

AS GRAVURAS DA REVISTA *A ESTAÇÃO* E A SUA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Bruna da Silva Nunes

Doutora em Letras

Resumo: Entre 1879 e 1904 circulou no Brasil a revista *A Estação: Jornal Ilustrado Para a Família*. O periódico era dividido em duas partes, um caderno de modas – que era uma tradução da revista alemã *Die Modenwelt* – e um suplemento literário, que tinha como objetivo veicular textos de escritores brasileiros e era organizado a partir de diversas seções. Dentre as seções, destaco, neste ensaio, a intitulada “As nossas gravuras”, que trazia comentários acerca das xilogravuras publicadas na revista. Isso posto, este trabalho tem por objetivo traçar a proveniência das gravuras e seu status artístico dentro do periódico, observando as implicações de sua reprodutibilidade técnica a partir das reflexões de Walter Benjamin.

Palavras-chave: *A Estação*; “As nossas gravuras”; xilogravura; reprodutibilidade técnica; aura.

Abstract: *A Estação: Jornal Ilustrado Para a Família* was a magazine published in Brazil between 1879 and 1904. It was divided into two parts: a fashion segment translated from the German publication *Die Modenwelt*, and a literary supplement that sought to publish works by Brazilian authors in various sections. In this essay, I highlight the section entitled “As nossas gravuras”, which brought comments on the woodcuts featured in the magazine. Thus, the purpose of this paper is to trace the origins of those prints and their artistic status within the magazine, while also considering the implications of their technical reproducibility in light of Walter Benjamin's ideas.

Keywords: *A Estação*; “As nossas gravuras”; woodcut; technical reproducibility; aura.

1 *Die Modenwelt, Illustrierte Frauen-Zeitung e A Estação*

Em 1865, a editora alemã Lipperheide, pertencente a Franz e Frieda Lipperheide, lançou a revista de modas parisienses¹ *Die Modenwelt*. *Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten* [*O Mundo da Moda: Jornal Ilustrado para Vestimenta e Trabalhos Manuais*]. Normalmente publicada duas vezes ao mês e contendo oito páginas – preenchidas por um editorial de moda, gravuras (inclusive coloridas), moldes, informações sobre indumentária e decoração, dentre outros temas relacionados –, o objetivo do periódico, conforme Ana Cláudia Suriani da Silva, “era ensinar às donas de casa como fabricar vestimentas para toda a família, bordar e decorar suas casas” (SILVA, 2015, p. 74).

Figura 1 – *Die Modenwelt*: *Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten* (1/10/1865)



Fonte: Lipperheidesche Kostümbibliothek/Kunstabibliothek/Staatliche Museen zu Berlin.

¹ Durante o século XIX, Paris era considerada a cidade da moda, local onde estavam situadas as melhores *maisons* e os mais renomados costureiros especializados em trajes femininos. Portanto, para um periódico que tinha as questões relacionadas à vestimenta como um dos seus pilares, era importante ressaltar que a moda abordada na revista era a oriunda de Paris.

Em 1874, a Lipperheide publica o que seria a edição ampliada da *Die Modenwelt*, a *Illustrierte Frauen-Zeitung* [Jornal Ilustrado das Mulheres], composta por um caderno de modas, que trazia o conteúdo da *Die Modenwelt*, e um suplemento, intitulado “Ausgabe der *Modenwelt* mit Unterhaltungsblatt” [Edição da *Modenwelt* com Caderno de Entretenimento], que veiculava ilustrações, narrativas seriadas e artigos sobre assuntos como literatura, moda, decoração e economia doméstica². Como aponta Silva,

Die Modenwelt deixava, assim, de ser um periódico que atendia estritamente às necessidades domésticas das donas de casa, para se transformar em uma revista mais variada, que a toda quinzena proporcionava leitura recreativa e útil para um público sobretudo feminino (SILVA, 2015, p. 115).

Tomando as edições de 1º de janeiro 1883 como referência, podemos comparar a capa dos dois periódicos.

