descrição de Teófilo Gomes (GI, Curitiba dez. 1888, n. 3, p. 20), que o viu de

passagem, Balbino (imagem 126) não lhe pareceu “tão mau como o pintam, porquanto achei-o simpático, circunspecto, respeitável e muito parecido com nosso comum amigo capitão Franklin do Rego Rangel.” Interessante esta comparação de Teófilo com o capitão Rangel, pois este foi administrador de Assunguy²¹¹ entre 1878 e 1879, e ficou muito conhecido por denunciar o estado deplorável da colônia, desvio de dinheiro público e irregularidades envolvendo imigrantes e funcionários da Colônia. Também teve que conter gastos públicos, questionou, criticou, restringiu, provocando o descontentamento de outras autoridades. (GARCIA, 2010, p. 19). A imagem 126 (esq./cima) foi executada à bico de pena, em nanquim pelo pintor paranaense Teodoro De Bona, a partir de uma fotografia de Balbino, tirada em Curitiba em 1889, por H. A. Volk e cedida por sua neta. (CARNEIRO, 1994, p. 49). As imagens ao lado e abaixo (à esq.) foram executadas por Narciso Figueras e Stek (à dir.) para representarem Dr. Balbino nas páginas da *Galeria Illustrada*. Podemos observar semelhanças com a imagem executada a partir da fotografia e também, uma variação nas feições do presidente, que na primeira tem uma expressão de “bom velhinho” e nas subsequentes exibe características que lhe conferem um ar mais sombrio e até malévolo, o que parece refletir o acirramento das discussões sobre a lei.

Entremeados a artigos e notas rápidas, sempre há comentários com tom de ironia sobre o fechamento das escolas:

Na China não ha escolas publicas; ora, nós vamos introduzir no país a imigração chinesa, logo: devemos nos preparar convenientemente para recebe-la, isto é lógico! Nem se diga que por fecharmos escolas deixamos de ser filhos da América – a terra do futuro. Não, que isso seria injustiça! Demais, para colhermos o “nosso mate” não precisamos ir à escola; para tomá-lo muito menos! (GI, Curitiba, dez. 1888. Pequenos Ecos, n. 5, p. 37).

Os debates e os comentários irônicos sobre a *Lei Balbino* não ficaram circunscritos à *Galeria*, mas são assunto também de outros jornais citados pela própria revista, os quais nos serviram de fonte para esclarecer o tema. No entanto,

²¹¹ Hoje Cerro Azul, teve sua origem com a Colônia Assunguy, fundada no ano de 1860, ao norte de Curitiba, pertencente ao Município de Votuverava (hoje, Rio Branco do Sul). Em 1882, foi elevada à categoria de Vila como Freguesia de Nossa Senhora da Guia do Serro Azul, com a denominação de Vila do Assunguy. Em 1897, passou à categoria de Cidade. Fonte: biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/cerroazul.pdf

um artigo publicado pelo *Dezenove de Dezembro* merece atenção especial, em virtude de seu teor dissonante em relação ao posicionamento que transparece nas charges examinadas acima. Apresentando-se como “órgão do partido liberal”, portanto oposto ao do presidente, o artigo veicula as considerações do jornal ao projeto de instrução pública:

Sr. Presidente [...]. No projeto reduz-se altamente o número das escolas, com as quais despendia-se mais da metade da renda provincial, [...]A extensão de nosso território, a falta de pessoal habilitado e de meio de comunicação, com a pobreza de nossos cofres opunham-se invencivelmente à prática de semelhante sistema.[...] Ora não se pode negar que não se pode dar amplitude ao número de nossas escolas, sem prejudicar o ensino, abstraindo-se da ideia que com dez vezes mais escolas do que temos, ainda estaremos longe de corresponder ao que deveríamos ter pela extensão somente do território da província [...] Com o numero das escolas marcado no projeto, temos nos aproximado de um método extensivo, que porá o ensino ao alcance de seu governo, em que será aplicado um magistério composto de pessoal superior ao que temos e com o qual, portanto, se chegará a uma instrução consideravelmente mais completa, que será disseminada por meio daqueles que a receberem.(DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba, ago. 1888, n. 88, p. 2)

Pelo texto, podemos perceber que o jornal está ciente que os problemas financeiros da Província foram os motivadores de tantos cortes, pois o autor dá sinais positivos para as intenções do projeto de se chegar a uma instrução de maior nível. O texto segue ainda identificando que professores eram estes que estavam nas escolas, e que estão representados nas charges:

[...] Mestres como esses, Sr. Presidente, que de frívolos parecem condenados a perpetua imbecilidade, não devem ser aproximados do ensino e da educação da infância. Suprimiram-se escolas nas vilas e freguesias, deixando-se em cada uma delas uma escola promíscua, porque tem-se reconhecido que estas dão melhores resultados; sendo a razão que regidas por mulheres, são nestas mais comuns os bons costumes. Por suas condições de vida, também a mulher, é quase sempre dotada de mais moderação e paciência, qualidades que devem possuir todos os que educam. [...]. (DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba, ago. 1888, n. 88, p. 2).

A mulher parece ter sido aqui novamente eleita como professora ideal. Podemos supor que essa postura, expressa tanto na lei como na imprensa, reflita opiniões compartilhadas e debatidas nas ruas e cafés da Curitiba oitocentista. São questões como essas, expressas em momentos de interação entre os leitores, que “mais tarde são escritas em jornais que, por sua vez dão espaço a polêmicas públicas”, como afirma Aguirre em sua entrevista com Chartier (2001, p. 128). Se essa posição sobre a mulher no magistério é um reflexo do que se debatia, ela pode ser aduzida como um elemento para se explicar a representação dos professores homens na condição de mendigos.

A charge (imagem 127) apresentada a seguir, publicada em 20 janeiro de 1889, também ocupa a página inteira. A moldura fecha a cena onde se encontram representados o Presidente e outro personagem que, pelas feições bem definidas, deveria ser um personagem conhecido na cidade. Eles estão em um ambiente interno. O personagem sentado recebe mensagens de um telégrafo que, pela composição de seu conjunto de elementos, mais parece uma bomba. Por seu turno, este telégrafo emite tantas mensagens que o papel em que estão impressas estende-se até o chão. Na parede veem-se outras mensagens, todas com datas, e que provavelmente referem-se a fatos então recentemente ocorridos. Datada de 30 de dezembro de 1888, uma mensagem traz o seguinte texto: “população indignada lei fechamento escolas. Preparam-se *meetings*.” Em uma na mensagem que cai ao chão, mas de fácil leitura, datada de 8 de janeiro de 1889, lê-se: “Gazeta inventou manifestação Balbino. População riu-se muito. Viva a pandega”. Há um elemento novo, que se repetirá em outras charges: o cão. Ele late e ameaça atacar o Presidente perturbando-o. Na legenda a indicação de sua fala identifica o cão:

Santo Deus! Tantas notícias funestas, tantas *coisas pretas*! Estou vendo que desta vez fico louco... louco furioso! Valha-me Santo Cristo da Palmeira! Este *Vicente* não me deixa sossegar... que maldito *cachorrinho*! (GI, Curitiba, jan. 1889. Gaveta do Diabo, n. 7, p. 54)

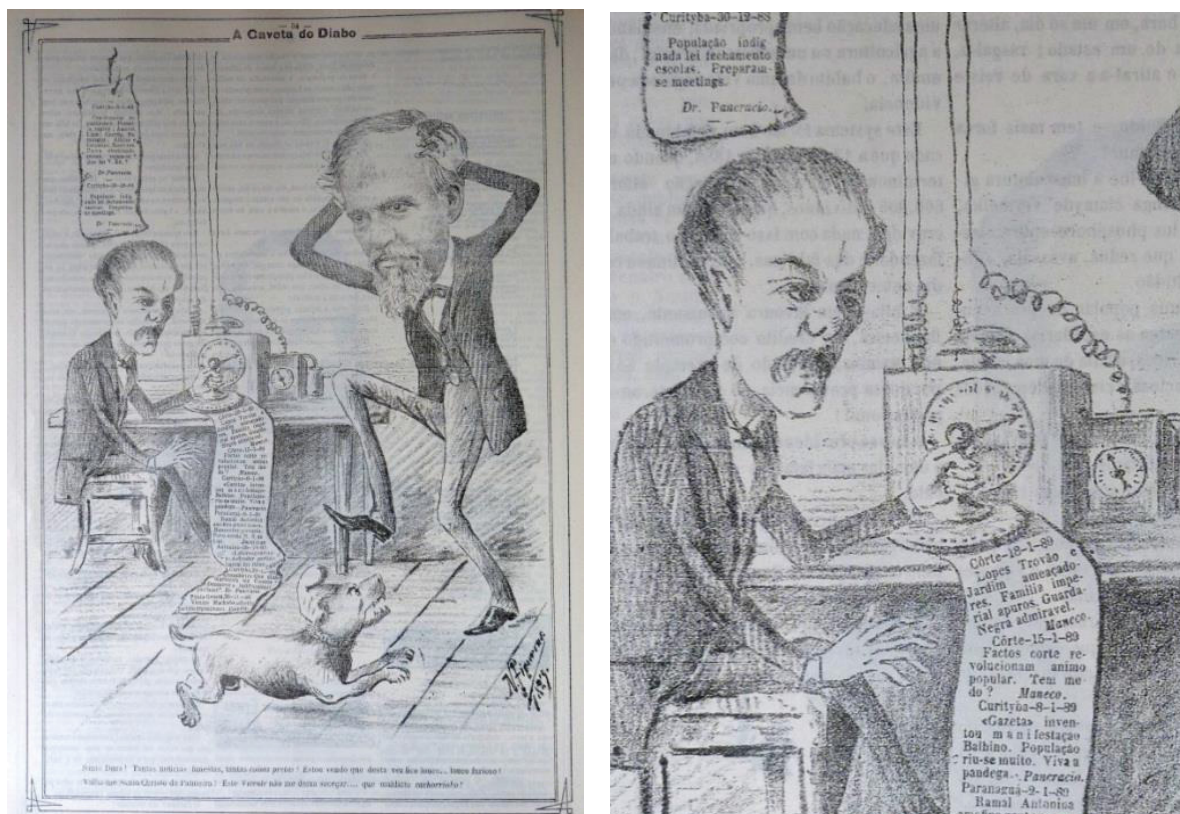


FIGURA 127: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, JAN.1889, N. 7, P. 54. (ESQ.) CHARGE (DIR.) DETALHE.

O nome do cão (Vicente) parece sugerir a figura política de Vicente Machado, e a manifestação inventada pela Gazeta, citada na charge, é uma referência direta a uma nota publicada naquele jornal, consoante a qual o Presidente teria recebido grande apoio para sua lei, tendo sido recebido por fogos e comemorações pelo povo.

Nas charges, Narciso utiliza uma combinação de elementos verbais e imagéticos para a elaboração de uma mensagem. Para acessá-la é necessário que o leitor reconheça as inscrições indiciais, mesmo com a dominância da imagem. No número seguinte, em 20 de fevereiro, na edição especial enviada para Paris, a *Galeria* apresentou uma charge (imagem 128) representando uma cena mais tranquila, em que o Dr. Balbino está com feições serenas, diferentes da publicada anteriormente.

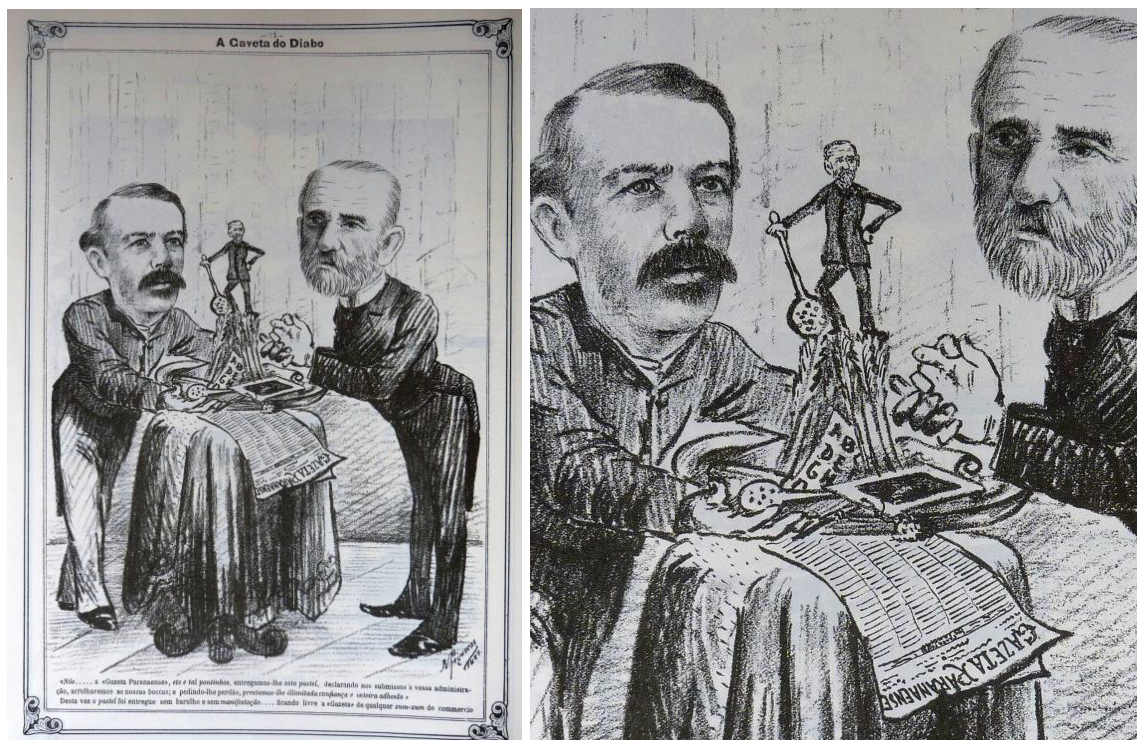


FIGURA 128: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 71. (ESQ.) CHARGE. (DIR.) DETALHE.

É interessante notar que, mesmo na edição que iria circular fora do Brasil, a revista publicou uma charge com um tema local, que talvez só fosse compreendido dentro da Província, em página inteira, em um enquadramento médio, com as duas figuras em torno de uma mesa. O local é representado como um ambiente interno e sobre uma mesa se vê um jornal, a *Gazeta Paranaense*. As feições são bem definidas e sem exageros. Há um cuidado no sombreamento e no tratamento do rosto, o que não se repete no restante da cena representada, como se as cabeças fizessem parte de outra composição. As posições sugerem ações: o representante da *Gazeta* entregando ao presidente, que aguarda aflito, em uma bandeja o que parece ser um troféu. Nele se vê representado o próprio Dr. Balbino que, mesmo em pequena dimensão, pode ser identificado segurando, na mão uma palmatória desproporcional, quase do seu tamanho, postado sobre um feixe de penas que são um símbolo da ferramenta de trabalho dos jornalistas. Compõem a bandeja uma palmatória, o abecedário e uma lousa. As figuras não se olham, nem olham para o leitor. Na legenda, um texto indica que quem fala é o homem que entrega a badeja:

“Nós... a “Gazeta Paranaense”, etc e tal pontinhos, entregamo-lhe este *pastel*, declarando-nos submissos a vossa

administração, arrolharemos as nossas bocas; e pedindo-lhe perdão, *prestamos-lhes ilimitada confiança e inteira adesão*". Desta vez o *pastel* foi entregue sem barulho e sem *manifestação*... ficando livre a "Gazeta" de qualquer *zum-zum* do comércio.(GI, Curitiba, fev. 1889 n. 8, p.71)²¹²

O jornal *A República* também se manifestou sobre a *Lei Balbino*, divulgando o número de crianças que deixariam de ser atendidas em virtude da extinção de escolas:

Pelo menos 3.000 crianças paranaenses privadas do pão do espírito, da grande aspiração civilizadora do tempo, deste século das grandes conquistas da luz, cujos efeitos salutareos já não são inteiramente estranhos aos próprios cofres! Haveria que reformar na instrução pública, admitimos, mas da reforma sensata, refletida e sobretudo patriótica, à destruição aventureira, sem estudo, sem ponderação, vai mar infindo e revoltado, um transviamento fatal e sem limites de orientação. (A REPÚBLICA, Curitiba, 6 de out. 1888, n. 36)

Na imagem 129, que ocupava página inteira da revista na vertical, está representado um ambiente de igreja: o confessionário, que ironicamente é indicado como Província do Paraná. Cinco figuras compõem a cena, das quais quatro são homens que estão para se confessar. Pela urgência, três deles o fazem ao mesmo tempo, o que não é usual nessa situação. Quem recebe a confissão não é um padre, mas uma mulher com uma coroa (Monarquia). Esta é a figura central, que está emoldurada pelo ambiente escuro do confessionário, ouvindo atentamente a um dos homens. Outro se aproxima, com um lenço na mão, como se tivesse suado e cansado do trabalho, trazendo embaixo do braço uma grande palmatória e na mão um terço. Dr. Balbino de joelhos e com as mãos postas não recebe atenção da "Monarquia". Composto a cena à esquerda da imagem, vemos um cofre para depósito de esmolas, comum nas igrejas, mas na sua inscrição estas estão destinadas "para os imigrantes". A única legenda é "Quaresma de 1889" e não há falas que possam chegar ao leitor, afinal é um confessionário. Não obstante, a mensagem é bem clara para os leitores da revista e de outros jornais, que estão a

²¹² Segundo Fernandes (1967, p. 803) o uso da expressão "pastel" na imprensa pode referir-se a "folha mal impressa; caracteres misturados e confusos; erro tipográfico". Na citação, aspas e itálico do autor.

par dos debates políticos sobre a instrução pública que estavam sendo travados no momento.



FIGURA 129: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. QUARESMA DE 1889. LITOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, MAR. 1889, N. 9, P. 77. QUARESMA DE 1889. (À CIMA) CHARGE PÁGINA INTEIRA, VERTICAL. (À BAIXO) DETALHES.

As dívidas públicas, utilizadas como justificativa para a implementação da Lei 917, constituem o tema da charge (imagem 130) que marca a última representação do Presidente Balbino na *Galeria*. Ele é representado sobre a “Caixa do Tesouro” aberta, cujo conteúdo se reduz a dois ratos famintos e uma aranha em sua teia, que já ocupa metade da caixa. Quase saindo da cena, indicando uma fuga apressada, aparece um saco com os “últimos vinténs 60:000\$000”.

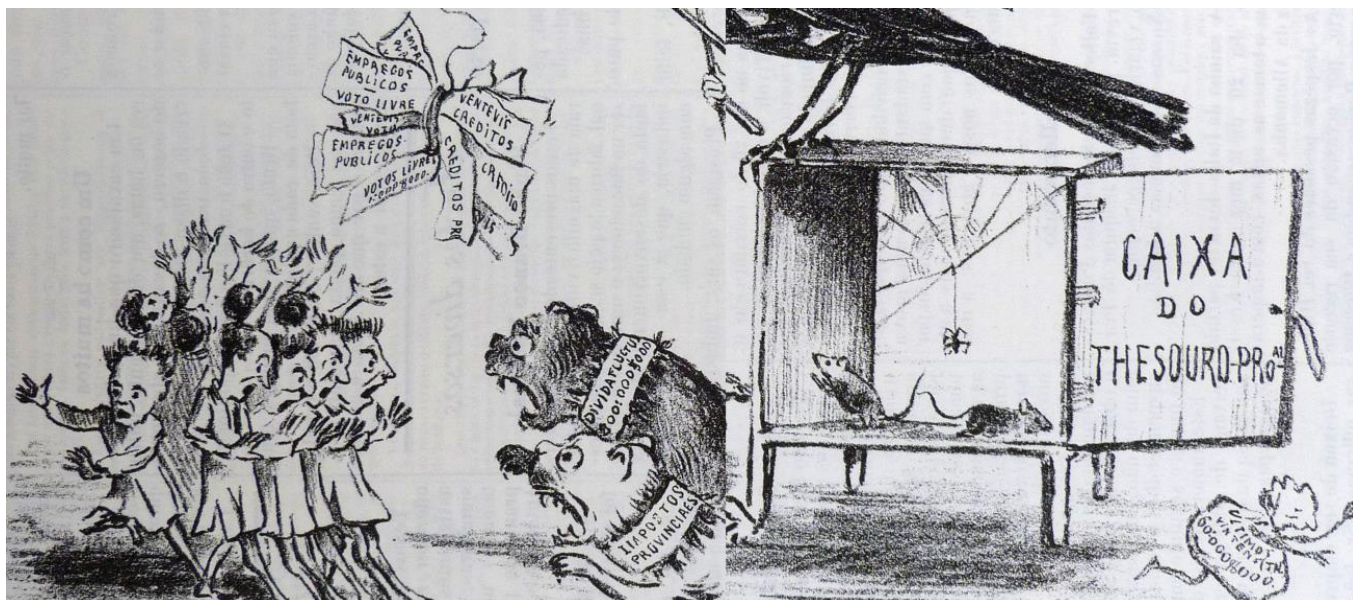


FIGURA 130: FIGUERAS, NARCISO. GAVETA DO DIABO. AUTOGRAFIA P&B. 28 X 18 CM. GI, CURITIBA, JUL. 1889, II SEM., N. 17, P. 24. (À CIMA) CHARGE. (À BAIXO.) DETALHE.

Existem diferenças em relação às outras imagens produzidas. Aqui Balbino aparece representado com o corpo de uma ave negra e cabeça humana. A ave-presidente tem papéis de empréstimos embaixo da asa, de onde surgem suas mãos

humanas. A mão direita segura uma vara curta e a esquerda, uma vara longa, onde vemos pendurados um feixe de notas com as inscrições “empregos públicos, voto livre, créditos, bentevis”, que interessam a um grupo de pessoas amontoadas no canto esquerdo da cena. Protegendo as notas e intimidando os pequeninos, prováveis pequenos comerciantes, são representados dois cães bravos e com uma ferocidade ameaçadora, que não permite ao grupo alcançar as notas. Nas coleiras que identificam os cães: “Impostos Provinciais e Dívida 800:000\$000”. A imagem está limpa, sem muitos elementos ao seu redor, o que impede a identificação do local onde acontece. Os traços firmes foram executados por Figueras, e a imagem foi publicada com a seguinte legenda:

Ei-lo s. ex. o sr. presidente da província a pôr em movimento o comércio, e a nossa ama seca (para nós), queremos, dizer, o nosso tesouro provincial, à largar os últimos vinténs, para pagar ao Banco do Brasil a dívida desta província, que, *caminha na vanguarda do progresso*. Democracia pura: nada de papéis, nem coroas, na burra Valham-nos o crédito e os bentevis! (GI, Curitiba, jul. 1889, II sem. Gaveta do Diabo, n.17, p. 24).

