

DO GRÁFICO AO FOTO-GRÁFICO: A PRESENÇA DA FOTOGRAFIA NOS IMPRESSOS

Joaquim Marçal Ferreira de Andrade

[A] fotografia, de mera alternativa para a obtenção ou feitura de imagens de coisas já vistas pelos olhos, tornou-se testemunha ocular das coisas que nossos olhos nunca podem ver diretamente. [...] Não apenas expandiu a escala de nosso conhecimento visual, mas com a sua reprodução na imprensa causou uma completa revolução na maneira como utilizamos os nossos olhos e, em especial, nos tipos de coisas que nossas mentes permitem que nossos olhos nos informem [Ivins Jr., 1953: 134].

O velho – e ainda insubstituível – *Dicionário de artes gráficas* de Frederico Porta registra, em sua quase cinquentenária última edição, noventa e nove verbetes iniciados pelo prefixo “foto”, ao longo de sete páginas. De fotaguatinta até fotozincotipografia, passando pelos verbetes dos principais processos fotomecânicos e por gêneros tais como fotomontagem, fotonovela e fotorreportagem, são muitas as palavras que tornam evidente a presença da fotografia no universo das artes gráficas. Seja pelo lado da criação ou pelo da produção, a história das artes gráficas pode ser dividida em períodos pré e pós-fotográficos. A presença da fotografia, através da introdução da reprodução fotomecânica em suas diversas variantes, ao longo da segunda metade do século XIX, trouxe consequências profundas ao universo design gráfico.

A fotografia, por sua vez, deve muito às tradições gráficas preexistentes, da velha tipografia à litografia, ainda novidade em meados do século XIX. Boa parte dos inventores da fotografia, em suas diversas modalidades, esteve fortemente ligada ao livro e à estampa – ou seja, à imagem impressa. O francês Nicéphore Niépce, que produziu a primeira imagem estável e permanente com a utilização de uma *camera obscura*, em 1826, iniciou seus experimentos com a litografia, passando em seguida à invenção da heliografia – processo de reprodução/impressão de imagens que se valia da ação da

luz sobre o betume da Judeia. Daguerre deu seguimento às investigações de Niépce e acabou por inventar o daguerreótipo, processo de imagens metálicas e únicas. Uma série de vistas de diversas localidades do mundo, originalmente produzidas em daguerreotipia, foi logo copiada manualmente na pedra litográfica e multiplicada na forma de fascículos, entre 1840 e 1844, pelo editor N.M.P. Lerebours. Hercules Florence – o notável francês radicado na província de São Carlos (hoje, a cidade de Campinas, SP) que realizou uma descoberta isolada da fotografia em 1833 – desenvolveu também um processo de reprodução gráfica que denominou poligrafia [Kossoy, 1980a: 24-29]. O próprio Fox Talbot, inventor do negativo fotográfico, idealizou e produziu aquele que é considerado o primeiro livro fotográfico da história. Também lançado em fascículos, entre 1844 e 1846, *The pencil of nature* foi, segundo o historiador Beaumont Newhall, “o primeiro livro ilustrado com fotografias e a primeira produção em série de fotografias. Sua importância para a história da fotografia é comparável à da Bíblia de Gutenberg para a imprensa” [Fox Talbot, 1969: 3].

Apesar dessas conexões, a fotografia demorou a se integrar satisfatoriamente ao mundo das imagens impressas. Sua simples invenção não havia resolvido os problemas de estabilidade e de permanência daquelas imagens, que muitas das vezes esmaeciam ou sofriam alterações cromáticas ao longo do tempo. Ademais, havia vários obstáculos à sua reprodução em série. A demanda crescente por imagens incentivou a busca de novos processos que possibilitassem a multiplicação das fotografias através da impressão. Desde cedo, a imprensa ilustrada passou a se valer de fotografias originais como inspiração ou modelo para a produção de sua iconografia. O que se pretendia – especialmente no caso da imprensa periódica – era dar ainda mais veracidade, mais autenticidade, mais objetividade à narrativa visual dos fatos. No entanto, as imagens estampadas eram inevitavelmente alteradas, uma vez que não havia ainda um processo de reprodução fotomecânica que fosse técnica e economicamente viável para aquele fim.

Foi na década de 1840 que surgiram, na Europa, os primeiros periódicos ilustrados com fotografia: *The Illustrated London News* [Londres, 1842], *L'Illustration* [Paris, 1843] e *Illustrierte Zeitung* [Leipzig, 1843]. Neles, as foto-

[1 - 3]



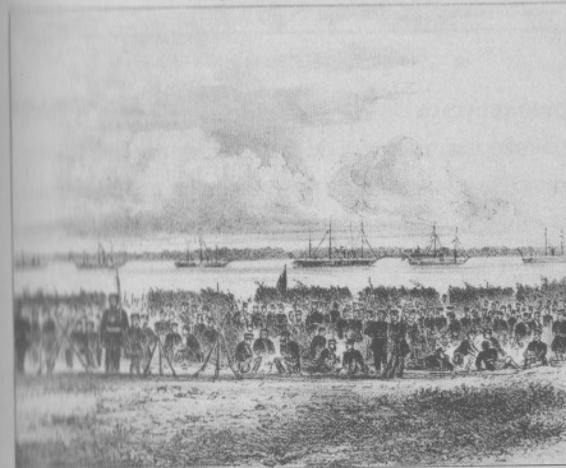
hores que nos quiserem honrar com
desenhos terão a bondade de remette-
rta fechada, á redacção da SEMANA
RADA, no Imperial Instituto Artis-
ro de S. Francisco de Paula n. 16,
bem se assigna.

QUARTO ANNO.
N. 175.
PUBLICA-SE
TODOS OS DOMINGOS.

CÔRTE.		PROVINCIAS.	
Trimestre . . .	5\$000	Trimestre	6\$000
Semestre . . .	9\$000	Semestre	11\$000
Anno	16\$000	Anno	18\$000
Avulso 500 rs.			



resso ! Progresso ! Palavra magica, que impelle o mundo á conquista do futuro e ao seu aperfeçoamento moral e phy-
puff sexquipedal serve apenas para noticiar aos nossos leitores, *urbi et orbi*, que de hoje em diante a *Semana Illustrada* é
estampas gravadas em madeira pelos moços brasileiros que frequentão a aula de Xylographia do Imperial Instituto Ar-
avura acima representa o gabinete do Dr. Semana. Todos trabalham, menos D. Negrinha, que se contenta em admirar
ar as obras feitas.



ACAMPAMENTO DE INFANTRIA BRASILEIRA DIANTE DE PAYSANDU.
No fundo os canhoneiras e a ilha para a qual se retiraram muitos habitantes de Paysandu.
(Tirado do Natural em photographia).

4 *Semana Illustrada*,
17/04/1864.

5 | 6 Fotografias da
Guerra do Paraguai
reproduzidas na *Semana
Illustrada*, em 1865.