Figura 2 – Comparação de capas: *Illustrierte Frauen-Zeitung* (1/01/1883) x *Die Modenwelt* (1/01/1883)



Fonte: Lipperheidesche Kostümbibliothek/Kunstabibliothek/Staatliche Museen zu Berlin.

Já a capa do caderno de entretenimento sempre trazia a gravura de alguma personalidade, como integrantes da nobreza ou escritores, e, nas páginas do caderno, havia um texto explicativo sobre a pessoa em questão. No caso da edição de 1 de

² Tive acesso às edições das revistas *Illustrierte Frauen-Zeitung* e *Die Modenwelt* durante o período de doutorado sanduíche, cursado, entre 2018 e 2019, na Ruhr-Universität Bochum com bolsa PROBRAL CAPES/DAAD. Na Alemanha, pude conhecer a Kunstabibliothek do Staatliche Museen zu Berlin, na qual está localizada a Lipperheidesche Kostümbibliothek, que detém o acervo da Editora Lipperheide.

janeiro de 1883, a personalidade que estampava a capa era a cantora e atriz húngara Lujiza Blaha.

Figura 3 – Lujiza Blaha, na *Illustrirte Frauen-Zeitung* (1/01/1883)



Fonte: Lipperheidesche Kostümbibliothek/Kunstabibliothek/Staatliche Museen zu Berlin.

Além das publicações próprias, a Lipperheide expandiu seus negócios, travando parcerias com editoras de diversos países, que vendiam uma versão traduzida do conteúdo da *Die Modenwelt*. No final da década de 1880, o periódico já circulava em mais de 20 países, em cerca de treze idiomas diferentes, dentre eles, o português, com o periódico brasileiro *A Estação: Jornal Ilustrado Para a Família*³. Desse modo, a Lipperheide estava internacionalizando uma revista de moda parisiense escrita, originalmente, em alemão, além de popularizar um formato padrão para este tipo de

³ Apesar de o subtítulo trazer o nome “jornal” e de o formato d’*A Estação* ser o de tabloide, optou-se, neste ensaio, por denominar o periódico como “revista”. De acordo com Resende (2015), “para definir esse objeto que é a revista, não procurei nortear-me pelo formato da publicação, mas pelo seu conteúdo e pela sua periodicidade, pois as revistas assim se caracterizaram. No século XIX, esses gêneros literários ainda estavam definindo seus espaços dentro da imprensa, e criando o seu público em estruturas narrativas próprias. Muitas publicações que traziam o nome de revistas se assemelhavam fisicamente mais a jornais durante esse período. A própria revista *A Estação* [...] trazia no subtítulo ‘Jornal ilustrado para a família’, e suas páginas no formato 378 mm x 263 mm, com encadernação solta, faziam com que mais se assemelhasse aos tabloides dos dias atuais. Porém sua periodicidade quinzenal e seu tema principal que era a moda são determinantes para caracterizá-la como revista” (RESENDE, 2015, p. 60).

publicação. As gravuras abaixo ilustram como as versões da *Die Modenwelt* eram apresentadas por algumas editoras parceiras:

Figura 4 – Comparação de capas: *Die Modenwelt* (22/01/1883, n. p.); *A Estação* (15/03/1883, n. p.); *The Season* (04/1883, n. p.)



Fonte: Lipperheidesche Kostümbibliothek/Kunstbibliothek/Staatliche Museen zu Berlin (*Die Modenwelt* e *The Season*); Hemeroteca Digital Brasileira/Acervo Fundação Biblioteca Nacional (*A Estação*).