Neste caso a imagem pode ser considerada uma ilustração, pois a charge é seguida da legenda acima, que acrescenta dados importantes para a compreensão da mensagem. Podemos perceber aí uma relação de complementaridade, pois, com as informações contidas na charge e na legenda, o leitor pode compor uma mensagem mais complexa, por exemplo: o grupo de pessoas amontoadas (imagem) são “o comércio” (texto); “os últimos vinténs 60:000\$000” (imagem) deveriam pagar uma dívida com o “Banco do Brasil” (texto), no valor de “800:000\$000” (imagem). O “Caixa do Tesouro” (imagem) está vazio há um tempo considerável (imagem/teia). Para pagar esta dívida, se o leitor fizer as contas entre os valores já informados faltam 740\$000 (texto), o que permite concluir que a Província está em uma situação real de déficit, o que ameaça “o comércio” (imagem) com “impostos” (imagem). Controlando a situação está “s. ex. o sr. presidente da província” (texto). As imagens transformam o texto e o texto, por sua vez, transforma a imagem. (JOLY, 2007, p. 153). (JOLY, 2007, p. 153). A ironia é acentuada pelo texto, que contradiz a imagem, visto afirmar que a Província “*caminha na vanguarda do progresso*”. Lembramos que a revista já havia publicado artigos afirmando que o progresso está ligado à educação,

que retrocede com a Lei Balbino, e ao desenvolvimento do comércio, da indústria e da agricultura, que recuam frente aos impostos.

A agricultura não está representada na cena, mas é um dos elementos de destaque da última charge (imagem 131), produzida por Stek e publicada na *Galeria*.



FIGURA 131: STEK. GAVETA DO DIABO. LITOGRAFIA P&B., 28,5 X 19 CM. GI, CURITIBA, SET. 1889, II SEM., N. 23, P. 50.

Apesar da dominância da imagem, notam-se também elementos verbais e imagéticos que agregam sentido à imagem. Todos os personagens estão bem caracterizados e têm uma mesma proporção. Dois dos homens tosam um burrico, identificado como “povo”, que aparece usando uma canga que lhe limita a vista. Outro observa o trabalho com um traje que à altura do peito tem um caduceu, o emblema da medicina. Poderia ser Dr. Balbino, mas está sem barba, apenas com bigode, ainda que os olhos se pareçam com o das suas representações anteriores. Também observando o burrico ser tosado no canto esquerdo da imagem, um pouco mais aproximada do leitor, uma imagem feminina, representando a indústria e a lavoura, aparece com os braços, mãos e pés amarrados. A corda que segura os

braços está reta, o que indica tensão. Ela procura soltar-se e talvez precise do burrico para trabalhar. O representante das tendências políticas “liberais” executa seu trabalho, enquanto o “conservador” aguarda sua vez. No chão, aparece jogada uma tesoura já usada “dissidência [sic] conservadora”. A cena é complementada pela legenda: “Sempre o mesmo burrinho para tudo! Pobrezinho!... Apesar de velho e estropeado, não o deixam! É muita crueldade!”.

Embora estas charges (imagem 130 e 131), não apresentem referências imagéticas e verbais diretas à *Lei Balbino*, também estiveram à disposição dos leitores da revista e nos auxiliam a compreender a situação política e financeira da Província do Paraná. Por isso se mostram importantes e complementares para as discussões que envolvem o tema.

A *Galeria Illustrada*, em sintonia com suas próprias aspirações de modernidade e baseada nas conquistas da razão, investia paralelamente em um discurso que destacava também a esperança. Como bem lembra Touraine (1994, p. 309), a esperança é um sintoma da modernidade. Nesta direção o trecho a seguir, extraído do artigo *Estudemos*²¹³, escrito por J. Moraes pode dar uma ideia de como está impressa esta esperança, típica da modernidade:

Estudemos. Sugeriu-nos estas toscas linhas a noticia do aparecimento da *Galeria Illustrada* do Sr. Narciso Figueras. Oxalá possa o novo jornal ser o *primeiro livro de leitura* nas mãos desta jovem província, tão esperançosa, quanto abandonada de todos, e que tem ainda contra si os que, na frase concisa e enérgica dos livros Santos, *procuram esconder a luz debaixo do alqueire*²¹⁴. (MORAES, 1888, p. 6)

Com certeza, neste pequeno trecho escondido da luz “debaixo do alqueire” há muito mais do que é possível abordar neste artigo, mas está evidente que, de uma maneira geral, está presente na trama contextual da revista certo entusiasmo e esperança com o futuro. Neste sentido, a *Galeria* demonstrava seu objetivo de renovar e criar condições para a inserção de Curitiba na modernidade. Isso se coaduna com o que sublinha Vieira (2007, p. 17), para quem é possível compreender os enunciados presentes no impresso como intervenções de um

²¹³ Abordaremos este artigo com maior ênfase no capítulo 3.

²¹⁴ Grifos do autor.

agente social interessado em orientar formas de pensar, de sentir e de agir. Dois trechos de artigos publicados na revista servem como exemplos desse tipo de articulação da revista:

A instrução pública é a origem da prosperidade social? Sem dúvida. Esta verdade, com tudo, não é geralmente reconhecida; porém a razão e a experiência falam em seu apoio. [...] Se não existisse a instrução, quem poderia descobrir as belas-artes, quem as aperfeiçoaria? [...] Os grandes instrumentos, as máquinas a vapor e os métodos quem poderia descobrir sem o poderoso auxílio da instrução? [...] recorram-se todas as sociedades do globo, desde a mais barbara à mais culta, e veremos por onde não há instrução tudo falta, tudo morre com o sopor terrível da ignorância. (GI, Curitiba, dez. 1888. A Opinião, n. 3, p. 18)

No artigo *As artes entre nós*, após uma dura crítica ao governo e a sua política antiprogressista, na qual responsabiliza a negligência do governo pelo atraso dos rumos da sabedoria humana, mais uma vez, expressa esperança na educação:

Felizmente a nossa província hoje vai se despertando da letargia profunda em que jazem algumas das suas coirmãs. Graças ao incansável Sr. Mariano de Lima, esta capital conta com uma escola de Desenho e Pintura, donde provavelmente muitas glórias havemos de colher. A mocidade contemporânea das grandes evoluções sociais está confiando o futuro da nossa pátria: - mocidade lancemos as nossas pedras para construção do edifício do progresso. (GI, Curitiba, dez. 1888, n.4, p. 26)

Emoldurada por dois artigos que comentam a lei que suprimiu as escolas, vemos uma litografia de Narciso Figueras que retrata uma mulher sentada em um jardim, lendo, sendo provocada pela brincadeira de uma criança (imagem 132). No século XIX, afirma Fraisse (1997, p. 62-64) crianças, mulheres e camponeses iniciavam seu processo de aprendizagem na leitura, e por este motivo eram assim retratados. A mulheres eram frequentemente representadas sozinhas, lendo um livro, embora raramente sua leitura ocorresse fora de suas casas. Aqui, Narciso a representa lendo em um jardim, que neste caso parece ser um prolongamento de seu espaço privado.



FIGURA 132: FIGUERAS, NARCISO. OH! OQUE SERÁ? ZINCOGRAFIA P&B. 15 X 12 CM. GI, CURITIBA, DEZ. 1888, N. 3, P. 21.

Era uma dessas calorosas tardes de Dezembro. A jovem esposa de um moço afortunado saboreava a esplendida leitura de um romance de Escrich²¹⁵ sob as verdes ramarias de seu jardim. [...] Inebriada com a agradável leitura do romance, a senhora cada vez mais se aprofundava em uma doce distração. (GI, Curitiba, dez. 1888. *Nossas Gravuras*, n. 3, p. 18).

Compondo a página e emoldurando a litografia onde se vê uma moça que provavelmente teve acesso ao aprendizado “das letras”, pois está desfrutando do prazer da leitura, o artigo de Urbano Carrão, que comemora a chegada à *Galeria Illustrada* como símbolo de um protesto contra a lei que fechou as escolas:

Oh! Como é significativo, como é entusiasmador isso! Meus embora, mas ainda, meus agradecimentos ao verdadeiro artista Narciso Figueras, por esse seu ato que significa muito perante as circunstâncias especiais em que se vê a província. Não pensem que

²¹⁵ Enrique Perez Escrich foi um popular escritor romancista e dramaturgo espanhol nascido em Valência em 1829 e falecido em 1897 na cidade de Madrid.

estou encarando o assunto pelo lado político, não, mil vezes não, eu o viso apenas pelo que no tocante as letras o posso “anotar”. E é por isso que me entusiasmei com o jornal de Figueras, tanto quanto me indignei com a Lei Balbino: me indignei com a “Lei”, por que ela proíbe os nossos filhos de lerem o “jornal”: e só por essas razões o meu entusiasmo, o meu indignamento. [...] (CARRÃO, 1888, p. 21)

Antes desta comemoração e do “indignamento” de Urbano Carrão, ainda dividindo a mesma página da litografia, na seção *Cartas Abertas* foi publicado um artigo irônico e provocador, direcionado aos “Exmos. Srs. Membros da Assembléia”:

Suprimidas todas as escolas dos bairros, e algumas das cidades e vilas desta província, que teve a feliz lembrança de escolher as pessoas de VV. Exs. para seus Licurgos – financeiros; fechados estes ergástulos negros que podiam prejudicar imensamente a santa ignorância de alguns milhares de pequerruchos; negado, com a mais inteira justiça, o pão alvo, e consequentemente indigesto, da instrução e da educação a uns tantos rapazinhos maltrapilhos, que – ao contrário dos filhos, sobrinhos e netos de VV. Exms. – não tem chapéus nem sapatos para irem à escola; e às vezes nem dois canudos de fazenda ordinária para cobrirem a nudez das pernas; tudo isso por um sábio e patriótico Decreto de VV. Exs; venho vermelho da maior e mais justa admiração pelo alevantado civismo com que VV. Exs. Curam dos grandes e futuros interesses da nossa bem aventurada terra, e pelo modo patriótico porque se antepõem ao plano funestíssimo da difusão do ensino pela baixa classe dos filhos pobres [...] (HYALINO, 1888, p. 21).

Desculpando-se da extensão do parágrafo, Moraes segue seu artigo, dirige um pedido a “VV. Exs” que aprovelem um decreto elaborado por ele:

Eis o Decreto: Nós, membros da Assembléia, etc., etc., etc., a todos os habitantes desta província, e adjacências, etc. etc. etc., ordenemos e mandamos: Que desta data em diante fechem as bocas, fundam os instrumentos de metal, atem os badalos dos sinos, quebrem as guitarras, metam a viola no saco, destruam todos os instrumentos musicais conhecidos; façam calar os passarinhos e todo o ser vivo; reprimam o rugir dos mares, o sibilar dos ventos, o ribombar dos trovões, e façam cessar toda a espécie de ruído; ficam também proibidos os bocejos, os ais, os soluços; o estertor dos moribundos, o rumor das passadas, o silvo das locomotivas. Pelo presente declaramos a província em estado de silêncio. Pena de morte ao que pronunciar uma palavra. Nós falaremos por todos. De VV. Exs. o admirador obscuro. (HYALINO, 1888, p. 21)

É um decreto poético. Ao mesmo tempo em que uma alusão a uma possível censura, refere-se a todo o silêncio gerado pela falta de instrução, pois um povo sem educação não tem voz. As dificuldades econômicas da Província que se refletiram no ensino²¹⁶ e resultaram em cortes de verbas e na Lei 917 de 31 de Agosto de 1888, privando diversas localidades de escolas e professores se manteve por mais de um ano, pois somente em outubro de 1889 foi aprovada na despesa da Província uma nova subvenção para 100 escolas particulares, que poderiam ser promíscuas ou não, conforme as circunstâncias da localidade em que fossem estabelecidas. (PARANÁ, 1912, p. 80-81) Embora tenha sido aprovada, a sua liberação só aconteceu depois da Proclamação da República.

A *Galeria Illustrada* esteve imbricada neste contexto não só de maneira crítica (reativa), mas ativa, assumindo seu papel de veículo de comunicação cultural. Segundo Bourdieu (1982, p. 20), este tipo de comunicação pode ser considerado pedagógico, pois exige que os receptores-leitores dominem o código e o conjunto de referências culturais utilizados na produção desta comunicação, na realização desse potencial comunicativo, que no caso da imprensa ilustrada, para além dos textos, se realiza também nas imagens impressas.

²¹⁶ Em 1887, a Província contava com o quadro do magistério público constituído de 28 professores vitalícios, 69 efetivos, 23 interino e 3 contratados (OLIVEIRA, 1986, p. 78)

3.4 EDUCAÇÃO DO OLHAR: UMA GALERIA EM CURITIBA

Em sua primeira edição, a *Galeria Illustrada* divulgou no programa da revista a intenção de oferecer aos seus leitores páginas ilustradas com paisagens, estabelecimentos industriais e retratos de homens célebres. Além deste tipo de imagens, localizamos também reproduções de obras de arte, algumas delas já apresentadas nesta pesquisa²¹⁷. É plausível supor que seu idealizador e seus colaboradores acreditavam numa arte atemporal, sem fronteiras geográficas, capaz de exercer influência nas manifestações de inteligência:

[A arte...] Em todos os séculos, em todos os tempos, vive e transmite-se com as gerações, como parte do legado precioso das manifestações da inteligência humana. Pouco importa-nos que o artista de gênio seja grego ou Romano, que seja compatriota ou não, conterrâneo ou simples patricio, quando admiramos o brilho fulgente do seu talento, quando aplaudimos as belas manifestações do seu gênio; pois a arte não tem pátria, ela é cosmopolita. (ASSUMPÇÃO, 1889, p. 61)

O modo como a revista apresenta as gravuras publicadas em suas páginas, bem como sua expressa preocupação técnica, nos levaram a compreender a *Galeria Illustrada* como parte ativa de um processo visual que se inicia em Curitiba, com a inserção de imagens na revista. Estaremos falando da visualidade, seguindo a abordagem de Santaella (2012, p. 20) no domínio das imagens como representações visuais, pois nos referimos às imagens litografadas, publicadas em uma revista ilustrada, originais ou cópias, reproduções de fotografias ou não, que fazem parte de um objeto bidimensional que se configura como veículo de comunicação cultural.

Podemos considerar a possibilidade de os artistas terem algumas vezes utilizado uma fotografia do original para reprodução, pois segundo Rocha Pombo (1980), o governo da Província havia subvencionado uma companhia transatlântica,

²¹⁷ A imagem 61, reprodução de uma obra de Vinea. As imagens 83 e 86, reproduções das obras de Francesco Guardi. A reprodução de uma escultura de Delaplanche, imagem 97 desta pesquisa.

o que a obrigava a tocar duas ou três vezes por mês em porto paranaense vapores vindos diretamente de Hamburgo, fatores que possibilitavam a maior circulação dos postais e de outros jornais ilustrados, que poderiam servir de modelo para reprodução de imagens, Curitiba era assim inserida em um período reconhecido por Lima (2008, p. 68), de educação do olhar e de redefinições de valores estéticos, em que já havia acontecido o boom de cartões postais ilustrados²¹⁸ e afins – nos quais estão incluídos a litografia e as revistas ilustradas - que circulavam como poderosos aliados na difusão da imagem fotográfica impressa em seu momento de massificação. (FABRIS, 2008, p. 33). Assim como a imprensa ilustrada de todo Brasil, a revista utilizava-se da fotografia mediada pela litografia para fazer parte do processo de vulgarização e difusão da imagem. A revista e suas reproduções litográficas desempenharam seu papel dentro do processo da “civilização da imagem”, como aponta Kossoy, “no momento em que a litografia, ao reproduzir em séries as obras criadas pelos artistas dos Oitocentos, inaugura o fenômeno do consumo da imagem enquanto produto estético de interesse artístico e documental” (2001, p. 134).

A revista parece assumir parte importante nesta mediação entre o mundo da arte, hermeticamente fechado em suas galerias e museus: a educação do olhar, construindo uma perspectiva dialógica entre tradição e progresso ao reproduzir este tipo de arte na moderna imprensa ilustrada da época. Desta forma, através das suas páginas, se estabelecia um diálogo entre os continentes, entre o velho e o novo mundo, na construção um novo caminho, com capacidade de restaurar o percurso entre o antigo (arte clássica) e o moderno (imprensa ilustrada).

Este diálogo estava sendo construído deste a primeira edição da revista, quando através das pequenas notas de *Nossas Gravuras*, Narciso faz um primeiro exercício com seu leitor, mesmo antes de apresentar a cópia de uma gravura de Ed Yan (imagem 133), preparando-o para recebê-la:

Este desenho visto “vol-d’oisau” parece não encerrar beleza de estilo artístico. Com tudo, se nós nos aprofundarmos em analisar os traços, as posições das figuras, veremos que há no quadro de Yan muita

²¹⁸ A origem dos cartões postais foi atribuída, por uma revista especializada da época, a um livreiro de Oldenburg, que, em 1875, teria editado duas séries de vinte e cinco cartões. (FABRIS, 2008, p. 33)

originalidade, muita beleza. Se víssemos dois “naturalistas” preocupados em perscrutar os segredos da natureza, isolados em uma floresta americana, dir-se-ia que ali estavam os sábios imaginados por Yan. (GI, Curitiba, nov. 1888. Nossas Gravuras, n. 1, p. 3)



FIGURA 133: FIGUERAS, NARCISO. UM ESTUDO NO BOSQUE. LITOGRAFIA P&B., 31 X 21 CM. CÓPIA DE UMA GRAVURA DE ED YAN. GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 3.

No caso de “Um estudo no Bosque”, para deixar-se conduzir pelas riquezas de seus detalhes (imagem 134), temos que considerar que para muitos leitores, aquela era a primeira vez que tinham em mãos, por meio de um impresso, uma imagem para além das paisagens e personagens do Paraná.

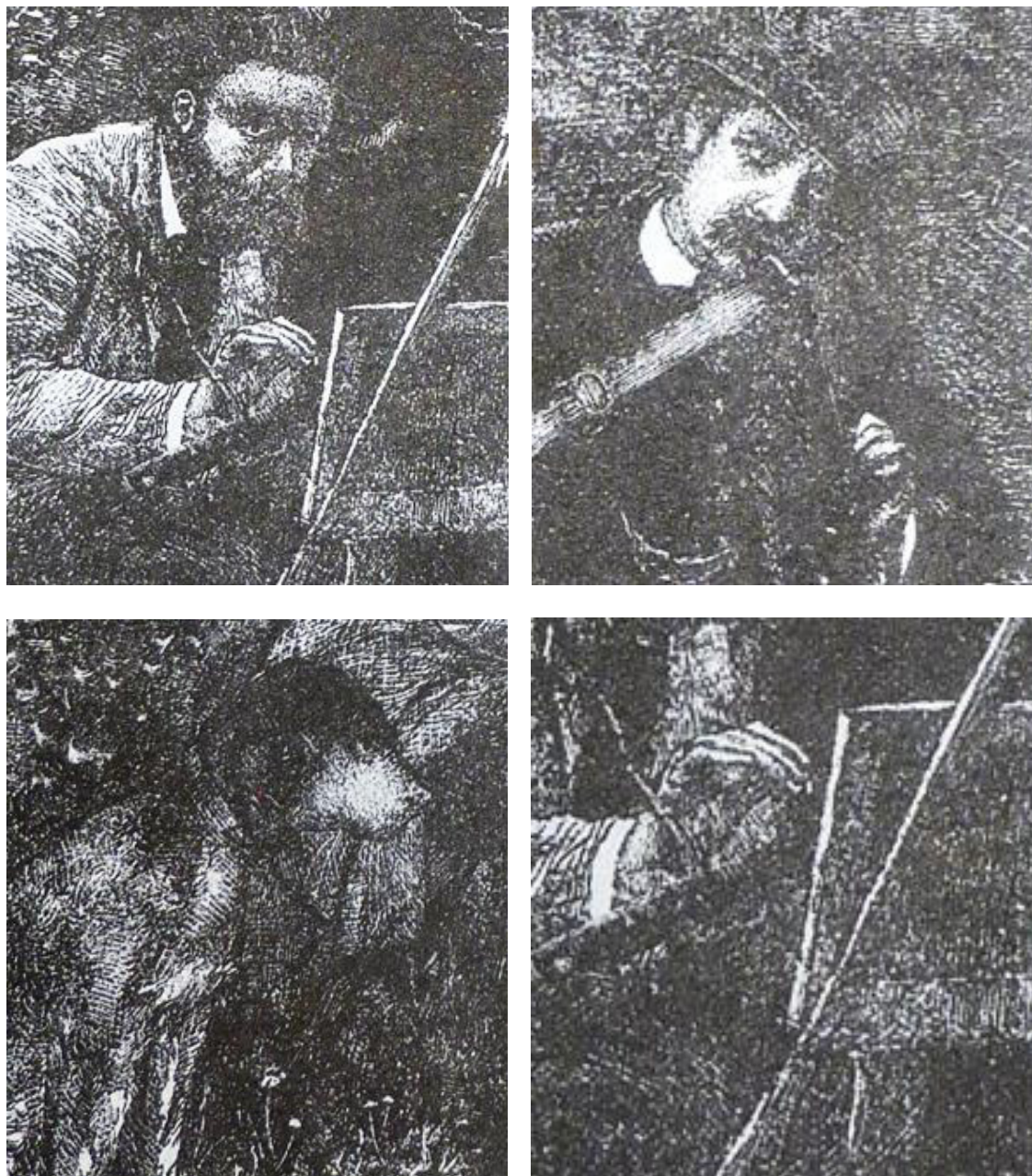


FIGURA 134: NARCISO. UM ESTUDO NO BOSQUE. LITOGRAFIA P&B., 31 X 21 CM. CÓPIA DE UMA GRAVURA DE ED YAN. GI, CURITIBA, NOV. 1888, N. 1, P. 3. DETALHES.