VISTAS DE PAYSANDU' DEPOIS DA TOMADA DA PRAÇA.
PHOTOGRAPHADAS DO NATURAL E OBSEQUIOSAMENTE OFFERECIDAS A' " SEMANA ILLUSTRADA " PELO
ILLM. E EXM. SR. VIANNA DE LIMA.

grafias eram estampadas pelo processo de xilografia, depois de terem sido minuciosamente copiadas à mão nas matrizes de madeira, que eram então “abertas” por hábeis artesãos. Na produção dessas publicações, os textos (tipográficos) e as matrizes xilográficas (denominadas “tacos”) podiam ser montados juntamente na mesma página e impressos simultaneamente. Esses novos periódicos ilustrados acabavam de incorporar uma técnica resgatada e aperfeiçoada pelo inglês Thomas Bewick, que já a vinha aplicando nos livros ilustrados: a xilogravura de madeira de topo (mais dura do que a madeira de fibra), aberta com os finíssimos instrumentos da gravura em metal. Já na década seguinte o processo se aperfeiçoou, buscando maximizar a fidelidade aos originais e minimizar a interferência do estilo individual dos xilogravadores.

Iniciaram-se as experiências de produção com matrizes sensibilizadas (com emulsão fotográfica) que depois recebiam a projeção do negativo e eram reveladas de modo que a imagem (do próprio original fotográfico ou do desenho ou “cópia fiel” produzido a partir dele) se tornasse visível na madeira, servindo de guia para o gravador, que “abria” a matriz com seus instrumentos de corte. Dependendo de suas dimensões e do prazo disponível para a sua execução, o taco podia ser aberto por um ou mais gravadores – neste último caso, a matriz era dividida e, concluído o trabalho simultâneo em suas partes, remontada. Foi nessa época que os grandes jornais ilustrados europeus – e logo, também, os norte-americanos – implantaram o sistema de galvanoplastia (ou eletrotipia), inventado em 1839, que possibilitava a confecção de matrizes metálicas mais resistentes a partir dos tacos originais.

OS PRIMEIROS IMPRESSOS COM IMAGENS FOTOGRÁFICAS NO BRASIL

No Brasil também surgiram diversos periódicos cujos editores certamente teriam gostado de adotar um procedimento similar. No entanto, a inexistência de mão de obra local qualificada para transpor imagens fotográficas para a matriz xilográfica retardaria o florescimento de publicações em que texto e imagem pudessem dividir a mesma página, mediante

impressão simultânea. Num primeiro momento, merecem destaque a tipografia do francês Pierre Plancher-Seignot e de seu filho Émile, bem como a Imprensa Typographica Dous de Dezembro, fundada em 1850 por Francisco de Paula Brito.

O francês Victor Frond foi o primeiro, no Brasil, a conceber e realizar uma obra impressa inteiramente ilustrada a partir de fotografias, tiradas por ele em 1858. A parte iconográfica de seu *Brazil pittoresco*, ambiciosa obra de divulgação desenvolvida em conjunto com o escritor Charles Ribeyrolles, a quem encomendou o texto, foi impressa em Paris, nas oficinas da Imprimerie Lemercier e consiste num conjunto de 75 litografias produzidas por artistas franceses “a partir” de suas fotografias. No entanto, as imagens não formam um livro propriamente dito, sendo apresentadas num porta-fólio de grande formato, lançado em 1861 e que foi encadernado por alguns de seus proprietários. Embora seja desconhecido o destino da maior parte dos originais fotográficos de Frond, o que impede um estudo comparativo, é evidente a interferência dos litógrafos parisienses sobre as imagens. Do ponto de vista do design gráfico – e, por que não dizer, da fotografia –, a obra pioneira de Frond não pode ser considerada um livro fotográfico.

Foi a partir dos anos 1860 que a fotografia deslanchou no país, firmando-se definitivamente ao ser assimilada e consumida pela elite brasileira, concentrada em sua maior parte nas grandes capitais. E foi nessa mesma década que surgiu e se destacou a *Semana Illustrada* de Henrique Fleiuss, repercutindo a novidade incorporada às suas páginas mediante imagens copiadas de fotografias que buscavam retratar acontecimentos e não mais apenas localidades ou pessoas, dando assim grande contribuição à evolução da narrativa visual em nossa imprensa ilustrada. Natural de Colônia, Alemanha, o desenhista, gravador e litógrafo Fleiuss chegou ao Brasil em 1858, com o objetivo de integrar-se à missão científica dirigida pelos naturalistas alemães Spix e Martius. Em janeiro de 1860, estabelecido juntamente com seu irmão, o litógrafo Carl Fleiuss, e o desenhista, pintor e litógrafo Carl Linde na firma Fleiuss Irmãos & Linde, fundaram o Instituto Artístico, prioritariamente voltado para a tipografia e a litografia, mas também dedicado à pintura a óleo e em aquarela, à fotografia e à xilografia – esta última até

[4]



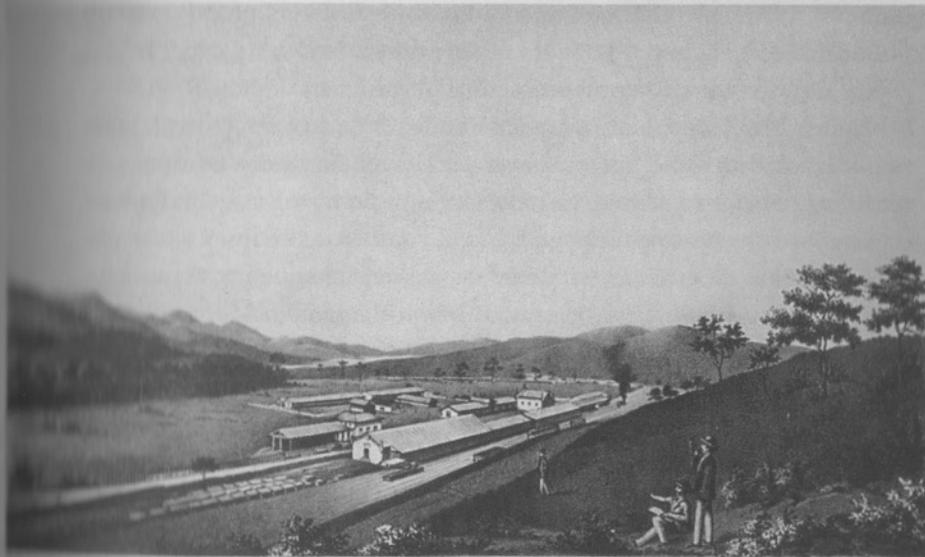
... a Revista Illustrada, é mais um; não importa o campo e vasto ...

estrada de ferro D. Pedro II, ponto de encontro das duas estradas. São 11 horas e mais.
Será por ventura necessario dizelo?
Neste momento o que nos dava sobre o assunto interessar, segundo me parece, é que não fosse possível almoçar, e depois descansar. Não temos agora no carro depois da chegada do trem e ainda teremos de esperar a hora da partida do costume, fixada á 1 hora e 15 minutos.
Estamos no meio do caminho: o que resta desta

SEXTA MUDA

Entre-Rios.

Aproveitaremos o momento de descanço que nos é dado, para dizer algumas palavras relativamente ás rivalidades ocasionadas pelo cruzamento dessas duas estradas.
Certamente estimamos vêr o progresso desenvolver-se neste formoso paiz, e não foi sem experimentar viva emoção que temos saudado a primeira locomotiva que chegou até aqui; entretanto ficamos também penalizados vendo tanto trabalho e tanta intelligencia e tantos esforços empregados em um dos mais gigantescos trabalhos empreendidos até então no Brazil, como esta infeliz estrada—União-Industria—ficarem por completo inutilizados dalli a pouco.
O homem deve pois abandonar assim, a que



Entre-Rios.—Vista geral.