Tendo nas mulheres, remediadas e de elite, o seu público alvo⁴, *A Estação* foi lançada em janeiro de 1879⁵ pela Livraria e Tipografia Lombaerts & Comp⁶, que na época era dirigida pelo belga Henri Gustave Lombaerts (1845-1897), radicado no

⁴ Em editorial veiculado em 15/01/1879, notamos que o público visado por *A Estação* seria “toda mãe de família econômica, que deseja trajar e vestir suas filhas, segundo os preceitos da época” (OS EDITORES, 1879, p. 1). Com isso, constatamos uma pretendida interlocução com leitoras provenientes de uma classe mediana, posição social que, ao mesmo tempo em que exige certo cuidado com as finanças, é impelida a estar elegante e bem trajada. No entanto, citando Ana Cláudia Suriani da Silva, “*A Estação* também poderia perfeitamente interessar às damas de famílias abastadas, porque a revista promovia os valores culturais prezados pela própria elite carioca, a qual buscava legitimação identificando-se com a cultura tradicional e aristocrática europeia. Assim, para os membros da elite, *A Estação* expressava a fantasia de identificação cultural com a Europa. Para os setores médios, *A Estação* alimentava as aspirações de ascensão social ao patamar da elite” (SILVA, 2015, p. 103).

⁵ *A Estação* tem seu primeiro número veiculado em 15 de janeiro de 1879 e o último em 15 de fevereiro de 1904.

⁶ Entre 1872 e 1878, a Lombaerts foi responsável pela distribuição, no Rio de Janeiro, da revista em língua francesa *La Saison*, que também fazia parte do empreendimento da Lipperheide. Quando *A Estação* foi lançada, conservou a diagramação, o cabeçalho e a seriação de *La Saison*, tendo seu primeiro número iniciado no ano VIII. Ser vendida como a continuação em língua portuguesa de *La Saison* era, segundo Ana Cláudia Suriani da Silva (2015), uma importante estratégia comercial, pois os editores transferiam os leitores da revista europeia para a publicação brasileira.

Brasil desde os três anos de idade. A revista tinha periodicidade quinzenal e era composta, assim como a *Illustirte Frauen-Zeitung*, por duas partes: um caderno de modas, que era quase inteiramente uma tradução da *Die Modenwelt* – com exceção da “Chronica da moda”⁷, presente logo na primeira página –, e um suplemento literário⁸. Diferentemente do caderno de modas, o suplemento era produzido especificamente para a edição brasileira, contando, em seu rol de colaboradores, com nomes como Machado de Assis, Artur Azevedo, Olavo Bilac e Júlia Lopes de Almeida. Segundo o editorial publicado no primeiro número do periódico, no que dizia respeito ao caderno de modas “o nosso jornal continuará a ser parisiense. Por outro lado, porém, na parte agradável e recreativa, devíamos torná-lo nosso, e assim o fazemos” (OS EDITORES, 1879, p. 1)⁹.

O suplemento literário d’*A Estação* era organizado em seções. Algumas das mais conhecidas são a “Litteratura”, na qual Machado de Assis lançou narrativas como *Quincas Borba* e “O alienista”, a “Poesia”, na qual encontramos, por exemplo, a publicação de “Vaso chinês”, famoso poema de Alberto de Oliveira, e a “Chroniqueta”, seção noticiosa e humorística assinada por Elói, o Herói, pseudônimo de Artur Azevedo. Afora essas seções, que acabaram por receber maior atenção da fortuna crítica, há outras que, por conta de seu conteúdo e de sua longevidade, merecem destaque, tais como “Hygiene”, “Bibliographia” e “As nossas gravuras”. Evidencio, ainda, que apesar de predominantes, as produções nacionais não eram unanimidade, sendo comum encontrar na revista textos traduzidos, especialmente

⁷ Neste ensaio, os nomes das seções foram escritos conforme sua grafia original. Já a ortografia dos textos citados foi atualizada a fim de garantir a fluência da leitura.