As imagens não são apenas ilustrações inseridas em um impresso. De acordo com Chartier (1998, p. 15), por trás do seu uso há sempre uma motivação, mesmo que inconsciente. Narciso Figueras faz uso de um discurso educativo tanto em texto

quanto em imagem, mesmo descolado da escola formal. Pensadas desta maneira, as imagens selecionadas pelo editor não são elementos decorativos inseridos em uma revista ilustrada, mas imagens julgadas com potencial de estimular a atitude crítica e reflexiva dos seus leitores. A seguir, apresentamos imagens julgadas colecionáveis, tanto pela qualidade do traço do artista, como da reprodução.

O primeiro exemplo é um trabalho de Júlio Bellini (imagem 136), aluno da oficina da Litografia do Comércio e colaborador da *Galeria*, que reproduz o Forte Vermelho de Agra (imagem 135), uma cidade-palácio fortificada, uma das fortalezas mongóis mais notáveis da Índia, foi construída entre 1565 e 1573. Localizada na cidade de Agra, esta torre - *Musamman Burj* - tem dois andares e vista panorâmica para o Taj Mahal.



FIGURA 135: FORTE VERMELHO DE AGRA, TORRE MUSAMMAN BURJ. ÍNDIA.
FONTE: PT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FORTE_DE_AGRA

Observe como o editor apresenta o elemento principal da imagem, conduzindo o leitor a observar as áreas mais ricas do desenho, através dos detalhes da construção:

Sr. Júlio Belini, apresenta um antigo mirador mourisco, em Agra, de onde se descortina uma belíssima vista. O mirador é de finíssima construção árabe rico pelos seus primorosos adornos. Por este desenho vê-se os progressos do jovem Sr. Belini nos seus estudos de pintura. (Gl, Curitiba, abr.1889. Nossas Gravuras, n. 10, p. 88).

Além de exaltar a beleza dos detalhes do Forte Vermelho de Agra (imagem 136) o autor destaca a importância do estudo de pintura para o progresso da qualidade do trabalho de um artista.

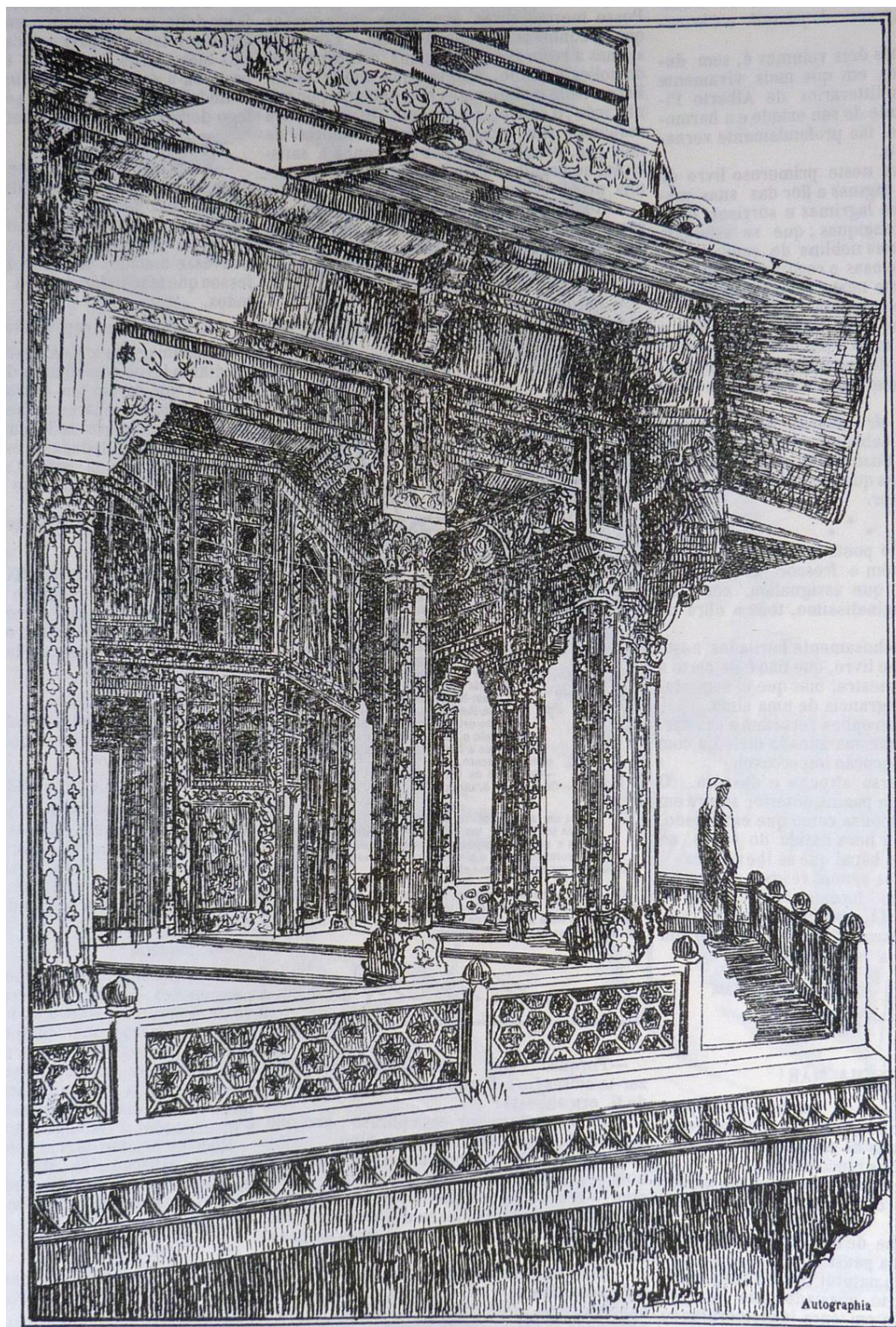


FIGURA 136: BELILINI. AGRA. AUTOGRAFIA P&B., 31 X 21 CM., GI, CURITIBA, ABR. 1889, N. 10, P. 55.

Ao fazer uso da nota publicada na seção *Nossas Gravuras*, para dirigir a atenção do leitor a determinados elementos da imagem, mesmo eles não compondo uma mesma página, a revista estabelece uma relação pragmática de “ancoragem” entre palavra e imagem, ao dirigir sua interpretação (SANTAELLA, 2012, p. 117-118), assim como podemos observar na descrição de “Uma banhante” (imagem 137):

Copiado de uma antiga gravura pelo Sr. Torini. Este desenho, (trabalho a lápis) é perfeitíssimo, e, como peritos na arte, afirmamos que outro artista não levaria vantagem ao Sr. Torini na execução de um quadro de igual natureza. (GI, Curitiba, mai. 1889. *Nossas Gravuras*, n. 13, p. 112).

A “banhante” ocupa o centro da página esquerda, criando uma moldura dentro da moldura da página. As áreas em branco dão suavidade à imagem, ressaltando sua timidez por estar sendo observada, ao mesmo tempo em que olha o leitor, resultante de uma construção axial, que coloca o produto exatamente no eixo do olhar. (JOLY, 2007, p. 113). Podemos perceber uma transparência no papel, que permite visualizar a página impressa no verso. É possível que este tipo de interferência também acontecesse nas páginas originais da *Galeria Illustrada*, pois identificamos esta transparência também na folha do jornal *Quinze de Novembro*. Porém, ainda buscamos contato com os originais para confirmação desta hipótese.



Uma das obras de Torini

Vertical text on the left side of the page, partially obscured by the drawing.

Vertical text in the upper middle section of the page.

Vertical text on the right side of the page.



Autographia

UMA BANHANTE

Handwritten signature or name in the bottom left corner.

Small text at the bottom left, possibly a publisher's mark.

FIGURA 137: TORINI. UMA BANHANTE. AUTOGRAFIA À LÁPIS, 22,5 X 15 CM. CÓPIA DE UMA ANTIGA GRAVURA. GI, CURITIBA, MAI. 1889, N. 13 P. 108.

A importância deste tipo de relação de “ancoragem” onde os componentes gráficos e imagéticos são responsáveis por despertar o leitor para detalhes e sutilezas dos temas caros à revista é resultante do uso da litografia, que possibilitou a elaboração de uma linguagem híbrida, conjugando texto e imagem. Sem se furtar do tema da arte, mesmo em discussões para além das fronteiras da Província, a *Galeria Illustrada* publica um artigo sobre o *Liceu de Artes e Ofícios da Corte*, que apresenta números positivos sobre aquela instituição, quando comparados a outros Países:

[Paris] a primeira capital do mundo livre e civilizado, de onde irradiam, como de um centro de luz, as cintilações constantes e progressivas das letras e da ciência, da indústria e da arte; dessa capital, de onde emanam todas as ideias generosas, as grandes ações e os grandes heroísmos. [...] a famosa cidade, possui, além do Conservatório de Artes e Ofícios, numerosas escolas de ensino profissional, como são as – Diderot, Colbert, Arago, Lavoisier, Turgot... nenhuma dela pode competir com o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro que, que pela sua organização especialíssima, pela liberdade de seu ensino, sem distinções de religião, de estado ou de nacionalidades, dado sempre em horas livres do trabalho diurno, sem retribuição em espécie alguma, sem exigências burocráticas, nem a menor despesa para a matrícula, quer pelo seu notabilíssimo corpo docente e elevado número de alunos – homens e mulheres de 10 anos para cima, - ocupa um lugar tão original e tão único, tão fora dos modelos de escolas congêneres do velho mundo e da América do Norte, que, com razão, poder-se-ia dizer – só no Brasil era possível cria-lo. [...] (SILVA, 1889, p. 63)

Os números citados pelo autor nos possibilitaram organizar uma tabela com os comparativos entre Brasil e a França para uma melhor visualização.

Cidade	Escola	N ° de alunos
Lille	Instituto Industrial do Norte	140
Roubaix	Escola Nacional das Artes Industriais	300
Tournefort	Municipalidade de Paris	260
Paris	Diderot	250 a 300
Brasil	Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro	1.550 homens 387 mulheres

QUADRO 8: COMPARATIVO ENTRE BRASIL E FRANÇA.
FONTE: SILVA, 1889, P. 63.

A revista investia também na divulgação da produção imagética de seus alunos, assim como estimulava o leitor para além da bidimensionalidade possível em suas páginas. Como exemplo deste tipo de estímulo, em que o texto trabalha com as questões da visualidade, é a descrição que conduzia o leitor pelos espaços e obras apresentados na exposição dos últimos trabalhos de Paulo Assumpção, um exercício de imaginação:

[...] um jovem artista paranaense que tão bonita figura tem feito na Academia de Belas Artes da Corte e goza de muito conceito entre os seus colegas, os professores do Liceu de Artes e Ofícios da mesma cidade. Passemos para sala da exposição [...] De um lado sobressaiam 16 quadros *estudos do natural*, apreciáveis pela correção dos traços, e dignos de figurar em qualquer Galeria artística. De outro, um quadro (cópia) intitulado *Narração de Phyletas*, bem executado, e digno de apreciação. Outros quadros alegóricos como: *Vênus de Milo*, *Vênus de Médici*, *Lutadores*, *Vênus Coripidici*, *Ceres*, *Miscelânea*, (cópias de estátuas) também sobre saiam ao fundo e aos lados da sala, revelando a inteligência de quem os executa, e a delicadeza das mãos que lhes deram aqueles finíssimos traços. De todos os trabalhos expostos o quadro *Laocoonte*, trabalho original, foi o que mais nos prendeu atenção, por ser ele de alta concepção artística. O retrato de Cândida Klier, tomado *d'après nature* pelo jovem pintor, também figurou na exposição. Podemos afirmar que o Sr. Paulo Assumpção é o primeiro artista paranaense que, pela constância nos seus estudos, pela

rigidez do seu caráter e pela boa doutrina que apreende na Academia de Belas Artes, merece ser apontado como uma glória desta província [...]. (GI, Curitiba, fev. 1889. Fatos Diversos, n. 8, p. 72).

Para que pudéssemos oferecer uma referência visual do que estava representado nas obras de Paulo Assumpção, buscamos imagens de algumas das obras referidas na citação e que seriam possivelmente os originais aos quais o artista teve acesso: a pintura *Narração de Phyletas* (imagem 138/esq.), de Rodolfo Amôedo e as estátuas que serviram de modelo para o artista: *Vênus de Médici*, a *Vênus de Milo* e *Os Lutadores Gregos*, de Rodolfo Bernardelli (1852–1931), na época professor de estatuaria da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro (imagem 138/dir.) e o retrato de Cândida Klier (imagem 69), tomado *d'après nature*²¹⁹

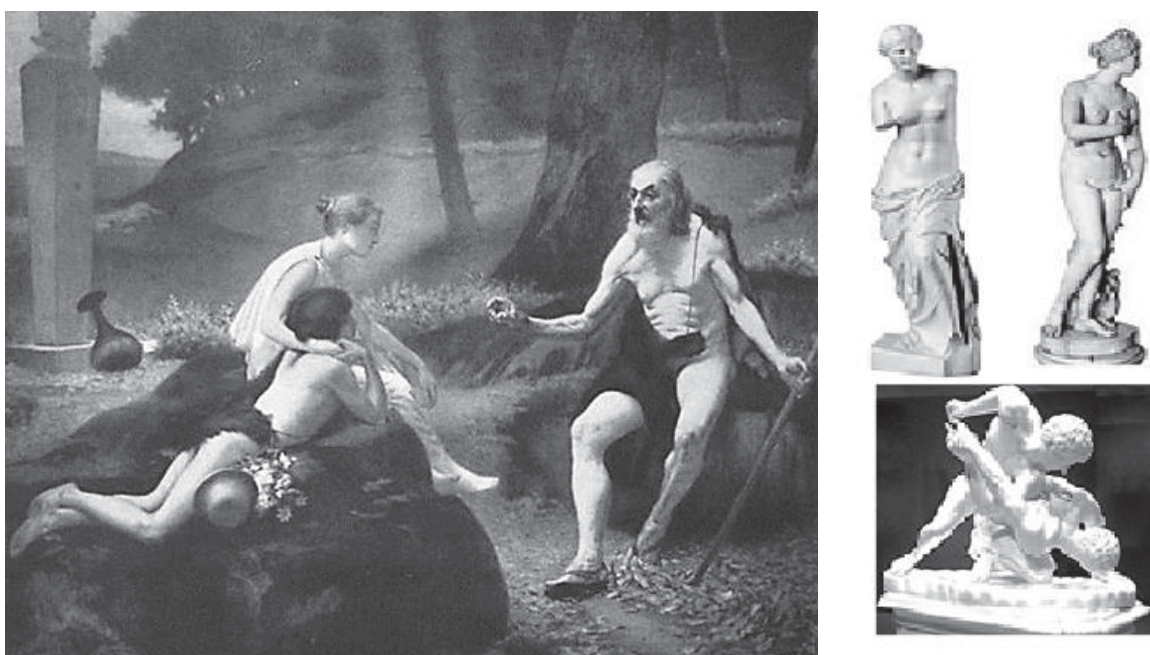


FIGURA 138: ESQUERDA: AMOÊDO, RODOLPHO. A NARRAÇÃO DE FILECTAS, 1887. ÓLEO S/ TELA, 307 X 249 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. FONTE: [HTTP://PT.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/RODOLFO_AMOEDO](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Amoedo) - DIREITA À CIMA: BERNARDELLI. *VÊNUS DE MÉDICI*. MÁRMORE 158 X 41 CM., 1885. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RJ, BRASIL.- BERNARDELLI. *VÊNUS DE MILO* E *OS LUTADORES GREGOS*.

²¹⁹ A expressão *d'après nature* designa toda obra copiada diretamente do modelo ou da natureza.

Para Joly (2007, p. 51–52) a análise de uma imagem, incluindo as análises de ordem artística, podem desempenhar diferentes funções, desde proporcionar prazer para quem desenvolve esta habilidade, como também, ao ampliar seu referencial imagético, desenvolver o sentido de observação e a sua capacidade de identificar e reconhecer outros tipos de mensagens visuais. De fato, podemos identificar estas como sendo algumas das funções pedagógicas da imagem. Na *Galeria Illustrada*, pela forma como trabalha texto e imagem e pelo modo como conduz o leitor, Narciso Figueras assume a natureza intelectual de sua profissão: fazer parte de um jornal parece que também o qualificava como crítico de arte. Em 15 de dezembro de 1863, no jornal *O Futuro*, Machado de Assis já publicava suas impressões sobre visita realizada à exposição Academia das Belas-Artes, fazendo uma apreciação qualitativa:

Os resultados da Academia estão abaixo das esperanças e das legítimas previsões. [...] A exposição este ano foi aumentada com algumas cópias de obras-primas que estão nos museus da Europa. Entre as cópias avulta a do Corpo de Hércules, desenterrado em Roma, no Campo di Fiori e guardado hoje no museu do Vaticano. [...] nota-se mais o Antinoo, cujo original existe no Capitólio; o Apolônio, da galeria de Florença; a Vênus d'Arles da mesma. [...] São também dignas de atenção [...] duas gravuras delicadas de execução, representando uma À destruição de Jerusalém, e outra A dispersão dos povos, cópias ambas de painéis existentes no museu de Berlim. [...] A exposição do Sr. Emilio Bauch pareceu-me insignificante. A volta do casamento, no norte do Brasil, é um quadro de muito repreensível execução [...] tal o seu aspecto pesado e duro; se examinarmos a vela, a flâmula e as roupas dos tripulantes da barca, acharemos que muitos ventos sopram naquele sítio; ao passo que um impele o barco em uma direção, outro em direção oposta faz tremular brandamente a flâmula; e um terceiro brinca ao capricho do pintor com os colarinhos e as japonas da tripulação. (ASSIS, 1955, p. 345-347)

Assim como Narciso, Machado não apenas conduz o olhar pelas salas da exposição. Ambos fizeram uso da imprensa para construir uma representação coletiva, constituída de ideias-imagens que podiam servir de referência e de verdade para este leitor. Apoiado pela possibilidade de comunicar pela imagem, mais do que pela linguagem, Narciso, pelas páginas da *Galeria Illustrada*, tem potencializada sua capacidade de estimular no leitor-espectador, o que Joly (2007, p. 68) chama de um

tipo de expectativa específico e diverso daquele que uma mensagem verbal estimula.

Dos muitos trabalhos apresentados na galeria da revista, faremos aqui, para nossa análise, uma seleção apenas dos que faziam parte do acervo da *Galeria Uffizi* (imagem 139) em Florença, considerada um dos patrimônios do mundo, abrigado na grandeza do *Palazzo Vecchio*. (BECHERUCCI, 1979, p. 11) É também uma forma de aproximação com o termo escolhido para o nome da revista “galeria”, já que das obras reproduzidas todas estão expostas na *Uffizi*. Não pretendemos reconstruir a forma pela qual o leitor-expectador se apropriou destas imagens, mas podemos “descrever as condições compartilhadas que a definem, e a partir das quais o leitor pode produzir esta criação de sentido que sempre está presente em cada leitura”. (CHARTIER, 2001, p. 33).



FIGURA 139: VASARI, GIORGIO. VISTA EXTERNA DA GALERIA UFFIZI. FONTE: BECHERUCCI, 1979, P. 162

Pensamos *apropriação* aqui no sentido da hermenêutica, que segundo Chartier (2001, p. 67) consiste no que este leitor-expectador faz com o que recebe pelas páginas da *Galeria Illustrada*, como uma forma de invenção, de criação e de produção, no sentido de pluralidade de usos, da multiplicidade de interpretações, dentro de um contexto sócio-histórico particular. Esse contexto envolvia a Província do Paraná, o período de circulação da revista e a reprodução das imagens em litografia. Desta maneira, o conceito de apropriação que destacamos a partir de Chartier contempla o controle e a invenção, articulando a imposição de um sentido e

a produção de novos sentidos pela forma como a revista apresenta as imagens aos seus leitores.

Não há como ultrapassar um dos limites com os quais o leitor da *Galeria* vai se defrontar devido à reprodução das obras em preto e branco. Quando se reproduz uma pintura, tem-se como resultado a cópia da cópia, o que limita o olhar do receptor e o distância da obra reproduzida. A ausência das cores presentes nas pinturas originais dificulta a exploração e a reflexão sobre a obra, pois que as cores empregadas pelo artista são elementos importantes, que permitem o entendimento do contexto histórico no qual foi produzida (PAIVA, 2006, p. 32-33). A reprodução da pintura também planifica a imagem, privando o espectador de perceber texturas e registros dos gestos do artista, além de modificar o efeito causado pela dimensão real da obra. É preciso considerar que para além destes limites, a apreensão da obra pressupõe o conhecimento de alguns códigos, mas o que mais interessa pontuar aqui é a crença, por parte de Narciso Figueras, na importância da familiarização com as obras como um treino para a percepção e como parte do processo de educação visual não formal. Acredita-se que o conteúdo geral da revista aponta para uma recepção até certo ponto independente de códigos e hierarquias. Por meio de suas páginas o leitor tinha acesso a um pequeno fragmento de uma beleza refugiada em museus e galerias, espaços fechados, com horários determinados, e, mais que tudo, muito distantes da capital da Província do Paraná.

Um dos artistas escolhidos para ter sua obra reproduzida foi Rembrandt Van Rijn (1606-1669)²²⁰, representante do período Barroco²²¹. Detalhista, fazia uso da luz explorando possibilidades pictóricas, gradações de claridade, meios-tons, penumbras, acentuados contrastes entre claro e escuro para sugerir intensidade emocional e manchas densas para insinuar formas. Retratava os mais sutis estados psicológicos de suas personagens e dele próprio, tendo executado um grande número de autorretratos.