7 Primeira página de *Revista Illustrada*, 01/01/1876, com imagens impressas em litografia.

8 Página do livro *Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, com texto e fotos de Revert Henrique Klumb, 1872.

então quase inexistente no mercado local. A partir de 1863 o empreendimento passou a se chamar Imperial Instituto Artístico, graças ao título honorífico concedido por D. Pedro II. Segundo Orlando da Costa Ferreira [1994: 185], formaram “a primeira equipe de designers do Brasil”.

Fleiuss tinha o evidente propósito de fazer da *Semana Illustrada* uma publicação nos moldes dos melhores periódicos ilustrados europeus no tocante ao design da página, visando a integração texto/imagem. Embora o texto fosse impresso em tipografia, aqui como lá, as imagens da *Semana Illustrada* eram litográficas, sendo impressas separadamente. O caminho para alcançar seus objetivos passava obrigatoriamente pela formação de mão de obra para os trabalhos com a xilogravura de topo no Rio de Janeiro, de modo a viabilizar a composição e impressão dos blocos de texto e das imagens numa mesma página, simultaneamente, pelo processo tipográfico. A convocação foi feita nas páginas de seu jornal: “Tendo a intenção de estabelecer uma escola de gravura em madeira (xilografia) em maior escala, participamos aos pais, que quiserem mandar educar seus filhos neste ramo da arte, ainda pouco conhecido no Brasil”. Lamentavelmente, Fleiuss não obteve sucesso em sua empreitada educacional, abandonada algum tempo depois em face dos resultados pífios, como se pode atestar pelo exame de suas primeiras páginas xilográficas, na edição de 17 de abril de 1864. Assim, não vingou o projeto de transformar a *Semana Illustrada* no primeiro periódico ilustrado local onde haveria uma completa integração entre texto tipográfico e imagens xilográficas. Na sequência, a capa voltou a ser impressa em litografia.

Iniciada a Guerra do Paraguai, em 1865, algumas fotografias do conflito começaram a ser estampadas na imprensa brasileira, inicialmente nos suplementos ilustrados e depois nas páginas da *Semana Illustrada*.⁶ Ressalte-se que a preocupação em não mostrar qualquer cena de guerra que chocasse foi uma constante na cobertura fotográfica de Fleiuss. Na edição de 2 de abril daquele ano o editor avisava aos assinantes que “uma comissão de engenheiros da força expedicionária de Mato Grosso, que segue hoje para essa província, estudou em nossa casa a fotografia e levou uma máquina e as necessárias preparações a fim de tirar vistas e tudo o que possa haver

de interessante, para junto com as necessárias descrições ser publicado na *Semana*”. Começava então o primeiro grande esforço de reportagem fotográfica na imprensa periódica brasileira [Andrade, 2004].

Voltando aos livros, falemos do alemão Revert Henrique Klumb, que obteve sua instrução em fotografia na França e chegou ao Brasil entre 1852 e 1853, tendo realizado uma obra digna de menção. Depois de trabalhar por mais de uma década no Rio de Janeiro, onde foi sócio do litógrafo e impressor Paul Théodore Robin – um dos introdutores dos processos fotomecânicos no Rio de Janeiro –, mudou-se para Petrópolis. Klumb foi um dos primeiros profissionais a se dedicar no Brasil ao ensino da fotografia e à denominada “fotografia de reprodução”, como anunciado no *Jornal do Commercio*, em 1855: “reprodução de pinturas, gravuras, plantas de arquitetura etc.” [apud Kossoy, 2002: 189, 192]. Entre suas mais importantes realizações, produziu, em 1872, a pequena e célebre obra *Doze horas em diligência: guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, à época um dos raros livros com imagens realizadas “a partir” de fotografias (de sua autoria). Trata-se da primeira obra do gênero inteiramente produzida no Brasil, com imagens constituídas por cópias litográficas (encartadas no texto), impressas no estabelecimento do editor J. J. Costa Pereira Braga, localizado no centro do Rio de Janeiro. No prefácio, Klumb reivindica o seu pioneirismo ao afirmar que o livro, concluído onze anos após a ideia inicial, era “o primeiro guia do viajante, feito no país [...] ilustrado de desenhos copiados da fotografia”. Segundo Pedro Vasquez [1997: 21], trata-se de “um dos marcos maiores da história da fotografia no Brasil”.

A IMPRENSA PERIÓDICA NA DÉCADA DE 1870

Do ponto de vista do design gráfico, o ano de 1876 é sem dúvida o mais marcante da história da imprensa ilustrada do Rio de Janeiro no século XIX: alguns periódicos saíram de circulação e outros tantos foram estabelecidos, consolidando o modelo já consagrado localmente dos periódicos com imagens litografadas. O maior exemplo é sem dúvida o de Angelo Agostini, que lançava em 1º de janeiro de 1876 a sua *Revista Illustrada*, “a maior de

ILUSTRACÃO DO BRAZIL



PROPRIEDADE DE CHARLES F. DE VIVALDI—RUA DOS OURIVES N. 20, P. ANDAR

Vol. I, N. 1

Rio de Janeiro, 20 de Julho de 1876

PREÇO 125000 POR ANNO



SUAZ ALTEZAS IMPERIAES DO BRAZIL

ILUSTRACÃO DO BRAZIL



PROPRIEDADE DE CHARLES F. DE VIVALDI—RUA DOS OURIVES N. 20, P. ANDAR

Nova Serie--N. 4

ANO III, N. 05

Rio de Janeiro, Outubro de 1878

PREÇO, 22,5 POR ANNO

EXM. SR. CONSELHEIRO LEONCIO DE CARVALHO MINISTRO DO IMPERIO

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.



S. EX. O SR. CONSELHEIRO LEONCIO DE CARVALHO,
MINISTRO DO IMPERIO.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

Antes de se fazer em nossa primeira pagina o retrato do Sr. Ministro do Imperio, o publico faz jus a reputação de homem pensador e de eminente caracter.

todas as revistas brasileiras de imagens do século passado” [Costa Ferreira, 1994: 400]. Embora Nelson Werneck Sodré [1983: 203] considere Agostini um “precursor da fotografia”, parece-nos que esse título caberia com mais justeza a Fleiuss, até mesmo porque a *Revista Illustrada*, cujas imagens eram impressas em litografia, apenas esporadicamente deu espaço destacado à fotografia.