⁸ O valor da assinatura anual d’*A Estação* era de 12\$000 para a Corte e 14\$000 para as províncias. Já o número avulso poderia ser adquirido por 1\$000. É difícil mensurar o quanto esses valores representavam no custo de vida da época, mas se olharmos os anúncios de jornais coetâneos, podemos ter uma ideia de qual era a dimensão do preço da assinatura do periódico quando comparado a outros produtos. Na edição do dia 8 de setembro de 1875 da *Gazeta de Notícias*, encontramos um anúncio do restaurante Prazer do Commercio em que eram oferecidos, a 500 réis, um almoço composto por “quatro pratos, pão e manteiga, café, chá ou mate” ou um jantar “com cinco ditos, pão e sobremesa” (AO PÚBLICO, 1875, p. 4). Uma comparação mais aproximada é o valor do livro de poemas *Crisálidas*, de Machado de Assis, que custava 1\$500, mesmo preço do romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queiroz. A partir da passagem do Império para a República, especialmente por conta da crise do encilhamento, os valores d’*A Estação* começaram a sofrer alterações constantes, com o preço das assinaturas aumentando significativamente.

⁹ A leitura d’*A Estação* foi realizada por meio das edições digitalizadas pela Fundação Biblioteca Nacional e disponibilizadas na Hemeroteca Digital Brasileira no site <memoria.bn.br>.

contos de autores franceses. Além disso, as ilustrações que recheavam as páginas do suplemento eram, com raras exceções, oriundas da *Illustrierte Frauen-Zeitung*.

2 “As nossas gravuras”

A seção “As nossas gravuras” – ou “A nossa gravura”, dependendo da quantidade de ilustrações veiculadas – consistia em um comentário acerca das gravuras selecionadas para integrar o suplemento literário d’*A Estação*. Em um pequeno texto publicado na edição do dia 31 de março de 1879, os editores informam que

este número de nosso jornal traz um novo melhoramento, que estamos convencidos será bem recebido pelas pessoas que leem a *Estação*. O suplemento literário do nosso jornal deste número em diante, sairá também ilustrado, trazendo gravuras de atualidade ou sobre belas-artistas, sempre escolhidas entre as obras primas dos *abridores em madeira* da França, Inglaterra ou Alemanha (AOS NOSSOS..., 1879, p. 1).

Segundo Suriani da Silva, “entre os cadernos de entretenimento consultados das edições estrangeiras da *Die Modenwelt*, o brasileiro foi o único que reforçou a ligação com a Alemanha por meio da importação desse material artístico para a ‘Parte Literária’” (SILVA, 2015, p. 125). Considerando que as imagens eram, em sua maioria, provenientes da *Illustrierte Frauen-Zeitung*, o determinante “nosso”, pois, é submetido a uma tensão que será constante em todos os aspectos d’*A Estação* e que pode ser sintetizada como uma relação dialética entre nacional e internacional. Grosso modo, “As nossas gravuras” seriam nossas porque *as tornamos nossas* por meio de um processo de tradução e adaptação de sentidos.

No comentário dos editores, as gravuras são classificadas como de atualidade ou sobre belas-artistas, gesto que estabelece, ainda que vagamente, uma hierarquia entre elas. Embora seja dedutível que a atualidade diz respeito ao registro do “imediato” a partir de um viés figurativo-realista supostamente não artístico, análogo ao do relato jornalístico, não podemos deixar de observar que essa categorização é operada por conceitos tradicionais da teoria da arte – criatividade e gênio, valores eternos e estilo, forma e conteúdo etc. – elencados por Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Assim sendo, cabe investigar como a possibilidade de reprodução técnica, tanto de obras de arte como de gravuras de

atualidade, impacta nas formas de organização da percepção humana condicionadas pelo contexto histórico em que *A Estação* é editada.

2.1 A técnica xilográfica

Tomando como ponto de partida as condições técnicas para a reprodução de gravuras em grande tiragem, recorro ao seguinte esclarecimento dos editores d'*A Estação*:

o fato de impressão e gravura dos desenhos na Alemanha é de fácil explicação. Sabem todos que nesse país, hoje, a par da perfeição do trabalho, o preço da mão de obra é muito mais reduzido do que em qualquer outro. *A gravura em madeira é uma arte* que ali se acha em condições especialíssimas (OS EDITORES DA ESTAÇÃO, 1885, p. 6, grifo meu)¹⁰.