²²⁰ Rembrandt Van Rijn (1606-1669), pintor holandês, um dos maiores representantes do estilo barroco: pintou, desenhou e gravou seu rosto em várias situações e em todo tipo de traje e pose.

²²¹ O estilo Barroco floresceu entre o final do século XVI e meados do século XVIII, inicialmente na Itália, difundindo-se em seguida pelos países católicos da Europa e da América.



FIGURA 140: TORINI. "RETRATO DE REMBRANDT" PINTADO POR ELE MESMO. AUTOGRAFIA P&B. 25,5 X 19,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 62.

A reprodução do retrato de Rembrandt na *Galeria* (imagem 140) ocupa toda a página esquerda, emoldurada pelo recorte oval, que não corresponde ao original e

limita a figura, embora esta fosse uma forma bastante usual, no final do século XIX, de pessoas influentes serem retradas e também uma opção oferecida pela fotografia. A assinatura de Torini está entre as linhas do fundo, quase imperceptível, deixando claro que o crédito é da reprodução, e não da imagem original. Neste caso, devemos considerar a hipótese de que o desenho publicado na revista tenha sido copiado de uma fotografia, que como tal, foi uma construção já feita pelo olhar do fotógrafo sobre o original. Portanto, resulta de uma terceira leitura, o que o distancia ainda mais do original pintado por Rembrandt, com todas suas nuances e intensidade, típicas daquele autor e daquele período. Utilizando os recursos de ampliação disponíveis (imagem 141), podemos nos aproximar das linhas que compõem o desenho elaborado por Torini, recursos estes que não estavam à mão do leitor oitocentista, a não ser que pelo seu grande interesse pela imagem tenha utilizado uma lupa para examinar os traços do artista. Torini constrói os volumes do rosto de Rembrandt com uma sobreposição de linhas, sem a utilização de linhas duras de contorno e, seguindo a ideia do original, não utiliza linhas duras de contorno. O escuro do fundo também é resultado de uma sobreposição de linhas em várias direções e a luz incide sobre o colarinho e o colar.



FIGURA 141: TORINI. "RETRATO DE REMBRANDT" PINTADO POR ELE MESMO. AUTOGRAFIA P&B. 25,5 X 19,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 62. DETALHE: ROSTO E COLARINHO COM MEDALHÃO.

Apresentamos aqui a reprodução da pintura original, e a sua reprodução em autografia executada por Torini. Observe que neste auto-retrato há uma luz criada no colarinho metálico e na corrente, já que não localizamos uma fonte de luz sobre a figura, que se encontra parcialmente velada pelo fundo escuro. É uma luz antinatural reveladora de uma construção sem contornos bem definidos.



FIGURA 142: REMBRANDT. RETRATO DE UM VELHO.(DT ILEGÍVEL) ÓLEO S/TELA, 102 X 73 CM. GALERIA UFFIZI. FLORENÇA. FONTE: BECHERUCCI, 1979, P. 158



FIGURA 143: TIZIANO. VÊNUS DE URBINO (1538) . ÓLEO SI/ TELA , 119 X 165 CM. GALERIA UFFIZI.

Na dimensão de 119 x 165 cm, a “Vênus de Urbino”(imagem 143) original também exposta na *Galeria Uffizi* e reproduzida na *Galeria Illustrada*, retrata uma jovem deitada emoldurada por um panejamento muito bem elaborado e definido pela cor, o que evidencia uma visão sensual da figura. Ao fundo, aparecem duas aias tirando os vestidos de uma arca, o fundo de uma parede decorada de arabescos e as plantas no parapeito da janela. “Vênus de Urbino” é uma obra de Tiziano Vecellio (1485-1576), considerado um dos mais representativos pintores da escola veneziana do Renascimento e reconhecido pela variedade de cores, pela opulência de suas formas, pela valorização das mãos e por transmitir a personalidade de seus retratados pela escolha da atitude e intensidade do olhar. (GOMBRICH, 1999, p. 334).

Estes detalhes, somados ao olhar incisivo da Vênus, criam uma atmosfera poética e envolvente, mas que não chegou até o leitor da *Galeria Illustrada*. Torini, para ampliá-la e permitir um maior acesso ao ambiente da pintura optou por usar a imagem na vertical, exigindo a mudança de posição da página por parte do leitor. Os

detalhes que descrevemos da obra original, buscaremos dentro da “Vênus de Torini” (imagem 144), se podemos assim chamá-la.



FIGURA 144: TORINI. VÊNUS DE TIZIANO. AUTOGRAFIA P&B. 25 X 17,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. OCUPA PÁGINA ESQUERDA NA VERTICAL.

Ao ampliarmos o desenho acima, percebemos a riqueza dos detalhes na construção da figura. Torini também não utiliza a linha para definir o rosto (imagem 145), apenas em detalhes sutis como os lábios, os olhos e o pulso. O seio da “Vênus” não está representado, apenas há uma sugestão, o leitor deveria completar o desenho através de uma operação mental. O fundo da imagem (imagem 146), que está praticamente só esboçado e que talvez o leitor não tenha conseguido visualizar, corresponde à composição do original, mas apenas como delimitação do espaço e das figuras.



FIGURA 145: TORINI. VÊNUS DE TIZIANO. AUTOGRAFIA P&B. 25 X 17,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. DETALHE DA VÊNUS.



FIGURA 146: TORINI. VÊNUS DE TIZIANO. AUTOGRAFIA P&B. 25 X 17,5 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. DETALHE DO FUNDO E DO CÃO SOBRE A CAMA.

Embora longe de provocar o que se poderia chamar da síndrome de Stendhal²²², descrita pela psiquiatra italiana Graziella Magherini (1989), “como um conjunto de sintomas que acometem indivíduos psicologicamente equilibrados no momento em que contemplam obras de arte com características marcantes”, as reproduções de grandes obras na *Galeria Illustrada* apontam para a pretensão de Narciso Figueras, de instituir sua revista como configuradora do reconhecimento do capital cultural do leitor, o que Bourdieu (1998) indicaria como capital cultural institucionalizado.

É certo, porém, que o mero contato com essas obras, mediado por uma reprodução, não é suficiente para a construção de um capital cultural. Afinal, o acesso à arte não está apenas no contato mediado com uma ou outra obra, e não se

²²² Aceleração cardíaca, tonturas, confusão mental, angústia e até alucinações são manifestações desse mal súbito e raro, que tem intrigado neurologistas e psiquiatras de boa parte do mundo, especialmente na Europa, onde acontecem os surtos de que se tem notícia. Ver mais em : MAGHERINI, 1989.

pode desconsiderar o fato de que muitas pessoas visitam museus e colecionam livros de arte, sem conseguir apreender o sentido da mesma. Arnheim (2006, p. XIII) alerta para a necessidade de se despertar a capacidade de entendimento através do olhar. Julgamos ter sido este um dos objetivos de Figueras ao produzir a sua *Galeria*: o despertar dos olhos do seu leitor.

Estas são as únicas imagens que não estão descritas na seção *Nossas Gravuras*, apesar de ilustrarem justamente sua edição especial. Através da seção *Última Hora* o editor teve o cuidado de justificar este silêncio aos leitores que acompanhavam a seção, que estavam acostumados à condução do seu olhar na leitura das imagens publicadas e que se viram sozinhos, frente a frente com um misterioso e sombrio Rembrandt (imagem 140) e uma jovem nua (imagem 144):

Recebemos, à última hora, alguns desenhos que nos foram enviados por dois distintos artistas, residentes nesta capital: os Srs. M. Leschaud e Torini, ambos notáveis pelas suas aptidões nos diversos ramos de pintura e pelo seu talento verdadeiramente artístico. Por haverem chegado tarde esses desenhos, deixamos de descrevê-los na seção competente desta folha. Ei-los: o Retrato de Rembrandt (pintado por ele mesmo), e Vênus (da galeria de Florença) cópias do Sr. Torini; de Castro a Curitiba, trabalho original do Sr. Leschaud. Temos a satisfação de comunicar aos nossos leitores que estes distintos cavalheiros prometeram-nos a sua colaboração, lucrando com isso o nosso modesto jornal e todas as pessoas que sabem apreciar tudo que se vai operando em prol do engrandecimento artístico em nosso país. (GI, Curitiba, fev. 1889. Última Hora, n. 8, p. 72).

Publicada no canto direito da última página da edição especial, indicando que foi adicionada literalmente de “última hora”, esta pequena justificativa ilustra um procedimento recorrente nos impressos e reforça a ideia de que figurar nas páginas de uma revista correspondia a estar em uma vitrine. Podemos interpretá-la como mais que uma nota rápida, mas como enunciado, pois de acordo com Vieira (2007, p.14), como impresso que é, a revista deve ser interpretada como uma intervenção que visa a demarcar e fixar formas de pensar.

Esta intervenção, de que nos fala o autor, fica evidente no texto acima, assim como seu objetivo de sensibilizar a percepção do seu leitor. Ao que parece, cada centímetro das páginas da *Galeria Illustrada* era muito bem aproveitado por Narciso Figueras neste sentido. Além disto, percebemos também que o editor se refere à

revista como “modesto jornal”, deixando mais uma vez indícios de que eles próprios ainda estavam desacostumados com o uso do termo, o que provavelmente gerava dúvida também no seu leitor, que ainda não sabia se a *Galeria* que tinha em mãos era definitivamente um jornal ou uma revista.

De acordo com o argumento de Forquin (1992, p. 28) “a formação da sensibilidade nada tem a ver com a exasperação do lado sensitivo, pode-se dizer que o papel do exercício estético dentro do processo de educação do olhar e da aprendizagem, consiste em dar ênfase aos aspectos mais sensoriais e sensíveis”. Na seção *Pequenos Ecos*, da edição seguinte o editor comenta que um leitor reclamou do fato de a *Galeria Illustrada* ter publicado em suas páginas “uma gravura indecente, imoral, um verdadeiro escândalo” (GI, Curitiba, mar. 1889, n. 9, p. 80): a *Vênus de Ticiano*. Assim como John Ruskin, crítico de arte inglês, que em palestra proferida no Rusholme Town Hall em 1864, repreendeu a plateia por não dar valor à arte, acusando-a de ser moralmente analfabeta, e de não ser capaz de ler as imagens que a arte tinha a lhe oferecer (MANGUEL, 2001, p. 32), a ironia do editor chega aos limites da falta de cortesia e apesar de deixar claro que a palavra final é sua, também revela a revista como um espaço aberto a discussões:

A resposta para essa e iguais cachimônias é. é o Sr. Torini lhes pintar algumas *Vênus de tanga!* A nossa hipocrisia. A nossa hipocrisia corre parrelhas com o abuso que certos sujeitos fazem do direito que tem todo cidadão de ser burro ao seu gosto! (HYALINO. GI, Curitiba, mar. 1889. *Pequenos Ecos*, n. 9, p. 80).

O comentário do leitor não foi publicado na seção responsável, mas integrada a nota da *Pequenos Ecos*. Como bem diz Bakhtin, as interações socioverbais se realizam pelo contato, “pois no campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo” (1988, p. 153).

O que pode ter desencadeado este conflito de vozes e olhares é o fato de esta gravura da *Vênus* não ter sido descrita na seção *Nossas Gravuras*. O leitor não teve seu olhar cuidadosamente conduzido pela imagem, justamente em uma obra que apresentava como figura principal uma mulher nua, pois a beleza e sensualidade do nu, muitas vezes é confundida com o vulgar. Embora a representação artística do nu já tenha sido referência a ideais de beleza, como na

Grécia Antiga, o nu também foi objeto de censura e destruição²²³ de obras de arte. No caso da Vênus da *Galeria Illustrada*, é provável que o nu tenha gerado a discussão mais pelo choque cultural do que pela arte em si. Indícios como este reforçam a importância de um olhar submetido a um processo educativo. De acordo com Veiga (2003, p. 406), “a possibilidade de constituição de um sujeito autônomo como matriz da produção de civilidade não se realizaria sem educação estética”. Justamente, a educação estética fazia parte do programa da revista, se considerarmos também que a imagem está intimamente ligada à cultura, de forma quase simbiótica. O sujeito oitocentista precisava disciplinar o olho, desenvolvendo seu gosto pelo belo. E esse belo era necessariamente vinculado aos ideais da arte clássica europeia.

Para uma reprodução de imagem a oficina deveria estar bem equipada. Afinal, uma única matriz gravada na pedra litográfica isso demandava um esforço considerável e um conhecimento amplo dos recursos técnicos, de seus efeitos no resultado final da imagem. Contudo, exatamente porque a técnica é complexa, era difícil evitar algumas falhas, que poderiam até passar despercebidas pelo comum dos leitores. No entanto, talvez pelo fato de a concorrência estar atenta para divulgar possíveis tropeços da revista, ou mesmo, em respeito ao artista autor da imagem e possivelmente também leitor, os editores esclareceram seu erro:

Um engano no emprego das combinações químicas no transporte litográfico da pagina 75 desta folha, ocasionou, como se vê, a má impressão do retrato de Rafael Sanzio, primoroso trabalho do exímio artista Sr. Torini. Aos leitores, particularmente ao nosso distinto colega, Sr. Torini, pedimos desculpa por esta falta, que imensamente nos constrange. (GI, Curitiba, abr. 1889. Última Hora, n. 9, p. 80).

Assim, foi publicada a terceira e última reprodução de uma obra da *Galeria Uffizi*, o autorretrato (imagem 147) de Raphael Sanzio (1483-1520) produzido aproximadamente em 1506, quando Rafael tinha em torno de 23 anos de idade. O artista é considerado um mestre da escola de Florença e um dos mais influentes e

²²³ Após o Concílio de Trento (1563), o catolicismo contra-reformista censurou a nudez. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=326 Acesso em 30/01/2013

populares representantes do espírito clássico do Alto Renascimento²²⁴, juntamente com Leonardo da Vinci e Michelangelo. Segundo o historiador Janson (1996, p. 219-220) sua arte é ao mesmo tempo lírica e dramática, de riqueza pictórica e solidez escultural e sua obra é cercada de uma aura graciosa. (JANSON, 1996, p. 219-220).



FIGURA 147: SANZIO. AUTO-RETRATO. ÓLEO SOBRE MADEIRA 47,5 X 33 CM, C. 1506. GALERIA UFFIZI, FLORENÇA, ITÁLIA. CÓPIA DO SR. TORINI. APRESENTAMOS AOS LEITORES O RETRATO DO DIVINO RAPHAEL, O GRANDE REFORMADOR DA ESCOLA DE PINTURA ITALIANA. RAPHAEL FLORESCEU NA RENASCENÇA, E TORNOU-SE IMORTAL PELA MAGNIFICÊNCIA DE SEUS QUADROS, MUITOS DOS QUAIS SE ACHAM EXPOSTOS EM FLORENÇA (GI, CURITIBA, MAR. 1889. NOSSAS GRAVURAS, N. 9, P. 74).

²²⁴ Alto Renascimento ou Alta Renascença foi um movimento foi centrado em Roma, que anteriormente tinha sido organizado em Florença. Representa na história da arte, o ponto culminante da arte da Renascença italiana entre 1450 e 1527, quando o Papa Júlio II patrocinou muitos artistas neste período. Alta Renascença é geralmente apontada em ter surgido no final da década de 1490, quando Leonardo da Vinci terminou o quadro A Última Ceia, em Milão. As pinturas no Vaticano, por Michelangelo e Rafael Sanzio, representam o ponto culminante do estilo na pintura. JANSON, 1996.

Na seção *Nossas Gravuras*, de edição seguinte, em 30 de março, portanto 30 dias depois e da publicação da imagem, não há condução do olhar do leitor, nem elogios ao artista que reproduziu a obra. Assim como fez com o autorretrato de Rembrandt, Torini cria uma moldura dentro de moldura da página e assina discretamente o autorretrato de Rafael Sanzio (imagem 148).



FIGURA 148: TORINI. RAPHAEL SANZIO. AUTOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69.

Aproximando a reprodução de Torini (imagem 149), podemos perceber a suavidade da expressão, construídas apenas com áreas de claro e escuro. O artista utiliza para construção do fundo uma trama de linhas, conseguindo desta forma destacar a figura, de forma suave e com uma simetria equilibrada.



FIGURA 149: TORINI. RAPHAEL SANZIO. AUTOGRAFIA P&B. 31 X 21 CM. GI, CURITIBA, FEV. 1889, N. 8, P. 69. DETALHE.

Como mediadora entre a *Galeria Uffizi* e o leitor da Curitiba oitocentista, ou ainda entre Florença e a Província do Paraná, a *Galeria* idealizada por Narciso Figueras, é viabilizada pelo acesso visual de obras de artistas europeus como: Vinea, Francesco Guardi, Delaplanche, Rembrandt, Tiziano e Rafael. E, também, pelo acompanhamento dos trabalhos, tanto originais como cópias, de seus colaboradores Marc Leschaud, Raul Pompéia, Paulo Assumpção e Stek, e da produção artística de seus alunos/colaboradores Júlio Bellini e Silveira Neto, além do

próprio Narciso Figueras. Desta forma, transformou aquele “modesto jornal” em uma galeria ilustrada, em um *“documento-revista”* integrante e testemunha da transformação e da construção de um novo olhar: a *GALERIA ILLUSTRADA*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta da edição de uma revista de tipo europeu como a *Galeria Ilustrada*, resultado de um esforço motivado pelo desejo de europeização da imprensa na capital da Província do Paraná, com vistas a participar do processo civilizatório em curso, e que também atingia países como o Brasil se constituiu em um diferencial na imprensa paranaense no final de 1888. Tal qual como na Europa, também no Brasil era natural que um tal empreendimento esperasse frutos econômicos e notabilidade social, mas não raro a abnegação e o altruísmo também moveram esses homens, a um tempo empresários, intelectuais e artistas, por acreditarem no poder das ideias para aprimorar a sociedade. Quando não isso, no poder das ideias de determinadas pessoas e determinados grupos. Assim, pelo menos em alguma medida, publicavam com a intenção de educar o público leitor e contribuir positivamente para a formação do pensamento na direção de uma realidade progressista, estreitando as relações entre os jornais e a educação. O resultado deste esforço fortaleceu a imprensa como parte importante da constituição da modernidade do final do século XIX, pois trazia consigo, na circulação de notícias as mais variadas, o interesse um público que lia e discutia, interessado nas possibilidades de opinar e de participar dos debates que diziam respeito à população como um todo.

Com a implantação da Litografia do Comércio, Narciso Figueras trouxe para a província um avanço técnico que possibilitou a publicação de um periódico atraente e acessível ao leitor oitocentista, composto não só por textos, mas também por páginas ilustradas, que nas mais das vezes dialogavam com os textos. Figueiras fez uso de seu capital cultural, construído em sua vivência como habitante urbano em mobilidade, aproveitando-se das redes de sociabilidades tecidas em uma trajetória de deslocamentos circulando entre Gerona, Puerto Rico, Havana, São Paulo, e principalmente Rio de Janeiro. Ao desembarcar em Curitiba com sua oficina litográfica, estava disposto a assumir o desafio de implementar mudanças nos modos de impressão e de redação, e, com a inclusão de elementos visuais nas páginas de seu periódico, ampliar o universo letrado através de um mundo que se

abria também de forma visual. Ao aliar a palavra à imagem, compôs elemento indispensável para composição de uma imprensa moderna: a ilustração.

Embora a *Galeria Illustrada* tenha sido o produto de uma revolução técnica, que modificou os meios de produção e de reprodução de textos e de imagens, também foi um espaço aberto à expressão de intelectuais atuantes no contexto paranaense, como Rocha Pombo, Nestor Vitor e Nestor de Castro, entre muitos outros. Esses colaboradores movimentaram a sociedade de seu tempo, fundando jornais, revistas, clubes literários, e figurando como redatores, editores, impressores, litógrafos, diretores e proprietários de veículos impressos. Ocuparam também cadeiras nas Academias de Letras, cargos na política, no magistério, escreveram livros e tratados pedagógicos, circulando em vários grupos ligados à difusão da cultura, também estiveram reunidos em torno da *Galeria Illustrada*, compartilhando e produzindo, transformando a revista não só em objeto de circulação, mas em um “lugar” vinculado a outros lugares, a outros jornais, outras revistas, províncias, países, outros espaços, em suma, em lugar pensado como forma de comunicação. Sendo ao mesmo tempo colaboradores, autores e leitores, esses intelectuais se colocavam em diálogo permanente com outros jornais nacionais e internacionais, a exemplo do jornal “A República”, da “Gazeta de Notícias” do Rio de Janeiro ou do jornal “The Weekly Scotsman.”

A presença de diferentes vozes, a relação de diálogo entre elas e sua qualidade de refletir interações e interlocuções de seus agentes, podem ser considerados alguns dos aspectos constitutivos da *Galeria Illustrada*. Afinal, as redações dos jornais e revistas, os conselhos editoriais das tipografias, os clubes, os cafés e as associações literárias eram locais ideais para fermentação e circulação de ideias e engajamentos ideológicos. Através da revista editada por Figueras foi possível desvendar parte do complexo circuito da comunicação deste grupo envolvido na publicação dos jornais em Curitiba nos anos de 1888 e 1889. Desta forma, figurando como parte da imprensa periódica, a *Galeria* pode ser vista também como agente da história e não apenas como registro.

Percebe-se que apesar da evidente influência francesa em sua identidade de “tipo europeu”, traduzida não só no frontispício que a identificava, mas também na exploração de temas como a Exposição de Paris, a Revolução Francesa e as obras de arte presentes na *Galeria Uffizi*, a *Galeria Illustrada* também buscava nos

Estados Unidos outro referencial, esse mais ligado ao progresso, à civilização, ao avanço, mas também à ilustração, algo pouco comum na imprensa do período. Inserida e atuante num momento da história do Brasil marcado por uma série de manifestações e debates, a revista constituiu-se como uma fonte na qual foi possível observar como se organizaram alguns personagens dentro deste contexto em que a imagem assumia espaço nas páginas impressas. Em relação estreita com os textos escritos, os textos visuais reverberavam as inquietações locais e os discursos de um grupo envolvido na movimentação em torno da imprensa e interessado pelas novas possibilidades técnicas que este meio possibilitava. Nesse contexto, os recursos da litografia permitiam a concretização de um projeto editorial ambicionado pelos paranaenses e considerado essencial para a constituição de um Paraná moderno.