[9] Em julho de 1876 surgiu a luxuosa *Ilustração do Brazil*, publicação inicialmente bimensal lançada por Charles F. de Vivaldi. Na capa do primeiro número, um retrato de “Suas Altezas Imperiaes do Brazil” – a princesa Isabel, o conde d’Eu e seu filho, o príncipe do Grão-Pará. Trata-se com certeza de uma imagem híbrida, inspirada num retrato fotográfico da princesa com seu filho e noutro do conde d’Eu, ambos provavelmente oriundos dos estúdios de Henschel & Benque, fornecedores de imagens fotográficas para o periódico de Vivaldi. A matriz metálica (um estereótipo) usada para a impressão do retrato foi produzida nos Estados Unidos, pela firma Centenari Inc. As legendas que acompanhavam as imagens procuravam fazer os leitores ver ali tudo aquilo que o editor desejava transmitir – e sem qualquer menção ao fato de se tratar de cópia de fotografias. Essa prática de “leitura induzida da imagem”, aliás de extrema valorização da estampa, se tornaria comum na *Ilustração do Brazil*. A contribuição de Vivaldi para o desenvolvimento da imprensa ilustrada no Rio de Janeiro está no modelo alternativo que adotou para tentar superar as deficiências técnicas do meio na época. Além de encomendar matrizes originais estereotipadas nos Estados Unidos, adquiriria, para reimpressão, chapas já utilizadas cujos assuntos seriam do interesse dos brasileiros, providenciando a tradução ou redação dos textos por aqui.

O editor certamente encontrava dificuldades para assegurar a viabilidade comercial de seu ousado e original empreendimento, o que o levou a alongar a periodicidade da publicação (tornada mensal) e a reduzir-lhe o preço, esperando assim decuplicar o número de assinantes. Vivaldi não abandonou a ousadia, como se lê na edição de outubro de 1878:

[10] A linda gravura, que orna a primeira página do nosso jornal é, se não nos enganamos, o primeiro retrato gravado em madeira no Brasil. Este primoroso

trabalho artístico, que compara favoravelmente com os melhores da Europa e dos Estados Unidos, é devido ao talento dos srs. Off, desenhador, e Hirsch, gravador, desta cidade. Logo que a *Ilustração do Brazil* alcançar o número de 12.500 assinantes, todas as nossas gravuras serão originais e de assunto sumamente interessante aos nossos leitores.

Embora não esteja claro se o desenhador trabalhou a partir do “natural” ou de uma fotografia (o que é mais provável), sua matriz foi produzida no Rio de Janeiro e a ilustração, que retrata um brasileiro, está integrada ao texto, que também ocupa a primeira página e trata do mesmo assunto – portanto, um dos marcos na história dos periódicos ilustrados cariocas e brasileiros, representando um dos momentos em que mais próximos estivemos dos congêneres do Hemisfério Norte.

A nova série da *Ilustração* seguiu enfrentando dificuldades, mas acreditando no seu projeto, reafirmado nos anúncios que sempre enfatizavam que “a parte artística de cada número contém sete páginas de gravuras lindíssimas, executadas em madeira, pelos primeiros artistas do mundo”. As menções à fotografia, no entanto, continuaram muito raras. Eram poucas também as imagens brasileiras. Apesar de todos os esforços, o editor não conseguiu jamais alcançar seus prometidos objetivos. E em 1880, enquanto nos Estados Unidos e na Europa as publicações similares iam de vento em popa, já próximas do período de transição para a reprodução fotomecânica (autotípia), a *Ilustração do Brazil*, no Rio de Janeiro, chegava ao fim. Segundo Werneck Sodré [1983: 222-23],

a iniciativa de Vivaldi não poderia encontrar base suficiente para durar; a experiência de Fleiuss, em fase anterior, de condições mais favoráveis e por processos sempre criticados, apesar de relativamente duradoura, provara suas insuficiências e tivera de parar. [...] Todos queriam reformas. A imprensa teria de acolher a inquietação generalizada, discutir as reformas, influir em seu andamento. Não era suficiente o luxo das gravuras, a apresentação gráfica aprimorada, a adoção de técnicas mais avançadas. O país vivia uma fase de mudança; uma dessas fases em que o conteúdo se adianta à forma, até que

o conteúdo novo acabe por exigir a mudança na forma e o aprimoramento exterior se equilibre com a expressão nova que se impõe.

Eis uma das chaves para entender melhor o que se passou no período com a imprensa ilustrada do Rio de Janeiro do ponto de vista da forma.

A *Ilustração Popular* foi o outro periódico semanal lançado por Vivaldi, em 7 de outubro de 1876 – pouco tempo depois, portanto, do lançamento da *Ilustração do Brasil*. Em formato pequeno, ilustrada com xilogravuras importadas e ao preço popular de cem réis, pretendia se tornar “um jornal acessível a todas as classes sociais”, segundo seu primeiro editorial, atingindo ricos e pobres – especialmente estes últimos, que nunca haviam tido acesso àquele tipo de publicação. Dirigido por sua filha Corina de Vivaldi, tampouco teve sucesso, sucumbindo antes mesmo do fim da *Ilustração do Brasil*.

Após o falecimento de seu sócio Linde, em 1873, e encerrada a publicação da célebre *Semana Illustrada* em 1876, Henrique Fleiuss fundou nesse mesmo ano a *Ilustração Brasileira*, publicação quinzenal impressa pelo seu Imperial Instituto Artístico, com esmerada apresentação gráfica. Tencionava produzir uma revista similar às melhores do gênero na Europa, como a francesa *L'Illustration* e a inglesa *The Illustrated London News*, ambas ricamente ilustradas com xilogravuras estereotipadas de grande formato. A maioria absoluta das gravuras nela estampadas era importada, poucas sendo as produzidas no Rio e copiadas de fotografias brasileiras – em sua maioria de autoria de Marc Ferrez. Fruto do idealismo de Fleiuss, a revista se mostrou comercialmente inviável e fracassou, levando-o à ruína. Encerrou-a em 1878, após a morte de seu irmão, quando o Imperial Instituto Artístico também findou suas atividades. Tentou ainda reviver a sua saudosa *Semana Illustrada* ao lançar *A Nova Semana Illustrada* em setembro de 1880. Foi o último empreendimento do grande inovador de nossa imprensa ilustrada que faleceu pobre, doente e desiludido, aos 59 anos, em 1882.

Rafael Bordallo Pinheiro – pintor, ceramista, ilustrador, caricaturista, editor, artista gráfico, figurinista, decorador – dotado de um espírito empreendedor e criativo, merece, como assevera Rafael Cardoso [2004: 77], o título de designer pioneiro: “conjugando ilustração e criação de impressos com

cerâmica e escultura, e jornalismo com gestão de fábrica, Bordallo foi um dos grandes pioneiros das atividades ligadas ao design no Brasil e em Portugal”. Nascido em 1846 em Lisboa, numa família de artistas, iniciou em 1870 a publicação de seus jornais e outros impressos, quase sempre humorísticos, tornando-se o primeiro grande caricaturista português. Em 1873 viajou para a Espanha, contratado pelo periódico inglês *The Illustrated London News* para atuar como correspondente de guerra.

Mudou-se, em agosto de 1875, para o Rio de Janeiro, onde deu continuidade às suas atividades de artista gráfico e caricaturista, colaborando na imprensa ilustrada local. Bordallo tinha pleno conhecimento das condições necessárias para a realização de uma publicação em cujas páginas os textos e as imagens pudessem conviver e dialogar. Não encontrou no entanto as condições mínimas para tal, restando-lhe dedicar-se à litografia e ao formato já então consagrado em nossa imprensa periódica ilustrada, em que as páginas de texto e de imagens se alternavam. Iniciou então sua colaboração no jornal ilustrado *O Mosquito*, lançando em seguida o *Psit!!!*. Em abril de 1878 lançou *O Besouro*, folha ilustrada humorística e satírica na qual se verificaria uma importante e pioneira utilização da fotografia na imprensa carioca.