Segundo os editores, as imagens publicadas n'*A Estação* eram realizadas por “abridores em madeira”, eram produtos da arte da “gravura em madeira” – xilogravuras, portanto. De acordo com Luiz Marcelo da Silveira Resende,

a xilogravura acompanhou a história da ilustração desde o início da imprensa. Antes mesmo da invenção dos tipos móveis por Gutenberg no século XV a gravação da imagem se deu através do mecanismo de condução, onde uma superfície em relevo era entintada e em seguida pressionada contra outra superfície lisa de papel ou tecido, reproduzindo dessa forma uma imagem espelhada. O verbo “pensar” é o que mais traduz toda a cultura que resultou na multiplicação e divulgação do conhecimento aproximando os povos e tornando a humanidade cada vez mais coesa (RESENDE, 2015, p. 13).

Entretanto, vale acentuar que, por mais que as gravuras fossem elaboradas artesanalmente, sua reprodução era feita de maneira mecânica (RESENDE, 2015). Sobre essa questão, Walter Benjamin aponta que

em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre pôde ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reprodutíveis, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita (BENJAMIN, 2012, p. 180).

¹⁰ É importante destacar que o editorial de onde provém esse excerto era uma resposta a boatos de que *A Estação* era uma revista alemã – e não “parisiense” –, o que seria um motivo de demérito para um veículo dedicado principalmente à moda. A isso se deve a justificativa de que *A Estação* era um periódico brasileiro de modas parisienses cujo caderno de modas era uma tradução de uma revista alemã de modas parisienses.

Durante o século XIX, a técnica mais comumente utilizada em revistas ilustradas era a litogravura, que, posteriormente, foi substituída pela fotografia. Contudo,

por ser um processo bem distinto da tipografia (impressão em relevo), a litografia não permitia um ajuste simultâneo aos textos como na impressão xilográfica. Imagem e texto executados em técnicas distintas obrigavam a proceder a impressão em dois momentos, criando problemas de enquadramento entre texto e imagem (RESENDE, 2015, p. 27).

Inicialmente, a técnica da xilogravura era utilizada em pequenas peças, como anúncios e cartas de baralho, sendo praticada por poucos artesãos. Normalmente sem identificação – por ser considerada uma arte menor –, costumava ter por função ornamentar as páginas. Em 1863, o alemão Henrique Fleiuss fundou a primeira escola de xilogravura do Brasil, e periódicos pertencentes a ele, como a *Semana Illustrada* (1860-1876), reproduziam em suas páginas os trabalhos dos alunos, em uma tentativa de “popularizar a arte da xilogravura na Corte” (RESENDE, 2015, p. 30). Além disso, ao fundar a *Ilustração Brasileira* (1876-1878), Fleiuss passou a exportar as gravuras publicadas no periódico, em um processo transatlântico de circulação de imagens. Então, apesar de outros editores, como J. Villeneuve & Cia, com seu *Museo Universal* (1837-1844), terem publicado xilogravuras, Henrique Fleiuss foi uma figura central na disseminação da técnica e na divulgação desse tipo de arte no Rio de Janeiro.

Ainda segundo Resende (2015), um dos principais entraves para a produção de xilogravuras era a falta de mão de obra qualificada. Na Europa, o tempo médio de aprendizado para um xilogravador na imprensa era de cinco anos de dedicação exclusiva. Já o curso de Fleiuss no Brasil tinha a duração de três anos. A Lipperheide, por sua vez, angariou uma equipe de profissionais qualificados, que produzia, de maneira farta, “imagens em xilogravuras de alta complexidade” (RESENDE, 2015, p. 42). Já *A Estação*, enquanto parte do empreendimento da Lipperheide, tinha à sua disposição uma diversidade de xilogravuras, arte que passava a ser cada vez mais reconhecida e valorizada, elevando os atributos estéticos da folha. Nesse sentido, “As nossas gravuras” podem ser entendidas como “nossas” – da Lipperheide e das editoras parceiras.