A revista revelou sua potencialidade como objeto de análise, como fonte e como “documento-revista”, como que convocando a uma tarefa que a princípio foi motivada pela minha certeza de que a arte tem um lugar de destaque na interação e na construção social, e que hoje se conclui com a certeza ampliada a respeito do lugar da arte na educação, apontando novas possibilidades de leitura associadas a conceitos como arte, ciência e modernidade.

Para responder a pergunta desafiadora de Chichorro Jr. sobre “quem somos?”, a *Galeria* construiu seu mapa, com imagem e texto, apontando na direção da educação, do conhecimento e da cultura universal, um desafio e tanto para um periódico de oito páginas. Para tornar realidade uma galeria ilustrada, concebida como veículo das luzes do conhecimento, era essencial fazer circular a palavra, permitindo a constituição de um público disperso em espaços e lugares diversos. Seria ela uma galeria de passagem, como aquelas tão comuns em Paris, que representavam para Benjamin a própria alegoria do século XIX? Mesmo não tendo estruturas metálicas ou paredes de vidro, a Galeria idealizada por Figueiras acomodava em suas páginas ilustradas “ruas inteiras” de “vitrines” do que podia ser chamado de moderno, configurando um lugar não só para ver, mas também para ser visto. Ver e ser visto já configurava um desafio a ser enfrentado pelo leitor. Estar entre os retratados foi privilégio de poucos. Já, como personagem das charges, muitos foram representados: os professores, os políticos, o “povo”, os alunos, os alemães, os industriais, ou mesmo a imprensa, refletindo as inquietações locais e representando um papel de relevância nas dinâmicas sociais.

A *Galeria* tinha a pretensão de ir além das fronteiras estipuladas pelos limites de sua cidade ou estado, e embora também contemplasse questões regionais, seus principais interesses eram voltados para questões de caráter mais universal, relacionados a conceitos como civilização, trabalho, progresso, liberdade e educação. Sua pretensão de imparcialidade política, expressa em editoriais e em diversos artigos contrastava com artigos em que a monarquia era apontada como geradora de ignorância, num claro posicionamento a favor dos ideias republicanos, ou em acusações feitas ao governo, acusado como responsável pela falta de incentivos à lavoura e à indústria local. Seu posicionamento crítico também se fez notar por ocasião das duras críticas feitas ao fato de a província receber muitas mercadorias de fora, sem condições de fornecer em troca nada além do mate, e principalmente em relação à política de supressão das escolas, que deixou mais de 3.000 crianças sem acesso ao ensino, quando responsabilizou a negligência do governo da Província pelo atraso dos rumos da sabedoria humana. A maior parte do enfrentamento referente à Lei Balbino aconteceu com apoio das charges que ilustravam os debates políticos em torno da questão e a consequente situação de penúria dos professores, as quais compõem um rico retrato sociocultural da Província do Paraná.

Para além de suas pretensões universalistas, num esforço para defender suas ideias e criar condições para a inserção de Curitiba na modernidade, a revista publicava debates, discursos e opiniões sobre assuntos que estavam movimentando a cidade e interessavam diretamente ao leitor, assumindo assim o papel de agente social interessado em orientar formas de pensar, de sentir e agir. Imbricada no seu contexto não só de maneira crítica (reativa), mas ativa, assumiu seu papel como veículo de comunicação cultural, impregnando suas páginas de elementos culturais, educadores da razão e da sensibilidade.

Inserida em um contexto em que a litografia permitia analisar a imagem impressa e multiplicada, como o esteio da comunicação e da informação visual, a *Galeria Ilustrada* atuou como mediadora de questões importantes para educação naquele período, reafirmando o papel testemunhal e educativo dos jornais como fonte de conhecimento e o papel do jornalista como educador. Tanto quando nos referimos ao texto como à imagem, a revista também operou com a virtualidade da interlocução. Muito embora seu leitor possa ter encontrado dificuldades para leitura

de textos e imagens mais elaboradas, em alguns casos a revista utilizava uma combinação de elementos verbais e imagéticos para a elaboração de suas mensagens, e para acessá-las era necessário que o leitor reconhecesse as inscrições indiciais. Este tipo de comunicação pode ser considerada pedagógica, pois exige que os receptores-leitores dominem o código e o conjunto de referências culturais utilizadas na produção desta comunicação, que dentro da imprensa ilustrada podemos transferir também para o potencial comunicativo de textos e imagens impressas, tanto no que se refere àqueles que escreviam, quanto àqueles que liam.

A revista apresentava uma ambivalência no tocante à sua confrontação com o novo e o moderno, o que se reflete na valorização de elementos culturais relacionados à Antiguidade clássica como constituintes dessa modernidade. Este tipo de contradição também esteve presente em outros momentos do processo de constituição do mundo moderno, o que vai de encontro aos objetivos de modernidade da *Galeria*, uma das marcas de seu próprio tempo: um desejo de mudança que não desprezava as conquistas do passado. Isso se percebe pela escolha de sua identidade visual, o frontispício, baseada numa representação do progresso e da civilização pelo conhecimento. Comparado a periódicos congêneres, como a *Revista Illustrada*, o frontispício da *Galeria* se destacava em termos de composição de seus elementos visuais e refinamento gráfico, constituindo uma imagem polissêmica, com um grande número de elementos significativos dos objetivos da revista e dos valores que ela defendia.

A elaboração de uma edição especial, para a Exposição Universal de Paris de 1889, num desejo de desfrutar deste mundo sem fronteiras que tais eventos representavam, denota o arrojo do projeto de Figueiras, o qual muitas vezes contrastava com as condições insipientes do seu meio. Por mais de uma vez, foram mencionados a falta de apoio dos homens “mais abastados”, bem como os atrasos nos pagamentos dos “poucos assinantes”, o que possivelmente resultou no declínio da qualidade do conteúdo e da apresentação da publicação no segundo semestre de sua existência, com uma considerável diminuição no número de imagens publicadas e de colaboradores assíduos. Para além do eventual pouco interesse por parte de leitores ou assinantes, é preciso considerar também a possibilidade de

Narciso estar, já naquele momento, direcionando seus esforços para a edição do jornal *Quinze de Novembro*, publicado logo após do fechamento da *Galeria*.

Responsável pela produção e difusão das imagens naquele período, a Litografia do Comércio e a *Galeria Illustrada*, juntamente com seus colaboradores, ilustradores e litógrafos, desempenhou um importante papel econômico, social e cultural ao tentar sensibilizar o público para a imagem. Mesmo não sendo este seu objetivo primeiro, a revista também cumpriu a tarefa de ensinar. Percebemos nas estrelinhas dos textos e imagens da *Galeria* indícios, em alguns momentos sutis, em outros mais enfáticos, deste tipo de condução pela afirmação constante da educação como instrução, como ilustração, como civilização e como progresso. Por outro lado, seu investimento na disseminação e organização de informações sobre uma multiplicidade de temas, de uma forma de outra acabaram por informar, educar e influenciar o seu leitor.

A revista de Narciso Figueras nos apresenta características que correspondem e podem identificá-la como um tipo de instrumento de mediação. Apresentava-se como veículo possível de acesso ao conhecimento, buscando conduzir o leitor nesta viagem através da relação da imagem com o termo “ilustração”. Nesse sentido, assumiu a missão de educação do olhar, ao servir de mediadora entre o leitor e o mundo da arte, normalmente fechado em galerias e museus. Com essa mediação, pretendeu construir uma perspectiva dialógica entre tradição e progresso ao reproduzir obras relacionadas à tradição clássica europeia na moderna imprensa ilustrada da época.

A *Galeria Illustrada* acreditava no seu potencial como agente de mudança na direção do progresso, e percebemos na sua transitoriedade uma série de investimentos neste sentido, tanto em caráter textual como iconográfico. Fez uso da palavra impressa, mas também da imagem como objeto de atenção do leitor e como meio de percepção de seu entorno. O “Mojolo” e a “Ponte de Rialto” representam olhares diversos para a realidade circundante, um voltado para dentro, e outro para fora: é preciso conhecer a “sua” paisagem, para depois conhecer a paisagem do “outro”. Esse anseio moderno de querer estar em outro lugar, de uma forma ou de outra, foi estimulado pela revista por meio das imagens, que poderiam ser lidas mesmo por um leitor menos atento. Despertar a capacidade de entendimento

através do olhar. Eis o que julgamos ter sido um dos objetivos precípuos de Figueras ao produzir a sua *Galeria*: o despertar dos olhos do seu leitor.

O leitor da *Galeria* foi o personagem que mais desafiou esta pesquisa. O modo como estas imagens e textos produzidos para a galeria da revista foram apropriados pelos leitores da *Galeria Illustrada*, não nos foi possível identificar com a precisão desejada. Também não foi possível apreender como o leitor recebeu as conduções feitas para a apreciação das imagens, e se elas foram efetivas. Devemos, porém, levar em conta que esse leitor nunca é passivo, sendo além de receptor, criador, consumidor e resignificador das mensagens que recebe, e nesse sentido, a revista provocou uma série de indagações na busca dos traços de sua identidade. Mas quem seria de fato esse leitor? Teria ele um nível sociocultural privilegiado? Faria parte dos círculos aos quais pertencia a maioria de seus colaboradores? Incluiria os membros de suas famílias, por meio de leituras vespertinas em voz alta? Abrangeria também as pessoas mais simples?

A busca por essas respostas nos levou a alguns indícios do papel da *Galeria* como instância de representação e legitimação de indivíduos, grupos e ideias e como veículo do processo civilizatório da capital da Província do Paraná. Esses indícios também permitem afirmá-la como configuradora do ritmo de seu tempo cultural e social, como partícipe na construção da imagem de progresso e de cultura, e como instrumento que contribuiu para ampliação do público leitor, assumindo a função de agente da cultura e potencializando ainda mais a relação entre ilustração e educação.

FONTES:

JORNAIS E REVISTAS

JORNAL EL BOLETÍN MERCANTIL, San Juan, Puerto Rico, 13 de set.1878, p. 6. Apud GONZÁLEZ, 2010, p. 612

JORNAL EL BUSCAPIÉ, San Juan, Puerto Rico, 2 de fev. 1879, p. 3 Apud GONZÁLEZ, 2010, p. 612

JORNAL EL BOLETÍN MERCANTIL, San Juan, Puerto Rico, mar. 1879, p. 3. Apud GONZÁLEZ, 2010, p. 612

JORNAL QUINZE DE NOVEMBRO, Curitiba, de 26 nov. de 1889 a 30 mar. 1890, n. 1 a 155 Ano 1.

JORNAL A REPÚBLICA, Curitiba, 06 outubro de 1888, 22 de novembro de 1888.

JORNAL DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba, ago. 1888, abr. 1889, n. 27, p. 2

JORNAL GAZETA PARANAENSE, Curitiba, 20 nov. 1888, ano XII de 1882 a 1889 disponível para consulta em: memoria.bn.br/docreader/WebIndex/WIBib/242896

JORNAL A GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1888, n. 345, p. 1 Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>

JORNAL A GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 30 de abril 1889, n. 120, p. 1. Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias> Acesso em 21/01/2013.

REVISTA GALERIA ILLUSTRADA, Curitiba, 1888- 1889. CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Edição Fac-similar Galeria Ilustrada*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 1979.

REVISTA O SAPO, Curitiba, 07 mai. 1900, Ano III, n. 17. Edição Especial.

REVISTA DO PARANÁ, Curitiba, n.1 a 7, 1887.

REVISTA A ILLUSTRACÃO, 6º ano- vol. VI – nº13 – Datada em Paris, 5 de julho de 1889.

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Tomo 33. BRITO, Pedro Torquato Xavier de. “Notícia acerca da introdução da arte litográfica e de Estado de perfeição em que se acha a cartografia do Império do Brasil.”

REVISTA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro, 1888, ano 13, n. 414

REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Tomo 33. BRITO, Pedro Torquato Xavier de. “Notícia acerca da introdução da arte litográfica e de Estado de perfeição em que se acha a cartografia do Império do Brasil.”

LIVROS

ASSIS, Machado de. *Crônicas (1859 - 1863)*. Vol. I. São Paulo: Editora Brasileira Ltda, 1955.

AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida, e Rubens Borba de. MORAES. *Bibliografia da Imprensa Régia do Rio de Janeiro*. Vol. 2. São Paulo: Kosmos, 1993.

CAMPOS, Raul Adalberto de. *Relações diplomáticas do Brasil de 1808 a 1912*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Commercio, 1913.

CARNEIRO, David. *História do período provincial do Paraná: Galeria dos Presidentes da Província*. Curitiba: BANESTADO, 1994.

CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de, 1743-1794. *Cinco memórias sobre a instrução pública*. Tradução: Maria das Graças de Souza. São Paulo: UNESP, 2008.

FONSECA, Gondin da. *Biografia do Jornalismo Carioca (1808-1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

STRAUBE, Ernani Costa, 1929 -. *Biblioteca Pública do Paraná: sua história*. 21. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

VÍTOR, Nestor. A terra do futuro: impressões do Paraná. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1996.

DICIONÁRIOS

BOBBIO, Norberto, Nicola MATEUCCI, e Gianfranco. PASWUINO. *Dicionário de Política*. Tradução: João Ferreira, Gaetano lo Mônaco, Renzo Dini e Carmem C. Varrialle. Luís Guerreiro Pinto Caçais. Brasília.: UNB, 1998.

CHEVALIER, Jean, 1906 -. *Dicionário dos Simbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24. Tradução: Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ. Curitiba: Chain: Banco do Estado do Paraná, 1991.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. 5º . Porto Alegre: Globo e Melhoramentos, 1967.

BLAKE, Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portugueza*. Vol. Tomo II. Lisboa: Tipographia de Antonio José da Rocha., 1858.

—. *Diccionario da Lingua Portugueza*. Vol. Tomo 1. Lisboa: Tipographia de Antonio José da Rocha, 1858.

DOCUMENTOS

ALMANAQUE ADMINISTRATIVO MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO. digitalizado e disponível para consulta na Hemeroteca Nacional.

ANAIS, BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo de Jornais e revistas do Rio de Janeiro (1808-1889) existentes na Biblioteca Nacional*. Vol. vol.85. Rio de Janeiro: Divisão de publicações e divulgação da Biblioteca Nacional, 1965.

DIÁRIO OFICIAL DO RIO DE JANEIRO. Todos os acessos estão disponíveis em: www.jusbrasil.com.br/diarios

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. [HTTP://MEMORIA.BN.BR/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=242896&PAGFIS=4397](http://MEMORIA.BN.BR/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=242896&PAGFIS=4397) ACESSO EM 22/10/2012.

PARANÁ. Leis, Decretos, etc. Coleção de Leis e Decretos da Província do Paraná em 1888. Corityba: Typ. Penitenciária, 1912.

PARANÁ, Leis, Decretos, etc. Leis e Regulamentos...1876. Regulamento Orgânico da Instrução Publica da Província do Paraná.

INTERNET

<http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/13bresil.htm>

http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Boulanger - Acesso em 09/08/2012

pt.wikipedia.org/wiki/Musas#As_nove_musas Acesso em 23/04/2012

<http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via08/Via%208%20cap14.pdf>

www.elo.uerj.br/pdfs/ELO_Ed6_Miscelania_Japonismo.pdf Acesso 20/01/2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_g%C3%B3tica Acesso em 23/04/2012

<http://www.reino-unido.net/london/trafalgam.htm> Acesso 12/10/2011

<http://www.reino-unido.net/london/trafalgar.htm> Acesso 12/10/2011

<http://www.museu.gulbenkian.pt/exposicoes/gaudi/5.asp>

<http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/242551-> Acesso em 02/12/2012

<http://www.flickr.com/photos/striderv/5742978048/> (Dir.) Cobre: <http://www.answers.com/topic/eug-ne-delapla>

<http://en.expertissim.com/bronze/delaplanche-l-education-maternelle-o290509.html>

<http://www.answers.com/topic/eug-ne-delapla>

<http://www.flickr.com/photos/striderv/5742978048/>

<http://www.tecmundo.com.br/word/245-word-aprenda-a-colocar-uma-letra-capitular-nos-seus-textos.htm#ixzz2IRIlrSOH>

<http://www.bractaceae.org/brasil.html> Acesso em 08/08/2012

<http://pt.shvoong.com/books/biography/1659977-j%C3%BAlia-lobes-almeida-vida-obra/#ixzz1SBLNqcxU> Acesso em 15/07/2011

http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=441&Itemid=185 - Acesso em 20/08/2011

[pt.wikipedia.org/wiki/Código_Criminal_de_1830](http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_Criminal_de_1830) Acesso em 01/02/2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Marca_registrada Acesso em 30/08/2011 17:37

<http://www.moedasdobrasil.com.br/index.asp?index> Acesso em 06/12/2012

www3.eca.usp.br/.../43.Relatorio%20final_Vitor%20F%20Paciornik (p. 106-111)

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=1787&imp=N&cd_idioma=28555 Acesso em 13/06/2012

http://www.museumaconicoparanaense.com/mmpraiz/autoridades_pr/goindpr902_909generoso_marques_dos_santos.htm - Acesso em 23/10/2012.

Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/raul-pompeia.jhtm> Acesso em 26/10/2012.

Fonte: www.biblio.com.br Acesso em 28/11/2012

: http://pt.wikipedia.org/wiki/Raymundo_Correia Acesso em 16/01/2013

<http://www.millarch.org/artigo/os-120-anos-de-stresser-autor-da-opera-sideria>
Acesso em 08/12/2012

www.jusbrasil.com.br/diarios/1598967/dou-secao-1-12-01-1899-pg-13 Acesso em
28 dez. 2012

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Caligrafia> Acesso em 01/12/2012

<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1700283/dou-secao-1-19-11-1892-pg-1/pdfView>
Acesso em 21/8/2012

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394&pagfis=26915&pesq=professor+narciso+Figueira> Acesso em 05/12/2012

http://www.espiritismogi.com.br/biografias/leoncio_correia.HTM Acesso em :
20/12/2012

http://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADlio_V%C3%A1rzea Acesso em 16/01/2013.

http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/caricatura/bordalo_pinheiro/biografia.html
acesso 29/01/2012

<http://www.tramz.com/br/ct/ctp.html> Acesso em 05/12/2012

<http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/arquivos/File/BIBLIOGRAFIACPC/ESPIRAIS/ctb4.pdf>

Acesso em 14/06/2012

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/antiga/2002/05/27/002.htm> Acesso em
15/07/2011

pt.wikipedia.org/wiki/Forte_de_Agra

http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Amoedo

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=326 Acesso em 30/01/2013

biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/cerroazul.pdf

PERIÓDICOS, REVISTAS:

GASPARELLO, Arelete, e Heloísa. VILLELA. Uma identidade social em formação: os professores secundários no século XIX brasileiro. Anais do CBHE 3, 2004.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. "As Artes de um Negócio: no mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX." Revista Brasileira de História.[online] 18 (1998): 185-205.

LEHER, Elizabeth Menezes Teixeira. "A Revista Brasileira (1879-1881) e os debates sobre ciências, literatura e educação." Núcleo de Tecnologia Educacional para Saúde., 2002: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema6/06667.pdf>

MAYA, Eduardo. "Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem." Discursos fotográficos 4 (jul./dez. 2008): 103-129.

MEDEIROS, Chistiane Junqueira Leite. "Theatros e Salões: a crítica teatral do Jornal do Brasil de 1891 a 1982." Anais do V Congresso Criação e Reflexão Crítica (UFMG), outubro 2008.

MILLARCH, Aramis. "Os 120 anos de Stresser, autor da ópera "Sidéria"." Estado do Parná - Caderno Almanaque., 18 de julho de 1991: 20.

PANDINI, Carmem Maria Cipriani. "Ler é antes de tudo compreender: uma síntese de percepção e criação." Linhas, jan/jun de 2004: 97-107.

SILVA, Edson Santos. "Teatro São José - Presença portuguesa nos palcos paulistanos." Revista Lumen et Virtus II (maio 2011): 52-66.

SILVA, Frederico Fernando Souza. "Gravura: suporte para a expansão dos meios de comunicação, mercado e consumo." Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão., Jan./Dez. 2010: 71-81.

TESES, DISSERTAÇÕES:

ARAÚJO, Regina Lúcia de. Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética. São Paulo: USP Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo., 2006.

BEGA, M. T. S. Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e construção de identidade regional. São Paulo: Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2001.

BONI, Maria Ignês Macini de. O espetáculo visto do alto: vigilância e punição em Curitiba (1890-1920). São Paulo: Tese, Doutorado, USP, 1985.

DENIPOTI, Cláudio. A sedução da leitura. Curitiba: Tese Curso de Pós Graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná., 1998.

GARCIA, Edrielton dos Santos. Colonização em Assunguy: a experiência do colona nacional entre 1860 e 1870. Curitiba: Monografia apresentada ao Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná., 2010.

GONZÁLEZ, Sierra Elvin. Pintores espanhóis em Puerto Rico (1854 - 1940). Córdoba: Tese apresentada ao Programa de Doutorado Gestão de Patrimônio, Departamento de História da Arte, Arqueologia e Música. Universidade de Córdoba., 2010.

HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. Francisco Rangel Pestana: jornalista, político,educador. São Paulo: Tese de apresentada na Faculdade de Educação Universidade de São Paulo., 1986.

JINZENJI, Mônica Yumi. A escolarização da infância pobre nos discursos educacionais em Minas Gerais (1825-1846). Belo Horizonte: Dissertação, Mestrado, UFMG, 2002.

MAIA, Lourdes Regina Galvão. Turismo e o patrimônio industrial ferroviário: um estudo sobre o Trem da Vale Ouro Preto/Mariana (MG) / Lourdes Regina Galvão Maia – 2009 Dissertação (Mestrado. Belo Horizonte: Centro Universitário UNA - Dissertação de Mestrado em Turismo e Meio Ambiente, 2009.