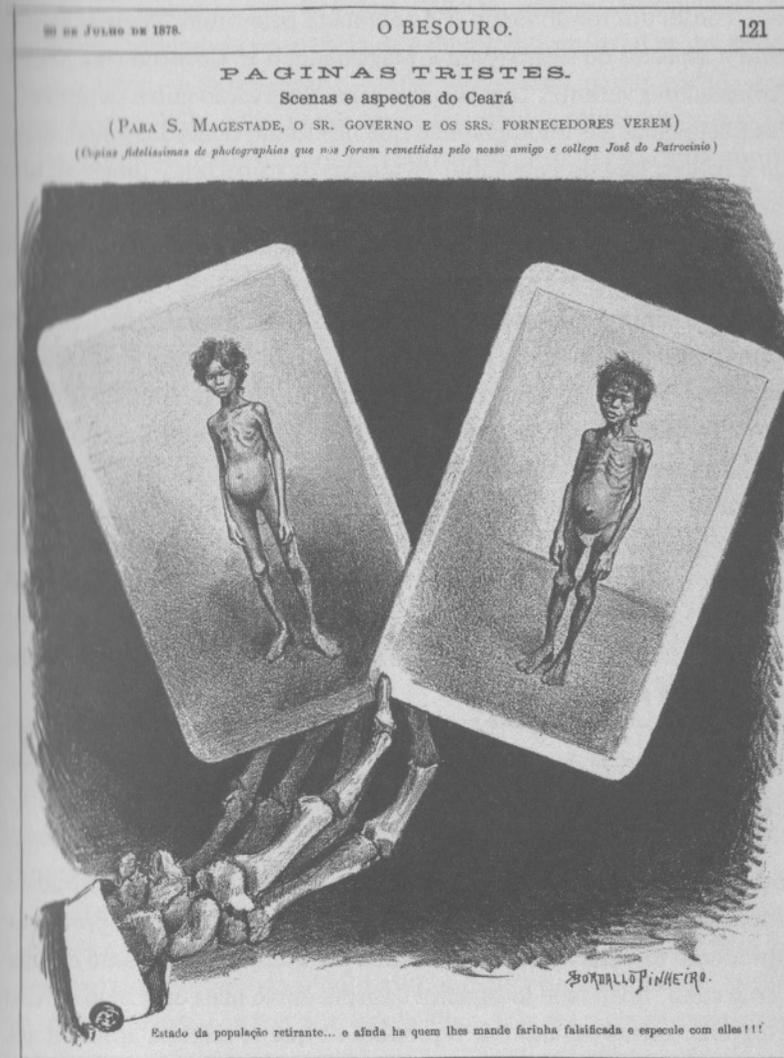
A seca ocorrida no Nordeste brasileiro durante o biênio de 1877-78, tida como a maior daquele século, atingiu grande parte dos estados nordestinos, especialmente o Ceará. O então jovem jornalista José do Patrocínio, da *Gazeta de Notícias*, partiu em viagem a 13 de maio de 1878 para realizar a cobertura jornalística da tragédia. Sua principal tarefa seria acompanhar a aplicação de recursos do governo imperial no combate à seca, que era motivo de sucessivas denúncias de irregularidades. Ao chegar ao Ceará, Patrocínio deparou com um chocante cenário de miséria. As reportagens que nasceram da experiência desses dias seriam o primeiro trabalho jornalístico importante sobre o problema das secas nordestinas a aparecer na imprensa brasileira. Patrocínio enviou para a redação d'*O Besouro* fotografias de vítimas da tragédia da seca – de autoria do fotógrafo J.A. Corrêa, no popular formato *carte-de-visite* –, que ilustravam aquilo que vinha narrando na *Gazeta*. Duas fotografias foram reproduzidas na primeira página da edição de 20 de julho de 1878 d'*O Besouro*. A ilustração litográfica, de autoria de Bordallo,



13

13 Fotografias de J. A. Corrêa, 1877-78.

14 Primeira página de *O Besouro*, julho de 1878, a partir das matrizes fotográficas. Ilustração litográfica de Rafael Bordallo Pinheiro.



Litho a Vapor, Angelo B. F. Pin. Ascentista 44.

mostra a mão de um esqueleto humano, trajando camisa social com abotoadura e paletó, segurando duas *cartes-de-visite* que retratam crianças vítimas da seca, contra um fundo negro, e é encimada pelo título “Páginas tristes – Scenas e aspectos do Ceará (para S. Magestade, o Sr. Governo e os Senhores Forneceadores verem)”. Logo abaixo, uma observação entre parênteses: “cópias fidelíssimas das photographias que nos foram remetidas pelo nosso amigo e collega José do Patrocinio”. E abaixo da impactante imagem, que ocupa toda a página, a seguinte legenda: “Estado da população retirante... e ainda ha quem lhes mande farinha falsificada e especule com elles!!!” – referência às denúncias de escândalos envolvendo o socorro às vítimas da seca.

Embora o editor e artista Bordallo Pinheiro esteja longe de ser o primeiro a estampar numa litografia a “cópia fiel” de uma fotografia na imprensa carioca – nem sequer lhe fazia uso sistemático em seu trabalho de imprensa –, tudo indica que a ele se deve o primeiro uso da fotografia como verdadeiro instrumento de denúncia naquele meio de comunicação ao se valer do estatuto de verdade que estaria implícito naquelas imagens, utilizando-as para comprovar, supostamente de forma incontestável, um fato grave que o poder constituído se recusava a reconhecer. Ali, a fotografia pretende representar a notícia por inteiro, a verdade nua e crua. Naquelas imagens está sintetizada uma história, mais que secular, da exploração sofrida por um vasto grupo social.

OS LIVROS FOTOGRÁFICOS E A IMPRENSA ILUSTRADA COM FOTOGRAFIAS NO BRASIL DA VIRADA DO SÉCULO

As novas tecnologias que foram sendo desenvolvidas a partir do domínio do fenômeno da fotossensibilidade propiciaram o invento de muitos processos de reprodução fotomecânica, que vieram a possibilitar a impressão de imagens com certa “fidelidade fotográfica”. Surgiu então mais um ramo da arte da fotografia, a denominada “de reprodução”, que se refere à aplicada aos processos fotomecânicos. Para abordarmos adequadamente essa questão será necessário retrocedermos no tempo.

Fox Talbot patenteou um processo de fotogravura em 1852 e aperfei-

çoou-o em 1858, já prevendo a fragmentação da imagem, para viabilizar a sua impressão. Adicionalmente, os avanços proporcionados pelos franceses Charles Nègre e Louis-Alphonse Poitevin, responsáveis pelo desenvolvimento da primeira experiência de exploração industrial de um processo fotomecânico – a fotolitografia – entre 1856 e 1857, deram partida a sucessivos desenvolvimentos, entre eles a fototipia, que provocaram o início da implantação dos processos de reprodução fotomecânica na imprensa, em maior escala, a partir da década de 1880 [Aubenas, 1998: 229-230]. No Rio de Janeiro, ao que se sabe, Paul Robin teria sido o primeiro impressor a produzir, em meados da década de 1870, tanto fotozincografias quanto fotolitografias – ambas derivadas da litografia.