2.2 Da *Illustrierte Frauen-Zeitung* à *Estação* e, talvez, vice-versa: um panorama de “As nossas gravuras”

Além do que foi comentado até aqui, saliento alguns pontos importantes sobre as gravuras publicadas n’*A Estação*. Primeiramente, as imagens se enquadram em um espectro estilístico figurativo que não abre margem para traços estilizados, tampouco para o grotesco. Ademais, a organização das gravuras nas páginas pode denotar certo desalinho editorial, visto que sua disposição normalmente se dá em meio a seções que não estabelecem qualquer diálogo com as imagens¹¹. Por fim, ressalto a recorrência de ambientes estranhos à realidade brasileira, com gravuras retratando, por exemplo, palácios e paisagens nevadas.

No contexto brasileiro, as gravuras alemãs, que exibiam as riquezas e o requinte de outros Impérios, contrastavam com o estado decadente da Família Real brasileira [...] As gravuras provenientes de *Illustrierte Frauen-Zeitung* criam, dessa forma, em *A Estação*, a ilusão de um luxo e de uma grandiosidade que já não existiam na corte brasileira (SILVA, 2015, p. 140).

Um exemplo de descompasso entre imagem e texto, e da falta de conexão com o cotidiano brasileiro, está na edição do dia 15 de julho de 1882, em que, nos arredores da seção “Hygiene”, na qual Dr. Ricardo C. dissertava, dentre outros temas, sobre o sistema nervoso e os órgãos respiratórios, defrontamo-nos com imagens de uma família árabe e de uma estação de trem em Berlim.

¹¹ Ao analisar a intertextualidade entre as gravuras d’*A Estação* e o romance *Quincas Borba*, Silva (2015) aponta a frequência, nas imagens e no romance, de carruagens, coches e *coupés*. Além disso, a megalomania imperial de Rubião encontraria eco nos retratos aristocráticos veiculados pelo periódico.

Figura 5 – “As nossas gravuras” (*A Estação*, 15/07/1882, p. 144-145)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira/Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Ressalto, porém, que se algumas imagens eram estranhas às leitoras brasileiras, também poderiam ser para as alemãs. As gravuras, então, serviriam como ponto de contato com outras culturas, fazendo com que o público leitor ampliasse seu conhecimento de mundo, não restringindo o aprendizado feminino a saberes domésticos e cultura de salão.

A multiplicação de imagens idênticas permitiu um intercâmbio cultural bem maior do que outros objetos industrializados. Pois a imagem sugere interpretações e formas comparativas nas recepções coletivas e individuais. Ela chega às diferentes classes sociais com mais facilidade que os outros objetos, penetrando nos lares ocupando a visão e permeando os espíritos gerando infinitas leituras que se combinam às experiências individuais dos observadores [...] As imagens laicas do século XIX diferem-se agora das imagens religiosas no aspecto materialista, pois refletem um mundanismo repleto de novidades (RESENDE, 2015, p. 62-63).

Na *Illustrirte Frauen-Zeitung*, as explicações sobre as gravuras eram publicadas, em boa parte, em uma seção denominada “Verschiedenes”, que pode ser traduzida como “Variedades”. Tomando o ano de 1883 como modelo, encontrei 10 gravuras que ocuparam as páginas da *Illustrirte Frauen-Zeitung* antes de serem veiculadas n’*A Estação*. Isso não significa, porém, que as demais ilustrações não fossem

provenientes da *Illustrirte*, pois, ao contrário do que acontecia com o caderno de modas, as gravuras não eram publicadas n'A *Estação* na mesma ordem que no periódico alemão. A gravura chamada “O sol da meia-noite”, por exemplo, aparece na *Illustrirte Frauen-Zeitung* em 12 de fevereiro de 1883 e em 15 de junho de 1883 n'A *Estação*, enquanto “O mercado de Lubeck”, publicada na *Illustrirte Frauen-Zeitung* em 15 de janeiro de 1883, é vista n'A *Estação* em 30 de junho de 1883. Além disso, há gravuras publicadas ao longo de 1883 na *Illustrirte* sendo veiculadas n'A *Estação* somente 1884.