MENDONÇA, Ana Teresa Pollo. Por mares nunca dantes cartografados: a permanência do imaginário antigo e medieval na cartografia moderna dos descobrimentos marítimos ibéricos em África, Ásia e América através dos oceanos Atlânticos e Índico nos séculos XV e XVI. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada

ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio., 2007.

RIBEIRO, Marcos Tadeu Daniel. *Revista Ilustrada (1876-1898), síntese de uma época*. Rio de Janeiro: UFRJ (ms), 1988.

ROBALLO, Roberlayne de Oliveira Borges. *Manuais de História da Educação da Coleção Atualidades Pedagógicas (1933-1977): verba volant, scripta manent*. Curitiba: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação. Universidade Federal do Paraná., 2012.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antonio Mariano de Lima, Curitiba 1886-1902*. Curitiba: Dissertação, Mestrado, UFPR, 2004.

SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Curitiba: Tese apresentada ao Curso de Pós -Graduação em Sociologia, Setor de Ciências, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná., 2010.

BOGUSZEWSKI, José Humberto. *Uma história cultural da erva-mate: o alimento e suas representações*. Curitiba: Dissertação de Mestrado em História da Universidade Federal do Paraná, 2007.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. (org.). *História do livro e da leitura*. São Paulo: Mercado das Letras., 2000.

ALBERT, P. & TERROU, F. *História da imprensa*. 1º ed. brasileira. Tradução: Edison Darci Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Alfredo., BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *História da Instrução Pública no Brasil (1500-1889)*. São Paulo: Editora da PUC- SP, 1989.

ANAIS, Biblioteca Nacional. *Catálogo de Jornais e revistas do Rio de Janeiro (1808-1889) existentes na Biblioteca Nacional*. Vol. vol.85. Rio de Janeiro: Divisão de publicações e divulgação da Biblioteca Nacional, 1965.

ANDRADE, J.M, F, de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ARAÚJO, Regina Lúcia de. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. São Paulo: USP Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo., 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARNHEIM, Rudolf, 1904-1997. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

Arnoni., PRADO. Antonio. *Raízes do Brasile e o modernismo. Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ASCIUTTI, Mônica Maria Rinaldi. *Um lugar para o periódico O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)*. São Paulo: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo., 2010.

ASSIS, Machado de. *Bons dias!* 3ª. Campinas, SP: Editora da Unicamp., 2008.

—. *Crônicas (1859 - 1863)*. Vol. I. São Paulo: Editora Brasileira Ltda, 1955.

ASSUMPÇÃO, Paulo. “Candida Klier.” *Galeria Ilustrada.*, fev. 1889: 61.

AZEVEDO, Sílvia Maria. *Brasil em Imagens: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

AZEVEDO,, Fernando de. *A Cultura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

AZUL., BARÃO DE SERRO. “Herva mate.” *Galeria Ilustrada.*, fev. 1889: 63 e 67.

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M.M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-18880)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp., 2009.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBOSA, Marialva, 1954. *História cultural da imprensa: Brasil 1800-1900*. Rio de Janeiro, 2010.

BARTHOLLO, Therezinha. “Raul Pompéia: no desenho, a outra face de um talento.” *Jornal do Brasil*, 19 de dez. de 1975.

BASTOS, Maria Helena Camara, Elizandra Ambrosio LEMOS, e Fernanda BUSNELLO. “A pedagogia da Ilustração: uma face do impresso.” In: *Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos*, por Marcus Levy (org.) BENCOSTA, 41-78. São Paulo: Cortez, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor e a vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração Desnudado*. Tradução: Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Autêntica, 1981.

BECHERUCCI, Luísa. *Enciclopédia dos Museus: Uffizi Galeria*. 3ª. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

BEGA, M. T. S. *Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e construção de identidade regional*. São Paulo: Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2001.

BELO, A. *História & livro de leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BENCOSTA, Marcos Levy Albino (org.). *Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos*. São Paulo: Cortez, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução." In: *Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas.*, por (sem organizador), 3-28. São Paulo: Abril Cultural, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução: Ana Maria L. Loriatti Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLAKE, Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Vol. 6. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

BOBBIO, Norberto, Nicola MATEUCCI, e Gianfranco. PASWUINO. *Dicionário de Política*. Tradução: João Ferreira, Gaetano lo Mônaco, Renzo Dini e Carmem C. Varrialle. Luís Guerreiro Pinto Caçais. Brasília.: UNB, 1998.

BOGUSZEWSKI, José Humberto. *Uma história cultural da erva-mate: o alimento e suas representações*. Curitiba: Dissertação de Mestrado em História da Universidade Federal do Paraná, 2007.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000.

BONI, Maria Ignês Macini de. *O espetáculo visto do alto: vigilância e punição em Curitiba (1890-1920)*. São Paulo: Tese, Doutorado, USP, 1985.

BORNHEIM, Gerd A. "As metamorfoses do olhar." In: *O olhar*, por Aauto (org) NOVAES, 89-93. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar." In: *O olhar*, por Aauto. NOVAES, 65-87. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOUQUIN, Corine. Recherches sur l'imprimerie lithographique à Paris au XIX^{ème} siècle: L'impreirrie Lemerrier (1803-1901). Sorbonne, Paris: Thèse l'Université Paris, Sorbonne. In: TELLES,, 1993.

BOURDIEU, P. A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer. 2. Tradução: Sérgio Miceli et all. São Paulo: Edusp, 1998a.

BOURDIEU, P. e PASSERON, J. C. A reprodução: elementos para uma teoria do sistema escolar. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BOURDIEU, P. “Efeitos de Lugar.” In: A miséria do mundo., por P. (org.) BOURDIEU, 159,166. Petrópolis: Vozes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “Os três estados do Capital Cultural.” In: Escritos de Educação., por Maria Alice & CATANI, Afranio. NOGUEIRA, 71,79. Petrópolis.: Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “A leitura: uma prática cultural (debate).” In: Práticas da leitura., por Roger (org.) CHARTIER, 234. São Paulo: Estação Liberdade., 2001.

BOURDIEU, Pierre. “O capital social: notas provisórias.” In: Escritos sobre educação., por Maria Alice NOGUEIRA e Afrânio (orgs.) CATANI, 65-69. Petrópolis: Vozes, 1980.

—. Razões Práticas. São Paulo: Papyrus, 1996.

BRADBURY, Malcon e McFARLANE, James. “O nome e a natureza do modernismo.” In: Modernismo: guia geral 1890-1930, por Malcon e McFARLANE, James (org.) BRADBURY, tradução: Denise Bottman, 13; 41. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcon. “As cidades do modernismo.” In: Modernismo: guia geral 1890-1930., por Malcon BRADBURY e James. McFARLANE, tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. “Escrita, leitura, dialogicidade.” In: Bakhtin, dialogismo e construção do sentido., por Beth (org.) BRAIT, 265. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BRASIL. Decretos e Resoluções do Governo Provisório. Decreto, Rio de Janeiro: Tip. Nacional, 1890, 316-317.

BRITO, Pedro Torquato Xavier de. “Notícia acerca da introdução da arte litográfica e de Estado de perfeição em que se acha a cartografia do Império do Brasil.” Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo 33 (1870).

BROCA, Brito. *Raul Pompéia*. São Paulo.: Edições Melhoramentos., sd.

BURKE, P., e A. BRIGGS. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e Imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

BURKE-PALLARES, Maria Lúcia. "A imprensa periódica como uma empresa educativa do século XIX." *Caderno de Pesquisa*, julho de 1998: 144-161.

BURY, John. *La idea del progreso*. Tradução: Ecléas Díaz Júlio Rodríguez. Aramberi, Madrid: Alianza Editorial, 1971.

CALMON, Pedro. *História do Brasil: século XIX*. Vol. v.V. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio., 1959.

—. *História Social do Brasil, espírito da sociedade brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional., 1937.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida, e Rubens Borba de. MORAES. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro*. Vol. 2. São Paulo: Kosmos, 1993.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida, e Rubens Borba. MORAES. *Bibliografia da impressão régia do Rio de Janeiro*. São Paulo: Kosmos, 1993.

CAMARGO, Mario de (org.). *Gráfica: arte e indústria no Brasil*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CAMPOS, Raul Adalberto de. *Relações diplomáticas do Brasil de 1808 a 1912*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Commercio, 1913.

CARNEIRO, David. *História do período provincial do Paraná: Galeria dos Presidentes da Província*. Curitiba: BANESTADO, 1994.

CARNEIRO, Newton Issac da Silva. *Surto e desenvolvimento das artes gráficas em Curitiba*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.

CARNEIRO, Newton. *As artes gráficas em Curitiba*. Curitiba: Paiol, 1976.

CAROLLO, C. et al. *Dicionário histórico-biográfico do Paraná*. Curitiba: Livraria do Chain, 1991.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Edição Fac-similar Galeria Ilustrada*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 1979.

CARRÃO, Urbano. "Notas Soltas." *Galeria Ilustrada*., dez. 1888: 21.

CARVALHO, José Luiz de. *Entre Pinheirais, novelas e aquarelas: o viajante John Henry Elliot e a Vila de Curitiba no século XIX*. Curitiba: Monografia apresentada para obtenção do título de Especialista em História do Brasil do Centro de Pós-Graduação e Extensão das Faculdades Integradas "Espítita"., 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras., 1990.

CARVALHO, José Murilo de. *I.A construção da ordem (A elite política imperial): II- Teatro das sombras (A política imperial)*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Relume-Dumará., 1996.

CARVALHO, Laerte Ramos de. *As reformas pombalinas na instrução pública*. São Paulo: Saraiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. "A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX." In: *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, por Annateresa (org.) FABRIS, 199-232. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTRO, Cesar Augusto (org.). *Leitura, impressos e cultura escolar*. São Luís: EDUFMA, 2010.

CASTRO, Gilberto de. "Formas sintáticas de enunciação: o problema do discurso citado no Círculo de Bakhtin." In: *Bakhtin e o círculo*., por Beth (org.) BRAIT, 117. São Paulo: Contexto, 2009.

CASTRO, Maria Lília Dias de. "A dialogia e os efeitos de sentido irônicos." In: *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*., por Beth (org.) BRAIT, 119. Campinas,SP: Editora da UNICAMP, 2005.

CASTRO, Nestor de. "A Revolução Francesa." *Galeria Ilustrada*., fev. 1889: 58-59.

CASTRO, Nestor. "A Galeria Ilustrada." *Galeria Ilustrada*, n. 1 (nov. 1888): 6-8.

CASTRO, Nestor. "A Galeria Ilustrada." *Galeria Ilustrada*., nov. 1888: 6-8.

CATANI, Denise Barbara. "A educação como ela é." *Revista Educação*, Ano I: 16-25.

CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. 4. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989.

CHARRÉU, Leonardo. “Imagens globais, cultura visual e educação artística: impacto, poder e mudança.” In: *Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação.*, por Raimundo e TOURINHO, Irene (org.) MARTINS, 39-54. Santa Maria: Ed. da UFSM., 2012.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Tradução: Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador : conversações com Jean Lebrun*. Tradução: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP., 1998.

—. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Tradução: Patrícia Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

—. *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Gallhardo. Instituto Cultura Portuguesa., 1985.

—. *A história cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. “A história hoje: dúvidas, desafios, propostas.” *Estudos Históricos*. 7 (1994): 97-113.

—. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução: Mary Del Priore. Brasília: EdUnb, 1999.

—. *As utilizações do objecto impresso*. Portugal: Difel, 1998.

CHARTIER, Roger. “El mundo como representación.” In: *História Cultural: entre prática y representación*, por Roger. CHARTIER, I-IX. Barcelona: Gedisa, 1990.

—. *Formas e sentido - cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil., 2003.

CHARTIER, Roger. “Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais.” In: *A História Cultural: entre prática e representações.*, por Roger. CHARTIER, 13-28. Rio de Janeiro;Lisboa: Bertrand Brasil; Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. “Texto, impressão, leituras.” In: *A nova história cultural.*, por Lynn. HUNT, tradução: Jefferson Camargo, 211-238. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo." In: *O olhar.*, por Aduino (org) NOVAES, 31-62. São Paulo: Companhia das Letras., 1988.

CHEVALIER, Jean, 1906 -. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24. Tradução: Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olímpio., 2009.

CIAVATTA, Maria. *O mundo de trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

COHEN, Ilka Stern. "Diversificação e segmentação dos impressos." In: *História da imprensa no Brasil.*, por Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de MARTINS, 103-130. São Paulo: Contexto, 2008.

COLATUSSO, Denise Eurich. *Imigrantes Alemães na Hierarquia de Status da Sociedade Luso-Brasileira (Curitiba, 1869-1889)*. Curitiba: Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal do Paraná, 2004.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, marquis de, 1743-1794. *Cinco memórias sobre a instrução pública*. Tradução: Maria das Graças de Souza. São Paulo: UNESP, 2008.

CORRÊA, Amélia. *Imprensa e política no Paraná: prosopografia dos redatores e pensamento republicano no final do século XIX*. Curitiba: Dissertação, Mestrado, UFPR., 2006.

CORREA, Leôncio. "Comunicado." *Jornal Quinze de Novembro.*, jan. 1889: 1.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2006.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRUZ, H. F. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana - 1890-1915*. São Paulo: Educ, 2000.

CURITIBA. *A história do sistema de transporte coletivo de Curitiba (1887/2000)*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum : uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DARNTON, Robert. "História da Leitura." In: *A escrita da história: novas perspectivas.*, por Peter (org.) BURKE, 199-236. São Paulo: Unesp., 1989.

—. *O grande Massacre de Gatos e Outro Episódios da História Cultural Francesa.* Rio de Janeiro: Graal, 1986.

D'ASSUMPÇÃO, João Pamphilo. "Cândida Klier." *Galeria Ilustrada.*, fev. 1889: 60.

De MARCHI, Leonardo A. "A agustia do formato: uma história dos formatos fonográficos." *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / Universidade Federal Fluminense.*, 2005: www.compos.com.br/e-compos.

de., CAMPOS. Gabriela Vieira. *O literário e o não literário nos textos e imagens do periódico ilustrado O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879).* Campinas: Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas., 2001.

de., CARVALHO. José Murilo. *História Intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura, in: Topoi.* Vol. v.1. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos.* Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DENIPOTI, Cláudio. *A sedução da leitura.* Curitiba: Tese Curso de Pós Graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná., 1998.

DIAS, Belidson. "ARRSTÃO: o cotidiano espetacular e as práticas pedagógicas críticas." In: *Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação.*, por Raimundo e TOURINHO, Irene (org.) MARTINS, 55-74. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012.

DIDEROT, Denis. "Carta sobre os cegos para uso dos que veem." http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Mat%C3%A9rias/Sociologia%20e%20Filosofia%20da%20Arte%20I/Diderot_paradoxo%20sobre%20o%20comediante.pdf, acesso em 17/02/2012.

DUARTE, Paulo. *História da Implantação da Imprensa no Brasil, Imprensa de São Paulo.* São Paulo: ECA, 1972.

DUBOIS, Felipe. *História e Imagem.* Rio de Janeiro: Palestra realizada no IFCS/UFRJ e no CPDOC, ago., 2003.

Dulce., OSINSKI. *A modernidade no sótão: educação e arte em Guido Viaro.* Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ELIAS, Norbert, 1897-1990. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. "A fotografia e o sistema das artes plásticas." In: *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, por Annateresa (org.) FABRIS, 173-198. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. "A invenção da fotografia: repercussões sociais." In: *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, por Annateresa FABRIS, 11-38. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. "O circuitos social da fotografia: estudo de caso I." In: *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, por Annateresa FABRIS, 38-58. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FARIA FILHO, L.M.(org.). *Modos de ver, formas de escrever*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. 5º . Porto Alegre: Globo e Melhoramentos., 1967.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: introdução à biblioglogia brasileira: imagem gravada*. 2ª. São Paulo: EDUSP, 1994.

FIGUERAS, Narciso. "Comemoração." *Jornal Quinze de Novembro.*, 1889: 4.

FIGUERAS, Narciso. "Encerramento." *Jornal Quinze de Novembro.*, mai. 1890: 1.

FIGUERAS, Narciso. "Galeria Ilustrada." *Jornal Quinze de Novembro.*, nov. 1889: 1.

FIGUERAS, Narciso. "Tiragem." *Jornal Quinze de Novembro.*, nov. 1889: 2.

FILHO, Luciano M. de Faria, Mônica Yumi JINZENJI, Cecília V. NASCIMENTO, e Marcilaine Soares. INÁCIO. "Educar para civilizar." *Revista do Arquivo Público Mineiro* (Arquivo Público Mineiro) 44 (jan./jun. 2008): 72-87.

FIORIN, J.L., e F.P. SAVIOLI. *Lições de texto: leitura e redação*. 4. São Paulo: Ática, 1996.

FLÔRES, Onici. *A leitura da charge*. Canoas: ULBRA, 2002.

FONSECA, Gondin da. *Biografia do Jornalismo Carioca (1808-1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

FORQUIN, Jean-Claude. “Educação artística – para quê?” In: *Educação artística: luxo ou necessidade?*, por Louis (org.) PORCHER, 25-48. São Paulo: Summus, 1982.

FRAISSE, Emmanuel, Jean-Claude POMPOUGNAC, e Martine. POULAIN. *Representações e imagens da leitura*. Tradução: Osvaldo Biato. São Paulo: Editora Ática, 1997.

FRANCIOSI, Eddy, 1930-1990. *Uma crônica : Curitiba e sua história*. Curitiba: Esplendor, 2009.

FREITAS, Affonso A. de. *A imprensa periódica de São Paulo desde seus primórdios em 1823 até 1914*. São Paulo: Typographia do Diário Oficial., 1915.

GARCIA, Edrielton dos Santos. *Colonização em Assunguy: a experiência do colona nacional entre 1860 e 1870*. Curitiba: Monografia apresentada ao Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná., 2010.

GASPARELLO, Arelete, e Heloísa. VILLELA. *Uma identidade social em formação: os professores secundários no século XIX brasileiro*. Anais do CBHE 3, 2004.

Goff, Le. *História e Memória*. 5. Tradução: Bernardo Leitão. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16^a. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

—. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES, Teófilo. “Impressões de Curitiba.” *Galeria Ilustrada*., dez. 1888: 20.

GOMES, Teófilo. “Litografia do Comércio.” *Galeria Ilustrada*, 1888: 20.

GONÇALVES, José Moura Filho. “Olhar e memória.” In: *O olhar*, por Aduino (org) NOVAES, 95-124. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

GONZÁLEZ, Sierra Elvin. *Pintores espanhóis em Puerto Rico (1854 - 1940)*. Córdoba: Tese apresentada ao Programa de Doutorado Gestão de Patrimônio, Departamento de História da Arte, Arqueologia e Música. Universidade de Córdoba., 2010.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. "As Artes de um Negócio: no mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX." *Revista Brasileira de História*. [online] 18 (1998): 185-205.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. "Polifonia e transmissão do discurso alheio no gênero reportagem." Edição: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. *Estudos Linguísticos XXXIV* (Universidade de São Paulo/ FFLCH/USP) 1 (2005).

HAUSER, Arnold, 1892 -. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. *Francisco Rangel Pestana: jornalista, político, educador*. São Paulo: Tese de apresentada na Faculdade de Educação Universidade de São Paulo., 1986.

HYALINO. *Galeria Ilustrada*., fev. 1889: 67.

HYALINO. "Cartas Abertas." *Galeria Ilustrada*., dez 1888: 21.

HYALINO. "Cartas Abertas." *Galeria Ilustrada*., jun. 1889: 6.

HYALINO. "José Secundino." *Galeria Ilustrada*, mar. 1889: 78.

JANSON, H. W. *Iniciação à história da arte*. 2ª. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JARDIM, Silva. "A filosofia da mentira." *Galeria Ilustrada*, n. 2 (nov. 1889): 14.

JARDIM., SILVA. "A Filosofia da mentira." *Galeria Ilustrada*., nov. 1888: 14-16.

JARDIM., SILVA. "A filosofia da mentira." *Galeria Ilustrada*., nov. 1889: 14.

JINZENJI, Mônica Yumi. *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

JINZENJI, Mônica Yumi. *A escolarização da infância pobre nos discursos educacionais em Minas Gerais (1825-1846)*. Belo Horizonte: Dissertação, Mestrado, UFMG, 2002.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Rio de Janeiro: Edições 70, 2007.

JORGE, Alice & GABRIEL, Maria. *Técnicas da gravura artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

Jr., CHICHÔRRO. "A literatura paranaense e a arte moderna." *Galeria Ilustrada*, nov. 1888: 4-6.

Jr., CHICHORRO. "A visão Monárquica." *Galeria Ilustrada*., jan. 1889: 45.

Jr., CHICHORRO. "Estudos Críticos I." *Galeria Ilustrada*., jun. 1889: 4.

KAMINSKI, Rosane. "Concepções de "desenho industrial" no Paraná em fins do século XIX e começo do XX." *Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Desing*. São Paulo: FAAP, 2004.

—. "O belo efêmero, o gosto brejeiro: imagens da vida fugidia nas revistas curitibanas (1900 - 1920)." Curitiba: UFPR, 2010.

KOSSOY, Boris. "A construção do nacional na fotografia brasileira: o espelho europeu." In: *Realidades e ficções na trama fotográfica nacional*., por Boris. KOSSOY, 79-82. São Paulo: Atêlie Editorial, 2001.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, M. P., e R. ZILBERMAN. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LAMARTINE. "Marselhesa." *Galeria Ilustrada*., jul. 1889: 14.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1992.

LEHER, Elizabeth Menezes Teixeira. "A Revista Brasileira (1879-1881) e os debates sobre ciências, literatura e educação." *Núcleo de Tecnologia Educacional para Saúde*., 2002: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema6/06667.pdf>

LEITE, Miriam Moreira. *O periódico: Variedade e Transformação*. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: USP, 1977.

LEME, Mônica. "Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro no século XIX." *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro: FCRB - UFF/PPGCOM - UFF/LIHED, 2004.

LEMOS, C.T.G. "A função e o destino da palavra alheia: três momentos da reflexão de Bakhtin." In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Mikhail Bakhtin*., por José Luiz FIORIN e Diana Luz Pessoa de. BARROS. São Paulo: EDUSP, 2003.