O desenvolvimento do processo denominado *autotipia* pelo alemão Georg Meisenbach, que o patenteou em 1882, possibilitou uma verdadeira “revolução” na imprensa periódica ilustrada.⁷ Nele, a imagem original de tons contínuos era reproduzida através de uma malha (ou retícula) de vidro, sendo então fragmentada em pequenos pontos, distribuídos de maneira regular e cujo tamanho variava em função da tonalidade específica de cada área da imagem. Através desse processo, gravava-se uma chapa denominada *clichê*, onde os pontos, em alto-relevo, correspondiam às áreas escuras da imagem. Os clichês podiam ser montados com os blocos de texto e impressos simultaneamente pelo processo tipográfico então adotado na indústria gráfica. A partir desse momento, a xilografia foi rapidamente abandonada para reprodução de fotografias na imprensa. Quase imediatamente surgiram, na Europa e na América do Norte, novas revistas fartamente ilustradas com fotografias que se propunham explorar fórmulas originais de comunicação e design gráfico.

O *offset*, sistema de impressão planográfico largamente utilizado na atualidade, está inteiramente baseado no princípio da litografia de Senefelder, desenvolvida no final do século XVIII e mais precisamente na *fotolitografia*, desenvolvida por Poitevin desde 1855. Mas foi o norte-americano Ira Rubel quem primeiro conseguiu, em 1904, realizar a impressão planográfica sobre papel pela transferência indireta da imagem por meio de cilindros. A *rotogravura* é um processo industrial de impressão, derivado da gravura a

REVISTA DA SEMANA

1895 - N. 4

DOMINGO, 10 DE JUNHO

Numero: 300 réis

A AUTOPSIA DE MARIA



Primeira phase

(Photographies tiradas do alto d'uma janela do 1.º andar)



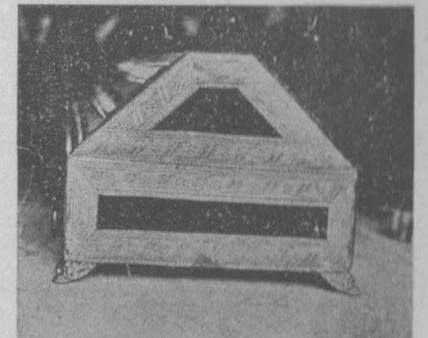
Segunda phase



As grinaldas (a que se vê no centro, acollida, foi oferecida pela Xalfo)



Últimos golpes dô bisturi



O corpo no caixão (Phot. tirada a 4 ms. de distancia)

CONDIÇÕES DA ASSIGNATURA

ANNO I 12 NUMEROS 24000
SINDEZES (3) 72000
AVULSO 18000
NUMEROS ATRASADOS 18000

Recipiente, Rua Ovidio 115
Il est hyver, dans ; falgante.
Après des beaux, mon ans.
Bahr

A CIGARRA

Redacção de *Olavo Bilac*,

HEBDOMADARIO illustrado por *Julião Machado*

Proprietario — *Manoel Ribeiro*

ANNO I

Rio de Janeiro, Quinta-feira, 23 de Maio de 1895.

N. 3

A CIGARRA

PARA oficialmente reatar em Lisboa as relações diplomaticas do Brasil e Portugal, em boa hora o governo da Republica escolheu um brasileiro, em torno de cujo nome se pudessem reunir todas as sympathias. O Dr. Assis Brasil representa dignamente o Brasil-moço, o Brasil-republicano, no que elle tem de mais puro.

No tempo da monarchia, a palavra e a pena do joven diplomata, ao serviço de um talento fecundo e de um caracter sem jaça, deram á propaganda um contingente notavel de esforços e de dedicacões.

A sua politica não foi nunca uma mistura de enthusiasmos irreflectidos, de palavras ócas e de ambições disfarçadas. Vencer pelo estudo e pelo trabalho, como pensador, como homem de letras, publicando livros em quanto muitos se desmanchavam em banalidades historicas, e mantendo uma coherencia, rara nestes tempos, entre o que pregava e o que praticava.

Portugal acaba de recebê-lo com enthusiasmas manifestações de estima: é que mesmo entre os homens de letras na nação irmã já o nome de Assis Brasil era conhecido e admirado, muito antes de n'elle ter querido o nosso governo incarnar o proprio nome e a propria honra da Republica Brasileira. Publicando o seu retrato justamente na occasião em que o Rio de Janeiro recebe com saudações o ministro de Portugal, — *A Cigarra* presta homenagem ao alto merito do illustre brasileiro.



O DR. ASSIS BRAZIL

Ministro e enviado extraordinario da Republica Brasileira em Portugal

Officinas Graphicas, de I. Bevilacqua & C., Rio de Janeiro

entalhe sobre chapas de metal – técnica com inúmeras variantes, também conhecida pelo nome genérico de *calcografia*. Largamente utilizada para a impressão de grandes tiragens de revistas, livros e jornais, só pôde ser viabilizada no início do século xx, ou seja, após o advento da fotografia e da retícula para reproduções a meio-tom.

Ao longo da década de 1880, as repercussões dos novos sistemas de reprodução fotomecânica e de impressão foram chegando ao Brasil. Como decorrência natural desse fato, tanto os editores e empresários do ramo gráfico como os estudiosos do assunto partiram em viagens à Europa em busca de atualização tecnológica. No “Relatório apresentado pelo Dr. José Zepherino de Menezes Brum, chefe da Seção de Estampas da Biblioteca Nacional, sobre os estudos que fez na Europa concernente à iconografia”, datado de 30 de maio de 1890, há uma parte intitulada “Processos” que muito bem demonstra o que se passava naquele momento quanto à reprodução de imagens. Vale citá-la, por extenso:

A gravura atualmente já não é a arte, a que se dedicavam com amor e entusiasmo os Audrans, os Drevets [...] e tantos outros, que levavam anos a executar a gravura de uma chapa; para grande número dos artistas modernos é apenas uma indústria, que segue a lei do século mercantil e utilitário em que vivemos – produzir muito, barato e em pouco tempo, visto como tempo é dinheiro. A fotografia e os processos, que dela derivaram, estão neste caso; por isso, se não acabarem por matar inteiramente a gravura, hão de fazê-la recuar para o segundo plano. Os antigos processos de gravura: xilografia, gravuras a água-forte e a buril, encontram alguns devotos, que ainda as praticam, mas são as fotografias e as reproduções fotomecânicas, que delas provêm, que se encontram em grande quantidade no mercado.

Estes processos, muitos dos quais são desconhecidos, porque os seus inventores não têm revelado o segredo de suas invenções, são numerosos e têm diferentes denominações. Citarei os principais deles: com um negativo fotográfico fazem-se impressões fotográficas em papel preparado com nitrato de prata, carvão e platina; impressões com tinta graxa pelo processo Woodbury, explorado e aperfeiçoado por Goupil, de Paris, tirados por uma

chapa de cobre, previamente preparada por meio de gelatina cromatizada [sic] e convenientemente mordida à água-forte; as impressões feitas pelos processos de Armand-Durand, Dujardin e outros têm por base os princípios do de Goupil; a fototopia ou albertipia, reprodução do negativo sobre o vidro gelatinado e cromatizado [sic], dá provas impressas a tinta graxa mono ou policromáticas; a fotolitografia, reprodução de um negativo fotográfico sobre pedra por um processo semelhante ao da albertipia; a fotoaquarela se obtém pela impressão com tintas brandas feita por meio de três pedras, que depois de terem recebido a imagem do negativo fotográfico e de serem convenientemente mordidas à água forte etc., dão as cores elementares (vermelha, azul e amarela) ou as suas derivadas; a zincografia que se faz transportando a imagem do negativo fotográfico sobre zinco, o qual é mordido à água-forte, para produzir o desenho em relevo que é impresso à moda tipográfica; etc.