LEMOS, Renato. *Uma história do Brasil através da caricatura 1840-2001*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

LEVI, Giovanni. "Sobre a microhistória." In: *A escrita da história: novas perspectivas.*, por Peter (org.) BURKE, 133-161. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil (4 vols.)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

LIMA, S.F., e V.C. de. CARVALHO. "Desenhocop - o ensino através de imagens." *História da Educação, Pelotas: ASPHE/FaE/UFPEL*, n.14., set. de 2003: 7-28.

LIMA, Solange Ferraz de. "O circuito social da fotografia: caso II." In: *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, por Annateresa FABRIS, 59-82. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LUCA, T. "História dos, nos e por meio dos periódicos: trajetórias e perspectivas analíticas." In: *Fontes Históricas.*, por C. (org.) PINSKI, 111-153. São Paulo: Contexto., 2006.

LUCA, Tania Regina de. "A grande imprensa na primeira metade do século XX." In: *História da imprensa no Brasil.*, por Ana MARTINS e Tania Regina de. LUCA, 149-175. São Paulo: Contexto, 2008.

LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico da a (N) ação*. São Paulo: Editora da Unesp., 1999.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MAGHERINI, Graziella. *La Sindrome di Stendhal*. Firenze: Ponte Alle Gazie., 1989.

MAIA, Lourdes Regina Galvão. *Turismo e o patrimônio industrial ferroviário: um estudo sobre o Trem da Vale Ouro Preto/Mariana (MG) / Lourdes Regina Galvão Maia – 2009 Dissertação (Mestrado)*. Belo Horizonte: Centro Universitário UNA - Dissertação de Mestrado em Turismo e Meio Ambiente, 2009.

MALERBA, Jurandir. *A Corte no exílio - Civilização e Poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras., 2000.

MALOSETTI, Angela e GENE, Marcela. *Impresiones porteñas: imagen y palabra em la história cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução: Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch Rubens Fiigueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras., 1997.

MARACH, Caroline Baron. *Inquietações Modernas: discurso educacional e civilizacional no periódico A Escola (1906-1910)*. Curitiba: Dissertação de mestrado UFPR, 2007.

MARK., TRADE. “Pequenos Ecos.” *Galeria Illustrada*, abr. 1889: 88.

MARTINELLI, J.M. “O uso da imagem na perspectiva educacional.” Reunião Anual da ANPED, 26., Anais... Novo governo, nova política. O papel histórico da ANPED na produção de políticas educacionais., 5 a 8 de outubro de 2003: 1 CD-ROM.

MARTINS, Ana Luiza. “Imprensa em tempos de Império.” In: *História da Imprensa no Brasil*, por Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de (org.) MARTINS, 45;80. São Paulo: Contexto, 2008.

—. *Revistas em revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008b.

MARTINS, Itajahy. *Gravura: arte e técnica*. São Paulo: Laserprint: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (org.). *Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012.

MARTINS, Romário. *História do Paraná*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1995.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. 1877-1896. Vol. IV*. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1978.

MAYA, Eduardo. “Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem.” *Discursos fotográficos 4* (jul./dez. 2008): 103-129.

McFRALANE, James. “O espírito do modernismo.” In: *Modernismo: guia geral 1890-1930*, por Malcon BRADBURY e James. McFRALANE, tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MEDEIROS, Chistiane Junqueira Leite. “Theatros e Salões: a crítica teatral do Jornal do Brasil de 1891 a 1982.” *Anais do V Congresso Criação e Reflexão Crítica (UFMG)*, outubro 2008.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *Com o arado do pensamento: a cultura democrática e científica da década de 1880 no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, 2004.

MELLO, Sílvia Gomes Bento de. Esses moços do Paraná... Livre circulação da palavra nos alvoreces da República. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Cultural. Linha de Pesquisa: Políticas da Escrita, da Imagem e da Memória., 2008.

MELLO, Sílvia Gomes Bento de. "Trilhos do progresso: notas sobre a estrada de ferro Paranaguá-Curitiba." In: Processos de Territorialização: entre a História e a Antropologia., por Marlon SALOMON, Joana Fernandes SILVA e Leandro Mendes (org.) ROCHA, 105-118. Goiânia: UFG, 2005.

MENDONÇA, Ana Teresa Pollo. Por mares nunca dantes cartografados: a permanência do imaginário antigo e medieval na cartografia moderna dos descobrimentos marítimos ibéricos em África, Ásia e América através dos oceanos Atlântico e Índico nos séculos XV e XVI. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio., 2007.

MENESES, U. T. B. "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares." *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, 2003: 11-36.

MENUCCI, Sud. *O precursor do abolicionismo no Brasil: Luís Gama*. São Paulo: Cia. Editora Nacional., 1938.

MICELI, Sérgio. *Economia das trocas simbólicas*. 5. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MILLARCH, Aramis. "Os 120 anos de Stresser, autor da ópera "Sidéria"." *Estado do Paraná - Caderno Almanaque*., 18 de julho de 1991: 20.

MORAES, José. "Estudemos." *Galeria Ilustrada*., nov. 1888: 4.

MORAES, José. "Estudemos." *Galeria Ilustrada*., nov. 1888: 6.

MOREL, Marco, e Mariana G.M. de. BARROS. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MOREL, Marco. "O surgimento da imprensa periódica: ordenar um espaço complexo." In: *História da Imprensa no Brasil*., por Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de (org.) MARTINS, 23-43. São Paulo: Contexto, 2008.

MOUILLAUD, Maurice & TÉTU, Jean-François. *Le journal quotidien*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989.

MYSKIW, Antonio Marcos. "Curitiba, "República das Letras" (1870/1920)." *Revista Eletrônica História em Reflexão*. (UFGD) 2, n.3 (Jan/Jun 2008): 1-27.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. das (org.). *Livros e impressos: Retratos do Setecentos e do Oitocentos*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2009.

NOGUEIRA, Maria Alice, e Cláudio Marques M. NOGUEIRA. "Um arbitrário cultural dominante." *Revista Educação*, Ano I: 36-45.

NOVAES, Adauto. "De olhos vendados." In: *O olhar*, por Adauto (org) NOVAES, 9-20. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NÓVOA, A. *A imprensa de educação e ensino. Educação em revista*. São Paulo: Escrituras, 1997.

NUNES, Clarice. "Memória e História da Educação: entre práticas e representações." *Educação em foco.*, set/fev de 2002/2003: 9-25.

OLIVEIRA, Cláudia de, Mônica Pimenta VELLOSO, e Vera LINS. *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Maria Cecília Marins. *O ensino primário na Província do Paraná (1853-1889)*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná; Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte., 1986.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *A modernidade no sótão: Educação e Arte em Guido Viaro*. Curitiba: Editora da UFPR, 2008.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. 2. Belo Horizonte: Atênica, 2006.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *The Spectador, o Teatro das Luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*. . São Paulo: Hucitec, 1995.

PANDINI, Carmem Maria Cipriani. "Ler é antes de tudo compreender: uma síntese de percepção e criação." *Linhas*, jan/jun de 2004: 97-107.

PARANÁ. *Leis, Decretos, etc. Coleção de Leis e Decretos da Província do Paraná em 1888*. Corityba: Typ. Penitenciária, 1912.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Gilson Medeiros. "A improvável trajetória de um sociólogo enervante." *Revista Educação*, ANO I: 6-15.

PERES, Tirsa Regazzini. "Educação Brasileira no Império." In: *Pedagogia Cidadã - Cadernos de Formação - História da Educação.*, por J. C. PALMA FILHO, 29-47. São Paulo: PROGRAD/UNESP/ Santa Clara Editora., 2005.

PERES, Tirsa Regazzini. "Educação Brasileira no Império." In: *Pedagogia Cristã- Cadernos de Formação - História da Educação.*, por J. C. PALMA FILHO, 29-47. São Paulo: PROGRAD/UNESP/Santa Clara Editora, 2005.

PESAVENTO, Sandra . "Correntes, campos temáticos e fontes: uma aventura da História." In: *História & História Cultural.*, por Sandra. PESAVENTO, 69-105. Belo Horizonte: Atêntica, 2004a.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX.* São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

PESAVENTO, Sandra. "Em busca de um método de fazer história." In: *História & História Cultural*, por Sandra. PESAVENTO, 63-68. Belo Horizonte: Autêntica, 2004b.

PIERCE, R. N, e R. KENT. "Newspapers." In: *Handbook of latin american popular culture.*, por G. TATUM, C. M. (orgs.) HINDS, 229. West-Port: Greenwood Press, 1985.

PILOTTO, O. *Cem anos de imprensa no Paraná: (1854-1954).* Curitiba: Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico Paranaense, 1976.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasiliense de Ciências e Artes.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PONTES, Eloi. *A vida inquieta de Raul Pompéia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

PORCHER, Louis. "Prefácio." In: *Educação Artística: luxo ou necessidade?*, por Louis (org.) PORCHER, 11-12. São Paulo: Summus, 1982.

PORCHER, Louis. "Aristocratas e plebeus." In: *Educação Artística: Luxo ou necessidade?*, por Louis (org.) PORCHER, 13-24. São Paulo: Summus, 1982.

PORZIO, Domenico. *Lithography 200 years of art & technique.* Tradução: Do italiano por Geoffrey Culverwell. Itália: The wellfleet press., 1982.

POSSENTI, Sírio. *Questões para analistas do discurso.* São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

PRADO, Antonio Arnoni. "Imprensa, Cultura e Anarquismo." In: *História da imprensa no Brasil.*, por Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de. (org) MARTINS, 131-148. São Paulo: Contexto, 2008.

REZENDE, Livia Lazzaro. *Do projeto gráfico e ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros.* Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2003.

RIBEIRO, Marcos Tadeu Daniel. *Revista Ilustrada (1876-1898), síntese de uma época.* Rio de Janeiro: UFRJ (ms), 1988.

ROBALLO, Roberlayne de Oliveira Borges. *Manuais de História da Educação da Coleção Atualidades Pedagógicas (1933-1977): verba volant, scripta manent.* Curitiba: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação. Universidade Federal do Paraná., 2012.

ROCHA POMBO, José Francisco da. "A História." *Galeria Ilustrada.*, fev 1889: 59.

ROUANET, Sérgio Paulo. "O olhar iluminista." In: *O olhar.*, por Aduino (org) NOVAES, 125-148. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROY, Filip Le. *Seis séculos da arte da gravura.* Curitiba: Museu Oscar Niemeyer., 2007.

SAID, Edward. *Orientalismo - o Oriente como invenção do Ocidente.* Rosana Eichenberg vols. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

SAIMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens.* Campinas, SP.: Editora da Unicamp., 2012.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre.* São Paulo: Fundação Álvares Penteado., 2003.

SANTAELLA, L. e NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens.* São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antonio Mariano de Lima, Curitiba 1886-1902.* Curitiba: Dissertação, Mestrado, UFPR, 2004.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lim. "Ilustração Brasileira (1854-18855): leitura representativa de nossa primeira revista ilustrada." *Revista Ágora.*, n. n.9 (2009): 1-15.

SARTON, George. "Lagrange's Personality (1736-1813)." *Proceedings of the American Philosophical Society*. 88 (Dec. 1944): 457-496.

SCALZO, Marília. *Jornalismo em revista*. São Paulo: Contexto, 2003.

SENEFELDER, Aloys. "A litografia." In: *Lithography 200 years of art & technique.*, por Domenico. PORZIO, 240-280. Itália.: The wellfleet press., 1982.

SENEFELDER, Aloys. "A litografia." In: *Lithography 200 years of art & technique.*, por Domenico. PORZIO, 242. Itália: The wellfleet press, 1982.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem político: as tiranias da inutilidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Vol. Tomo II. Lisboa: Tipographia de Antonio José da Rocha., 1858.

—. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Vol. Tomo 1. Lisboa: Tipographia de Antonio José da Rocha, 1858.

SILVA, Edson Santos. "Teatro São José - Presença portuguesa nos palcos paulistanos." *Revista Lumen et Virtus* II (maio 2011): 52-66.

SILVA, Frederico Fernando Souza. "Gravura: suporte para a expansão dos meios de comunicação, mercado e consumo." *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão.*, Jan./Dez. 2010: 71-81.

SILVA, J. F. Bittencourt da. "Liceu de Artes e Ofícios da Côrte." *Galeria Illustrada.*, fev. 1889: 63.

SILVA, Joaquim. "Nota de esclarecimento." *Jornal A República.*, nov. 1888: 3.

SILVA, Joaquim. "Nota." *A República.*, 1888: 3.

SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Curitiba: Tese apresentada ao Curso de Pós -Graduação em Sociologia, Setor de Ciências, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná., 2010.

SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental." In: *O fenômeno urbano.*, por Otávio VELHO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.

SIRINELLI, Jean-François. "Intelectuais." In: *Por uma história política.*, por René (Org.) RÉMOND. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

—. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1999.

SOUZA, Rosa Fátima. "História da cultura material escolar: um balanço inicial." In: *Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos.*, por Marcus Levy Albino (org.) BENCOSTA. São Paulo: Cortez, 2007.

STRAUBE, Ernani Costa, 1929 -. *Biblioteca Pública do Paraná: sua história*. 21. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

TEIXEIRA, L. G. S. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Rui Barbosa., 2001.

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, 2001.

TELLES, Angela Cunha da Motta. *Desenhando a Nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870*. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2010.

TOMASELLI, Maria. "Ver uma coisa complicada." *Zero Hora.*, 22 de dez. de 2003: Segundo Caderno, p.3.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução: E. F. Edel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

TRINDADE, Alexandro Dantas. *André Rebouças: da Engenharia Civil à Engenharia Social*. Campinas: Tese apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas., 2004.

TURAZZI, M. I. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

VEIGA, Cynthia G., e Thais Nivia de Lima e (orgs.) FONSECA. *História e historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VEIGA, Cynthia Greive. "Educação estética para o povo." In: *500 anos de educação no Brasil.*, por Eliane LOPES, Luciano de. FARIA FILHO e Cynthia (orgs.) VEIGA, 399;421. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

VELLOSO, Monica Pimenta. "O paraíso das regiões inexploradas." In: *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*, por Cláudia de. VELLOSO, Monica Pimenta. LINS, Vera. OLIVEIRA, 74. Rio de Janeiro: Garamond., 2010.

VELLOSO, Monica Pimenta. "Obra em movimento: as revistas semanais ilustradas." In: *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.*, por Cláudia de OLIVEIRA, Monica Pimenta VELLOSO e Vera. LINS, 94. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VIEIRA, Carlos Eduardo (org.). *Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2007b.

VIEIRA, Carlos Eduardo. "Intelectuais e o discurso da modernidade na I Conferência Nacional de Educação (Curitiba -1927)." In: *Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos.*, por Marcos Levy Albino (org.) BENCOSTA, 379. São Paulo: Cortez, 2007a.

VÍTOR, Nestor. *A terra do futuro: impressões do Paraná*. Curitiba: Prefeitura Municipal, 1996.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *As moradas da Senhora da Luz*. Curitiba: Gráfica Vicentina Ltda., 1993.

WARDE, Mirian. "O papel da pesquisa na pós-graduação em Educação." *Caderno de Pesquisa*, n. 73 (maio 1990): 67-75.

WEINHARDT, Marilene. "Baudelaire: A conquista da Modernidade." In: *Utopia e modernidade.*, por Francisco Moraes (org.) PAZ, 33;56. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WOLFF, Eugen. "Die Moderne." In: *Literarische Manifeste des Naturalismus.*, por Erich.(org.) RUPRECHT, 254-256. 1962.

WOLFF, F. "Por trás do espetáculo: o poder das imagens." In: *Além do espetáculo.*, por Aداuto (org) NOVAES, 17-45. São Paulo: Senac, 2005.

WOLFF, Maria Cristina, e Silvia Ferreira Santos WOLFF. "Arquiteta e fotografia no início do Século XIX." In: *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, por Anna Tereza (org) FABRIS, 131-172. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

ZAMBONI, S. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas (SP): Autores Associados, 1998.

Zanchetta, Juvenal. *Imprensa escrita e telejornal*. São Paulo: UNESP, 2004.

ZENHA, Celeste. "O Brasil na produção de imagens impressas durante o século XIX: a paisagem como símbolo da nação." In: *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política (Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XIX)*, por Eliana de Freitas & MOLLIER, Jean-Yves (orgs.) DUTRA, 355. São Paulo: Annablume, 2006.

ANEXOS

ANEXO 1 – TABELA ATIVIDADES DE NARCISO FIGUERAS

Ano	Local	Atividade	Idade
1854	Gerona/Espanha	Nascimento (24/10/1854)	-
1878	Puerto Rico/ México	Bacharel em Belas artes divulgava seu trabalho em pontilhismo	24
1879	Havana/ Cuba	Assume trabalho de pintura que lhe toma 4 anos	25
1883	Rio de Janeiro/ Brasil	É naturalizado brasileiro (época de entrada de Espanhóis no Brasil)	29
1884	Rio de Janeiro	É citado junto a Silva Jardim, como presença importante na fundação da Escola de Neutralidade.	30
1884	Curitiba	Aceita convite de Luis Coelho e desembarca em Curitiba para montar a Litografia do Comércio	30
1885	Curitiba	Coloca em funcionamento a oficina de litografia	31
1887	Curitiba	É responsável pela impressão e ilustração da Revista do Paraná de Nivaldo Braga.	33
1888	Curitiba	Diretor-proprietário-ilustrador da Galeria Ilustrada	34

1888	Curitiba	Lança o Álbum Anunciador Ilustrado.	34
1889	Curitiba	Aceita convite de Mariano de Lima e assume como professor de Caligrafia na Escola de Desenho e Pintura.	35
1889	Curitiba	A revista Galeria Ilustrada é substituída nove dias após a Proclamação da República, pelo primeiro jornal de grande formato " <i>Quinze de Novembro</i> ".	35
1890	Curitiba	Em 25 de janeiro de 1890, assume a publicação do jornal " <i>Quinze de Novembro</i> " como editor-proprietário e o identifica como diário imparcial ilustrado e encerra suas atividades em 02 de maio de 1890.	36
1892	Rio de Janeiro	Registra e detém patente, por 15 anos, do Sistema de " <i>Pautados Calligraphic's Metrificados</i> "	38
1894	Rio de Janeiro	Consta na lista de pais de alunos da Escola Normal, como pai de Eleodorico Figueras (turma 1894)	40
1898	Rio de Janeiro	Lança 3 livros didáticos: <i>Desenho linear de figura e caligrafia</i> , <i>Resumo pedagógico elementar do tratado teórico-prático da caligrafia moderna</i> e <i>Tratado teórico-prático de caligrafia moderna</i>	44
1899	Rio de Janeiro	A "Coleção Figueras" é recomendada como livros da disciplina de caligrafia do Colégio Militar do Rio de Janeiro.	
1909	Rio de Janeiro	Consta na lista de cidadão apto a ser jurado no RJ, como Dr., logo após Leôncio Correa, para o ano de 1910.	56

1940	Rio de Janeiro	Tem seu nome citado na lista de professores da Escola Normal desde 1891 a 1940.	86
------	----------------	---	----

ANEXO 2 – AUTORES TEMAS E TEXTOS PUBLICADOS NA GALERIA ILLUSTRADA

Autor	Texto	Tema
sem autoria	Adulterio e Assassinato	Cópia Gazeta de Notícias RJ
A.C. Menezes	Mote	Literatura/Poesia
Adalgiso Silva	As pequenas	Literatura/Ilustração
Adalgiso Silva	O botão de rosa	Literatura/Poesia
Adalgiso Silva	A mendiga	Literatura/Poesia
Adalgiso Silva	Destroços	Literatura/Contos
Alberto de Oliveira	Escrevendo	Literatura/Poesia
Alberto de Oliveira	Longe da vida	Literatura/Poesia
Alberto de Oliveira	O dia desejado	Literatura/Poesia
Alberto Rangel	As quatro estações	Literatura/Poesia
Alfredo Coelho	Canção	Literatura/Poesia
Alfredo Coelho	13 de maio	Literatura/Poesia
Artur Azevedo	Príncipes	Nota irônica: telégrafo x igreja
Artur Azevedo	É a minha mãe	Literatura/Poesia
Autografias sem autoria	Um dia de inverno	Paisagem/Estudo
Autografias sem autoria	Si assi fuera!...	Música
Autografias sem autoria	Teófilo Gomes	Personalidade
Autografias	O carcereiro burlado	Arte/Estudo/Cópia

sem autoria		
Autografias sem autoria	Dr. Brasília Itiberê da Cunha	Personalidade
Autografias sem autoria	Dr. Lopes Trovão	Personalidade
Autografias sem autoria	Torre Eiffel	França
Autografias sem autoria	Diretoria do Clube Curitibano	Personalidades
Autografias sem autoria	Dr. Júlio Faivre	Personalidade
Autografias sem autoria	Igreja Matriz de Castro	Paisagem local/Estudo
Barão do Serro Azul	Herva Mate	Indústria
Belmiro Salgado	Mote	Literatura/Poesia
Castanhedo	O que por aí vai	Imigrantes
César Augusto	A Marseillaise (tradução)	Literatura/Poesia
Chichorro Junior	La révolution française	Revolução Francesa
Chichorro Junior	Estudos Críticos I	Política/ França/Brasil
Chichorro Junior	Estudos Críticos II	Monarquia/ Ignorância
Chichorro Junior	A literatura paranaense	Literatura/Arte

Autor	Texto	Tema
Chichorro Junior	A literatura paranaense e a arte moderna	Literatura/Arte
Chichorro Junior	A visão monárquica	Literatura/Conto
Couto Magalhães	Teogonia dos índios	Cultura indígena
E.Torini	Raphael Sanzio (cópia autoretrato)	Arte/Estudo
E.Torini	Retrato de Rembrandt	Arte/Estudo/Cópia
E.Torini	Vênus de Tiziano	Arte/Estudo/Cópia
E.Torini	Uma banhante	Arte/Cópia
Ezequiel Freire	(A. Karr)	Literatura/Poesia
F. da Rocha Pombo	O Sr. Narciso Figueras	Imprensa/Modernidade
F. da Rocha Pombo	Graças	Literatura/Cultura Clássica
F. da Rocha Pombo	"A Carne"	Literatura/Parnasianismo
F. da Rocha Pombo	A Conquista	Literatura/Conto
F. da Rocha Pombo	Ave Mater!	Literatura/conto
F. da Rocha Pombo	"A Carne"	Literatura/Parnasianismo
F. da Rocha Pombo	A História	História/Conhecimento

F. J. Bitencourt Silva	O Liceu de Artes e Ofícios da Corte	Arte/Educação/Europa/Brasil
F.S.	Contrastes	Literatura/Poesia
Fabício	O ninho da rola	Literatura/Poesia
Fragoso	Um provérbio	Literatura/Conto
Frivolino & Cia.	Miscelânea	Piadas
Frivolino & Cia.	Miscelânea	Piada
Frivolino & Cia.	Miscelânea - As minhas seis amantes	Literatura/Conto
Frivolino & Cia.	Miscelânea	Piadas
Frivolino & Cia.	Júlio Arouca	Literatura/Crônica
Frivolino & Cia.	Jeca dos Amores	Literatura/Crônica
Frivolino & Cia.	Nivaldo Braga	Literatura/Crônica
Frivolino & Cia.	Jerônimo Medeiros	Literatura/Conto
Frivolino & Cia.	Miscelânea	Piadas
Frivolino & Cia.	As coisas andam pretas	Literatura/Contos
Frivolino & Cia.	Um rábula	Literatura/Conto
Frivolino & Cia.	Tipos da Marinha	Literatura/Conto
Guerra Junqueiro	A criança, o anjo e a flor	Poesia
Guiomar Torresão	A adúltera honesta	Literatura/Conto
Guiomar Torresão	Livros Novos	Literatura/Conhecimento
Hellenio (Jaime Balão)	Escrevendo	Literatura/Poesia
Hellenio (Jaime Balão)	Páginas esquecidas	Literatura/Poesia
Hellenio (Jaime Balão)	Primeiros Beijos	Literatura/Poesia
Hellenio (Jaime Balão)	Paris!	Revolução Francesa
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Música/Poesia
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Educação/Progresso
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Agricultura/Progresso
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Recrutamento/Atraso
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Educação/ Civilização/Lei Balbino
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Personalidade/E.Pernetta/República
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Exposição de Paris/Galeria Illustrada
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Lei Balbino/Retrocesso
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Política
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Política
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Imprensa/Política
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Recrutamento/Retrocesso
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Educação/Imprensa
Hyalino (J. Moraes)	Cartas abertas	Higiene/Saúde/Cidade
J.M.E.	A ti	Literatura/Poesia
Jaime Balão	Lasciate ogni speranza	Literatura/Poesia
Jaime Balão	Lucilia	Literatura/Poesia
José Moraes	Estudemos	Educação/Civilização/Progresso

Autor	Texto	Tema
José Moraes	Pequenos Echos	Imigrantes/Educação/Lei Balbino
José Moraes	Pequenos Echos	Exp.Paris/Italiano/Agricultura
José Moraes	Pequenos Echos	Iluminação/Imigrantes/Higiene
José Moraes	Pequenos Echos	Imprensa/Europa
José Moraes	Pequenos Echos	Imprensa/Educação/Política
Júlia Lopes	Sensitiva	Poesia
Júlio Bellini	Agra	Paisagem/Índia/Estudo
Júlio Bellini	Amor secreto	Arte/Original
Júlio Bellini	Não há amor sem contratempos	Arte/Original
Júlio Bellini	Mignon (cópia de George Hornm)	Arte/Cópia
Júlio Bellini	La Marseillaise	França
Júlio Bellini	Um homem feliz	Arte/Educação
Júlio Bellini	A mãe e seus filhos	Arte/Estudo/Animais
Júlio Bellini	O pavilhão brasileiro na exposição de Paris	Cópia/Gazeta RJ/França
Júlio Bellini	No isolamento	Arte/Música/Estudo
Júlio Bellini	Antigo bairro em Cori	Itália/Arte/Estudo
Júlio Bellini	Uma carta ao namorado	Arte/Leitura/Original
Lamartine	A Marseillaise	Revolução Francesa
Leschaud	Arredores de Curitiba	Paisagem/Estudo
Leschaud	O Porto de Paranaguá	Paisagem local
Leschaud	Tiro acertado	Paisagem local/Estudo
Leschaud	Arredores de Curitiba	Paisagem local/Estudo
Leschaud	Margens do Tiete	Paisagem/São Paulo
Leschaud	Tanque do Bacacheri	Paisagem local/Estudo
Lídio	Bolha de sabão	Literatura/Poesia
Lívio	Matrimônio um artigo de morte	Literatura/Poesia
Lívio de Castro	O romance como psicologia	Literatura/Naturalismo
Lívio de Castro	O romance como psicologia	Literatura/Naturalismo
Lívio de Castro	O romance como psicologia	Literatura/Naturalismo
Luís M. Oliveira	A Noêmia	Literatura/Poesia
M. Leschaud	De Castro a Curitiba	Paisagem local
M. Leschaud	Engenhos Tibagi e Iguassú	Indústria
M. Leschaud	Engenho Tibagi	Indústria
M. Leschaud	O Monjolo	Paisagem local/Estudo
Medeiros e Albuquerque	A noite na taverna	Literatura/Poesia
Mello Moraes Filho	O dialeto dos botocudos	Cultura indígena
Moisés Marcondes	Dr. Faivre	Homenagem
Narciso Figueras	Barão de Serro Azul	Personalidade/Indústria
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Modernidade/Crítica
Narciso Figueras	"Oh já descobri!"	Ilustração/Literatura
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Charge/Jogo
Narciso Figueras	"Oh que será"	Ilustração

Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Educação/Política
Narciso Figueras	Zacaria Goes e Vasconcelos	Personalidade
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Monarquia/Imigrantes
Narciso Figueras	Quadro de atualidade	Ano Novo
Narciso Figueras	Júlio Arouca	Tipos Populares
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Política/Lei Balbino
Narciso Figueras	Jeca dos Amores	Tipos Populares/Caricatura
Narciso Figueras	Conselheiro Antônio Paredes	Personalidade
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Imprensa/Educação/Política
Narciso Figueras	Nivaldo Braga	Personalidade/Caricatura
Narciso Figueras	O dia 14 de julho do 1789	Revolução Francesa
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Imprensa/Política
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Educação/Política
Narciso Figueras	Antonina	Paisagem local

Autor	Texto	Tema
Narciso Figueras	Jerônimo Medeiros	Tipos Populares
Narciso Figueras	Salto do Rio Cachoeira	Paisagem local/Estudo
Narciso Figueras	A gaveta do diabo	Política
Narciso Figueras	Vapor no Passeio Público	Caricatura/Fato
Narciso Figueras	A educação (capa)	Arte/Educação/Cópia
Narciso Figueras	Tipos de Lisboa: fadistas (cópia)	Arte/Cópia/Estudo
Narciso Figueras	A árvore de natal	Arte/Imigrante/Natal
Narciso Figueras	D. Bernardina Biscaia	Personalidade
Narciso Figueras	Índios Coroados	Cultura indígena
Nestor de Castro	Céu, Inferno e Purgatório II	Literatura/Conto
Nestor de Castro	Cobrar Barato	Literatura/Conto
Nestor de Castro	Uma conversa	Imprensa/Galeria Ilustrada
Nestor de Castro	Um história triste	Literatura/Conto
Nestor de Castro	Céu, Inferno e Purgatório I	Literatura/Conto
Nestor de Castro	Céu, Inferno e Purgatório III	Literatura/Conto
Nestor de Castro	A Revolução Francesa	Revolução Francesa/Modernidade
Pamphilo de Assumpção	Saudade	Literatura/Poesia
Paulo Assumpção	D. Cândida Klier	Personalidade/Arte/Mulher
Raimundo Correia	Apóstrofe de um beberão ao sol	Literatura/Conto
Ramalho Ortigão	Os modernos poetas portugueses	Literatura/Autores
Raul Pompéia	Canções sem metro - Ramo da esperança	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - As flores D'Aleluia	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - A morte de Rosita	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro- As violetas de Alina	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - Para o sul!...	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - A bandeira branca	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - Noites pretas	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - Noites Pretas	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - Manhã Helena	Literatura/Arte

Raul Pompéia	Canções sem metro - Vítima do Incolor	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Canções sem metro - Alma Espectro	Literatura/Arte
Raul Pompéia	Rogério, o rude.	Literatura/Conto
Raul Pompéia	Contos de fadas	Literatura/Conto
Redação	A Galeria Ilustrada	Nova Galeria Ilustrada
sem autoria	Rouget de Lisle	Música/Revolução Francesa
Silva Gayo	Um poema de oito páginas	Literatura/Poesia
Silva Jardim	A filosofia da mentira	Imprensa
Silveira Neto	Instrumentos e mais objetos indígenas	Cultura indígena
Silveira Neto	Marchar!	Literatura/Poesia
Sílvio Américo	A tragédia Humana	Literatura/Poesia
Stek	Charges	Imprensa/Política
Stek	Charge	Política
Stek	O orçamento	Política
Stek	Remoção do Matadouro	Charge/Cidade/Política
Stek	Charge	Política
Stek	Ruas da cidade -Charge	Cidade
Stek	Os expressos - Charge	Trem/Política
Teixeira de Queirós	Um corvo e um papagaio	Literatura/Conto
Teófilo Gomes	Sr. Figueras	Imprensa/Modernidade
Torini	Ilha de São Jorge	Arte/Itália/Estudo
Torini	Castelo de Ferrana	Itália/Arte/Estudo
Torini	Ponte de Rialto	Itália/Arte/Estudo
Torini	O beerrão	Arte/Cópia/Estudo
Torini	Cena campestre	Paisagem local/Estudo
Torini	O descanso	Paisagem local/Estudo
Trade Mark	Pequenos Echos	Política/Lei Balbino

Autor	Texto	Tema
Trade Mark	Pequenos Echos	Exp.Paris/Imigrantes/Indústria/Arte
Trade Mark	Pequenos Echos	França/Progresso
Trade Mark	Pequenos Echos	Higiene/saúde/Cidade
Trade Mark	Pequenos Echos	Higiene/Saúde/Cidade/Imprensa
Trade Mark	Pequenos Echos	Educação/Arte/Política
Urbano Carrão	Notas Soltas	Educação/ Lei Balbino
V. Guimarães	Amor de Lázaro	Literatura/Conto
Valentim Magalhães	A morte de um clown	Literatura/Crônica
Valentim Magalhães	Mundo & Comp.	Literatura/conto
Valentim Magalhães	Maças e ananazes	Literatura/conto
Vera Suckow	A Borboleta (Lamartine)	Literatura/Poesia
Virgílio Várzea	A tua rabeça	Literatura/Poesia
Virgílio Várzea	Luiza Michel	Literatura/Poesia
Virgílio Várzea	A ética	Literatura/Poesia
Virgílio Várzea	História de uma gaivota	Literatura/Poesia
Virgílio Várzea	Romance de um rapaz	Literatura/Poesia
Virgílio Várzea	A travessia	Literatura/Poesia

Virgílio Várzea	Um dia no campo	Literatura/Conto
Virgílio Várzea	A cabra cega	Literatura/Conto
Redação	Expediente	Imprensa/Galeria Ilustrada
Redação	Fatos Diversos	Literatura/Música/Imprensa
Redação	Nossas Gravuras	Educação/Personalidade
Redação	A opinião	Imprensa/Modernidade/Progresso
Redação	Um estudo no bosque	Paisagem/Estudo
Redação	Última Hora	Arte/Literatura
Redação	Nossas Gravuras	Arte/Cultura Indígena/Estudo
Redação	A opinião	Indústria/Agricultura/Progresso
Redação	Última Hora	Imprensa
Redação	Nossas Gravuras	Arte/Música/Estudo
Redação	A opinião	Educação/Progresso
Redação	Fatos Diversos	Imprensa/Homenagens/Falecimentos
Redação	Engenho Central de Arroz em Antonina	Indústria
Redação	Nossas Gravuras	Indústria/Personalidade/Imigrantes
Redação	A opinião	Arte/Crítica/Política
Redação	Fatos Diversos	Imprensa/Política
Redação	Última Hora	Redação
Redação	Nossas Gravuras	Imigrantes/Estudo/Personalidade
Redação	A opinião	Exposição de Paris
Redação	Nossas Gravuras	Educação/Personalidade/França
Redação	A opinião	Imprensa
Redação	Nossas Gravuras	Estudo/Personalidade
Redação	A opinião	Política/Progresso
Redação	Fatos Diversos	Imprensa/Arte/Política
Redação	Última Hora	Exposição de Paris
Redação	Nossas Gravuras	Exposição de Paris/Arte/Indústria
Redação	Fatos Diversos	Centro Tipográfico
Redação	A opinião	Educação/Associações Literárias
Redação	Fatos Diversos	Imprensa/Literatura/Teatro
Redação	Última Hora	Justificativa erro de impressão
Redação	A opinião	Exp.Provvincial/Indústria/Agricultura
Redação	Fatos Diversos	Imprensa/Teatro
Redação	Nossas Gravuras	Paisagem/Índia/Indústria
Redação	A opinião	Educação/Clubes Literários
Redação	Fatos Diversos	Teatro
Redação	A opinião	Antonina/Investimento/Progresso
Redação	Fatos Diversos	Literatura/Lançamento de livros

Autor	Texto	Tema
Redação	Nossas Gravuras	Campestre/Retratos/Cópia RJ
Redação	A opinião	Política/Atraso
Redação	Fatos Diversos	Exp.Paris/Cidade/Calçamento
Redação	Nossas Gravuras	Itália/Estudos
Redação	A opinião	Imprensa/Opinião

Redação	Fatos Diversos	Teatro/Imprensa
Redação	Miscelândia	Piadas
Redação	Nossas Gravuras	Itália/Paisagem/Estudo-cópia
Redação	A opinião	França/Victor Hugo
Redação	Fatos Diversos	Arte/Educação
Redação	Última Hora	Higiene/Saúde
Redação	A opinião	Galeria Ilustrada/Imprevistos
Redação	Nossas Gravuras	Educação/Personalidade
Redação	Ao público	Comunicado mudanças
Redação	A opinião	Indústria/Agricultura
Redação	Fatos Diversos	Teatro
Redação	Miscelândia	Piadas
Redação	Última Hora	Justificativa atraso
Redação	Marimbondos	Piada/Cidade/Bondes
Redação	Misérias Humanas	Literatura/Conto
Redação	Boatos	Política
Redação	Fatos Diversos	Literatura/Livros novos
Redação	Nossas Gravuras	Cópia/Estudo/Itália/Paisagem local
Redação	Última Hora	Ajustes do novo formato
Redação	Fatos Diversos	Homenagem/Mulheres no Direito
Redação	Fatos Diversos	Imprensa/Homenagens
Redação	Engenho central de arroz em Antonina	Indústria

ANEXO 3 – LEI N. 917 DE 31 DE AGOSTO

O Dr. Balbino Candido da Cunha, Comendador da Imperial Ordem da Rosa e Presidente da Província do Paraná. Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembléia Legislativa Provincial decretou e eu sancionei a seguinte lei: Art. 1º Ficam reduzidas a duas entrâncias da instrução primária da província compreendendo a 1ª as cadeiras das vilas e freguesias, e a 2ª as das cidades.

Art.2º Ficam extintas todas as atuais cadeiras de 1ª entrância existentes em diversos bairros da província e da cadeia da Capital. Art. 3º Haverá uma escola promíscua em cada uma das freguesias e nas vilas de Guaratuba, Guarakessaba, Porto de Cima, Arraial Queimado, Votuverava, Serro Azul, S. José dos Pinhais, Rio Negro, Palmeira, Conchas, Imbituva, Tibagy, S. José da Boa Vista e Palmas.²²⁵

²²⁵ Eram consideradas Vilas:Guaratuba Em 1838 foi extinto como município passando a ser distrito, com território pertencente ao município de Paranaguá. Fonte: www.camaraguaratuba.pr.gov.br - Guarakessaba – Hoje Guaraqueçaba. Freguesia criada em 1854 subordinada ao município de Paranaguá. Elevada à categoria de vila em 1880 e desmembrada de Paranaguá constituindo-se como distrito sede. Fonte:www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=410950 - Porto de Cima - Em 1872 é desmembrada da vila de Morretes a freguesia de Porto de Cima e elevada à categoria de vila. Em 1931, é extinto e seu território anexado do município de Morretes. Fonte: biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/morretes.pdf - Arraial Queimado hoje Bocaiuva do Sul - Quando do descobrimento e povoação dos campos de Curitiba, já existia no planalto curitibano uma localidade chamada "Arraial Queimado", denominação devida a uma devastador incêndio ocorrido na povoação. Em 1870 o povoado é elevado à Freguesia, e em 1871, passa a município de Arraial Queimado, com território desmembrado do município de Curitiba. Fonte:http://pt.wikipedia.org/wiki/Bocaiuva_do_Sul - Votuverava hoje Rio Branco do Sul - Em 1871 foi criada a Vila de Nossa Senhora do Amparo de Votuverava, no mesmo ano passou a município, com a denominação reduzida para Votuverava e com território desmembrado de Curitiba. Fonte:http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Branco_do_Sul - Serro Azul – Hoje Cerro Azul, teve sua origem com a Colônia Assunguy, fundada no ano de 1860, ao norte de Curitiba, pertencente ao Município de Votuverava (hoje, Rio Branco do Sul). Em 1882,foi elevada à categoria de Vila como Freguesia de Nossa Senhora da Guia do Serro Azul, com a denominação de Vila do Assunguy. Em 1897, passou à categoria de Cidade. Fonte: biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/cerroazul.pdf - São José dos Pinhais - A criação do município pela província de São Paulo em 1852, na qual definia que a sede do município seria chamada Villa de São José dos Pinhais. Em 1897 foi elevada à categoria de cidade.Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/São_José_dos_Pinhais - Rio Negro - Elevado à categoria de vila em 1870, desmembrado do município de Lapa, constituído do distrito sede. Elevado à categoria de cidade em 1896. Fonte: biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/rionegro.pdf - Palmeira - Distrito criado em 1813, subordinado ao município de Curitiba. Elevado à categoria de vila com a em 1869, desmembrado do município de Curitiba, com sede na antiga vila de Palmeira. Constituído do distrito sede em 1870.Elevado à cidade em 1897. Fonte: biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/palmeira.pdf - Conchas atual Uvaia, distrito de Ponta Grossa à 25 km do centro de Ponta Grossa. Fonte: biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/parana/pontagrossa.pdf - Imbituva – Foi criada como freguesia em 1876, sediada no chamado Campo do Cupim. Em 1881, foi elevada à categoria de Vila, denominada Santo Antônio de Imbituva, inicialmente vinculada a Ponta Grossa. Elevada a cidade em 1910, passando a chamar-se apenas Imbituva em 1929. Fonte:www.ibge.gov.br/cidadesat/historicos_cidades/historico_conteudo.ph... - Tibagy - O povoado de Tibagy foi elevado à categoria de freguesia em 1846, em 1872 a Vila de Tibagy, com território desmembrado do município de Castro, e em 1897 foi elevada à categoria de cidade.Fonte:pt.wikipedia.org/wiki/Tibagi -

§ 1º Em cada uma das vilas não mencionadas neste artigo a respectiva Câmara Municipal será auxiliada com um verba orçamentária provincial, para subvencionar uma escola promíscua particular. § 2º São extintas todas as cadeiras especiais criadas para cada um dos sexos nas vilas e freguesias. § 3º As escolas promíscuas só poderão ser regidas por professoras.

Art. 5º Ficam suprimidas: I – A 3ª e a 4ª cadeiras do sexo feminino da capital. II- A 2ª Cadeira do sexo masculino da cidade Campo Largo, ficando sem efeito o ato que a Presidência criou. III- A cadeira promíscua da cidade de Antonina. IV – A 1ª cadeira do sexo feminino da cidade de Morretes.

Art. 5º Ficam suprimidas: V – A 3ª do sexo masculino e a promiscua da cidade de Paranaguá. VI – A 1ª cadeira do sexo masculino da cidade da Lapa. VII – A 2ª cadeira do sexo feminino da cidade de Guarapuava. Art. 6º O governo proverá nas cadeiras que ficam subsistindo os professores titulados pela Escola Normal e vitalícios, os quais excluirão os que estiverem nas mesmas condições.

§ único. O professor normalista ou vitalício a quem for designada cadeira, nos termos deste artigo, e que não entrar em exercício dentro do prazo de 60 dias, contados a data em que receber a respectiva comunicação, não terá direito a vencimentos enquanto não assumir o exercício em outra, se lhe for designada. Art. 7º O governo não poderá nomear ou contratar professor de instrução primária para qualquer das entrâncias, senão a quem se mostrar habilitado com o exame de suficiência prestado perante os professores da Escola Normal.

Art. 8º Fica proibida a concessão de subvenções a professores de escolas particulares, para cujo pagamento não for consignada verba da lei do orçamento. Art. 9º Compreende-se no curso do Instituto Paranaense o estudo especial de História e Chorografia do Brasil; a 1ª destas disciplinas será lecionada pelo lente de História Universal e a última pelo lente de geografia sem aumento de vencimentos. Art. 10º Esta lei, salva a disposição do artigo antecedente, começará a vigorar de 1º de janeiro de 1889 em diante. Art. 11º Revogam-se as disposições em contrário.

São José da Boa Vista -Era o povoado de São José da Boa Vista, fosse elevado a categoria de município em 1876, a comarca em 1880 e cidade em 1897. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/São_José_da_Boa_Vista - Palmas - Em 1877, Palmas foi elevado a categoria de Vila com o nome de "Vila do Senhor Bom Jesus dos Campos de Palmas" era confiada a Câmara de Guarapuava. Fonte: www.pmp.pr.gov.br/historia2.php Eram consideradas cidades: Campo Largo, Antonina, Morretes, Paranaguá, Lapa e Guarapuava.