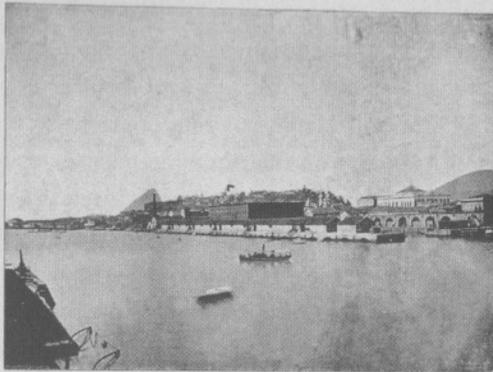
Os produtos de alguns destes processos (os de Goupil, de Armand Durand, da Tipografia Imperial e Real de Viena d’Áustria e da Tipografia Real de Berlim) são tão bem acabados, que em muitos casos só uma larga prática [poderá] estabelecer a diferença entre os originais e essas reproduções fotomecânicas. Na Casa da Moeda desta cidade todos ou quase todos estes processos são executados com perfeição.

Como se vê, o depoimento de Menezes Brum bem revela a sua perplexidade diante da complexidade do novo quadro que se apresentava para a produção de imagens. Foi assim que se implantou na segunda metade do século xix, a partir dos principais centros europeus, uma nova “cultura da imagem”, em que a fotografia teve papel crucial.

Na imprensa periódica do Rio de Janeiro, ao longo da última década do século xix, diversas foram as tentativas – a maioria experimental – de reprodução de desenhos e fotografias mediante processos fotomecânicos. *A Semana* estampou autotipos de retratos fotográficos em 1893; *O Album* encartou fototipos de retratos fotográficos no mesmo ano; *A Cigarra* estampou um autotipo de retrato fotográfico em 1895. Mas foi somente a partir da primeira fase da *Revista da Semana*, iniciada em 1900, que a nossa imprensa começou sua verdadeira transição para um formato em que texto

[15]

[16]



RIO-DE-JANEIRO.
LA DOCKING.



RIO-DE-JANEIRO.
HOSPITAL DE LA MENSTRUONDE.



Original photograph of the mine.

GISEMENT DE DIAMANTS A SAO JOAO DA CRAPADA.
DIRECÇÃO DE GABINETE, PROVINÇA DE MINAS GERAES.

ALBUM DESCRITTIVO ANNUARIO
DELLO
STATO DEL PARÀ
1898

R. 109 ANNO 1918

Destinato esclusivamente agli Stabilimenti finanziari, industriali
commerciali ed ai Signori viaggiatori

DI
ARTHUR CACCAVONI

CONCESSIONARIO DELLA PUBBLICITÀ-RECLAME
A BORDO DEI VAPORI DELLA

LIGURE-BRASILIANA

ANNO 1.°



Tiratura 1000 Esemplari

RAPPRESENTANTI

ITALIA.....Sig. Fratelli Armanino - Genova

SPAGNA.....» G. Francisco Mascaró - Barcellona

FRANCIA.....» Fratelli Gondrand - Marsiglia

PORTOGALLO » Bizarro Silva & C. - Lisbona

RIO JANEIRO - Livraria Fauchon

MARANHAO... - Leonardelli Belli

PARÀ..... - J. B. dos Santos

MANAOS..... - J. B. dos Santos

Tutta la corrispondenza deve essere diretta

ARTHUR CACCAVONI

BELÉM - Travessa 15 de Agosto, N. 2, 1° piano - PARÀ

Telegramma - ADARTUR

BRASILE

Posta N. 253

Per l'Europa dirigere tutte le richieste di Album direttamente alla Ditta

FRATELLI ARMANINO - GENOVA (Italia)

e imagem eram verdadeiramente integrados e a fotografia constituía, em muitos casos, a notícia [Andrade, 2004].

Já no apagar das luzes do período monárquico, José Maria da Silva Paranhos, o barão do Rio Branco, dedicou-se à produção do *Album de vues du Brésil*, na verdade um anexo ao livro *Le Brésil*, de E. Levasseur, que teve duas edições (a segunda revista e aumentada) e constituía por sua vez um extrato da *Grande encyclopédie*, tendo sido publicado com vistas à Exposição Universal de Paris de 1889. Não se trata precisamente de um livro fotográfico, mas sim de um *álbum*. O Barão o compara ao *Brazil pittoresco*: “O último álbum brasileiro deste gênero havia sido executado, em 1859, em Paris, sob a direção do literato francês Victor Frond, para acompanhar *Le Brésil pittoresque* de Charles Ribeyrolles”. Ao expressar seu objetivo de “mostrar a fisionomia atual das principais cidades do Brasil e suas vizinhanças”, destaca: “Sob este ponto de vista, a presente coleção é a mais completa que foi publicada até aqui”. Segundo Boris Kossoy,

o que ele pretendia mesmo era tentar desfazer aquela visão de um Brasil atrasado social e moralmente, em função de um sistema econômico desumano baseado na força de trabalho escravo e, das próprias personagens negras que seguiam habitando as páginas daquele antigo álbum, [...] cenas que, na realidade, cristalizaram a imagem do país ao longo do século XIX. Era fundamental reverter essa imagem substituindo-a por uma outra, mais adequada à ideia de civilização e progresso. Esse era o desafio do Barão.

Produzido na Imprimerie A. Lahure, de Paris, contou com os melhores recursos da época, quando a reprodução fotomecânica já era uma realidade na Europa. No entanto, traz também cópias feitas “a partir” de fotografias, assim como imagens mistas, ou seja, declaradamente compostas a partir de várias outras fontes, entre desenhos e fotografias.

Já bem próximo da virada do século, surgiram as primeiras iniciativas fora da ex-sede da Corte e então capital da República. Embora ainda não haja qualquer levantamento de tudo quanto se imprimiu com reproduções fotomecânicas no Brasil nesse período, existiram diversas iniciativas no campo

do livro fotográfico nas quais a impressão foi realizada na Europa. Em 1894 Gustavo Koeningswald publicou *São Paulo*, em alemão, incluindo considerável quantidade de fotografias em reprodução fotomecânica. Em 1895 saiu uma nova edição, revista e ampliada, em português. Em 1898 o empresário de origem italiana Arthur Caccavoni publicou o *Album descrittivo annuario dello stato del Pará*. Trata-se de um anuário destinado aos estabelecimentos financeiros, industriais e comerciais e aos viajantes de uma linha de transportes náuticos. A obra alterna farta publicidade e breves textos informativos (sobre a história e a geografia do Pará) com vistas fotográficas de Belém e arredores, de autoria do fotógrafo Fidanza, que se apresentam com absoluta regularidade ao longo de todo o volume. Impressa no Stab. Armanino, uma fototopia localizada em Gênova, o *Album* é dedicado ao governador do estado.

Naquele período surgiram também diversos catálogos e livros fotográficos científicos. Em 1900 o botânico suíço Jacques Hubner, fundador da Seção de Botânica do Museu Goeldi, do qual se tornaria depois diretor, lançou o *Arboretum amazonicum: Iconographia dos mais importantes vegetaes espontaneos e cultivados da região amazonica*, coletânea bilíngue (português/francês) versando sobre a flora brasileira, documentada em fotografias provavelmente de sua própria autoria. Impresso no Instituto Polygraphico A.G. Zurich, da Suíça, objetivava a divulgação nacional e internacional de aspectos pouco conhecidos da floresta amazônica. Trata-se provavelmente de uma das mais antigas publicações do gênero em nosso país. Já o *Álbum de Belém*, editado por F. A. Fidanza em 1902, compõe-se de fotografias sempre relacionadas a um pequeno texto. Impresso na gráfica parisiense de Philippe Renouard, é uma das primeiras obras verdadeiramente fotográficas referentes ao Brasil.

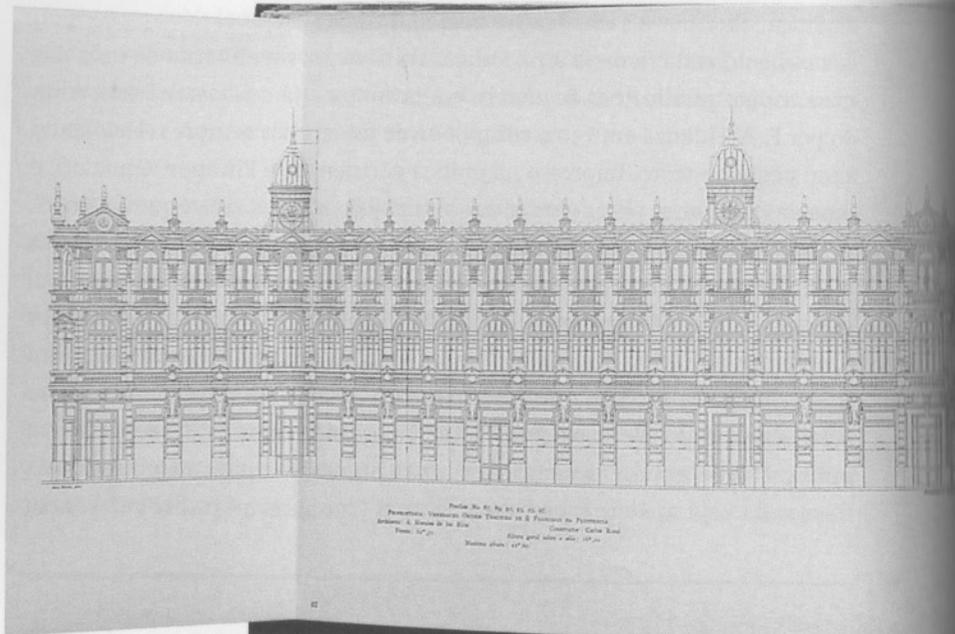
Logo após a já mencionada *Revista da Semana*, foram surgindo pelo país afora diversos outros periódicos inteiramente impressos em tipografia e em que a utilização da reprodução fotomecânica de fotografias e desenhos (impressos por meio dos clichês) se faz uma constante: *Ilustração Brasileira* [1901], impressa em Paris e repleta de fotografias que em muitas páginas estabelecem um diálogo com o texto; *O Malho* [1902], ricamente ilustrado, primeira publicação de grande tiragem a utilizar tricromia, embora a presença da fotografia seja apenas esporádica; *Kosmos* [1904], importante referência

20 Revista *O Cruzeiro*,
1930.

21 O álbum da Avenida
Central, o fotógrafo
Marc Ferrez faz um
levantamento de todas
as edificações da
Avenida, confrontando
fotos das fachadas com
o desenho da elevação,
1903-06.



20



21

nos quesitos apuro gráfico e qualidade de impressão; seguidas por *Fon-Fon!* [1907], *Careta* [1908], enfim, uma série infindável de periódicos ilustrados com fotografias que se estende até os nossos dias. *O Cruzeiro*, revista que consagraria a fotorreportagem em nosso país, foi fundada por Assis Chateaubriand em 1928 – década em que surgiram importantes revistas desse gênero em todo o mundo. Alcançou sua tiragem recorde, de 720 mil exemplares, por ocasião do suicídio do presidente Getúlio Vargas, em 1954 [Peregrino, 1991: 24].

Voltando aos livros fotográficos, destacaremos alguns produzidos nas primeiras décadas do século xx. *O álbum da Avenida Central* (1903-1906), realizado pelo fotógrafo Marc Ferrez, foi uma obra monumental para a época. Gilberto Ferrez [1985: 19] afirma não ter “notícia de que em outra cidade do mundo se tenha feito algo semelhante”. Contratado pela comissão da Avenida Central e após fazer todas as fotos, Marc Ferrez encomendou a sua impressão a três estabelecimentos, localizados no Rio de Janeiro, Paris e Zurique, onde as fotografias dos prédios acabados foram gravadas pelo sistema de fotogravura. O alemão Peter Fuss chegou ao Brasil em 1933, contratado por um banco de seu país para trabalhar no Rio de Janeiro. Dirigiu, mais tarde, um ateliê de alta-costura, voltando à sua terra natal em 1957. Fotógrafo amador, registrou a cidade e o país, demonstrando preferência por vistas panorâmicas. Publicou *Rio de Janeiro* [1935] e *Brasil* [1937], ambos pela editora Atlantis, de Berlim/Zurique, com uma impressão impecável, em fotogravura.

Cabe ainda a menção a outros gêneros de comunicação impressa não abordados no presente ensaio, como os efêmeros e os cartões-postais, em que a fotografia foi também ocupando espaço. O postal ilustrado, segundo Costa Ferreira [1994: 451-452], pode ser considerado “um substituto popular da gravura, meio-termo entre esta e a fotografia, com que às vezes até se confundia, e assim perdendo o seu caráter essencial de impresso missivo. Chegou ao Brasil já no século atual”. Afora as revistas ilustradas do início do século xx, foi por meio dos cartões-postais que a nossa sociedade foi se acostumando com as reproduções de fotografias por processos fotomecânicos.

No Brasil, diferentemente do que ocorreu na Europa, não chegamos a ter no século xix uma produção consistente de livros ou publicações periódicas

com fotografias. Nosso legado é igualmente pouco expressivo no campo das estampas litográficas declaradamente copiadas de fotografias – se numericamente comparado ao de outros países mais avançados. E mesmo no campo da imprensa periódica, em que a fotografia se fez mais presente, a inexistência de mão de obra especializada na confecção de matrizes xilográficas e, posteriormente, as dificuldades econômicas para a instalação de um parque gráfico local capaz de realizar a reprodução fotomecânica em autotipia ocasionaram um atraso de aproximadamente vinte anos em relação à Europa e aos Estados Unidos. A partir do início do século xx a fotografia começou a se fazer mais presente nos impressos brasileiros – embora tenha permanecido comum, por muitas décadas, o hábito de contratar serviços de impressão no estrangeiro para obras concebidas em nosso país.