Apesar de boa parte das gravuras ser proveniente da *Illustrirte*, em raras edições é possível encontrar imagens extraídas de outros periódicos ou produzidas por artistas locais (SILVA, 2015). Mas um caso intrigante, a meu ver, é o de uma gravura da Princesa Isabel, publicada n'A *Estação* em 30 de julho de 1884 e na *Illustrirte Frauen-Zeitung* somente em de 16 de novembro de 1886.

Figura 6 - Princesa Isabel do Brasil, n'A *Estação* (30/07/1884, p. 61) e na *Illustrirte Frauen-Zeitung* (16/11/1886, n. p.)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira/Acervo Fundação Biblioteca Nacional; Lipperheidesche Kostümbibliothek/Kunstbibliothek/Staatliche Museen zu Berlin.

Talvez a imagem tenha sido veiculada anteriormente na *Illustrirte*, em alguma edição à qual eu não tive acesso, e a imagem de 1886 seja uma republicação. Também é possível que a Lipperheide tenha produzido a imagem, enviado para a Lombaerts, e os editores alemães tenham decidido não publicá-la naquele momento. Não podemos descartar, ainda, uma terceira alternativa, a de a gravura ter sido produzida no Brasil e ter realizado um percurso inverso, ter sido enviada da Lombaerts para a Lipperheide¹². Como aponta Tania Regina De Luca,

é importante assinalar a rapidez de circulação, que permitia que um leitor parisiense, lisboeta, ou fluminense, para ficar apenas nas capitais, tivesse acesso praticamente simultâneo às mesmas etapas, convidando a rever concepções arraigadas de recepção passiva e influência e as metáforas associadas ao espelho e ao reflexo quando se trata do suposto distanciamento cultural entre Europa e Brasil. Mesmo o ideário dos modelos parece incapaz de dar conta de interações que configuram *estradas de mão dupla*. Se é fato que o tráfego foi muito mais intenso num dado sentido, tal circunstância não se deve impedir a percepção de outras trajetórias mais modestas, ainda que não menos significativas (LUCA, 2018, p. 4, grifo meu).

Posto isso, mesmo que seja menos provável, *A Estação* pode, também, ter contribuído com a *Illustrirte*, não sendo meramente receptora do conteúdo europeu¹³.

No que se refere aos textos explicativos sobre as gravuras, o que se nota é uma grande diferença de extensão, como ocorre com a gravura “Aguaceiro na sala de visitas”.

¹² Ao analisar as gravuras do suplemento literário, Ana Cláudia Suriani da Silva afirma que “comparando a folha de entretenimento de *Die Modenwelt* com a parte literária de *A Estação*, podemos concluir que o intervalo entre a publicação de uma mesma gravura na Alemanha e a sua reprodução no Brasil era de pelo menos seis semanas [...] O retrato da princesa Isabel teve, entretanto, de esperar muito mais tempo para, finalmente, figurar nas páginas da revista brasileira. Lombaerts aguardou a libertação dos escravos para reproduzir, em 31 de maio de 1888, o retrato da princesa, o qual havia sido publicado na Alemanha quase dois anos antes, em 15 de novembro de 1886” (SILVA, 2015, p. 136). Escapou aos olhos da pesquisadora que o retrato da princesa Isabel já havia sido publicado n’*A Estação* em 1884, e o que encontramos na edição de 1888, logo após a assinatura da Lei Áurea, é uma republicação da gravura, porém, com o acréscimo de uma moldura e da seguinte legenda: “A sua alteza a princesa imperial regente. D. Isabel, a redentora. Homenagem do jornal de modas *A Estação*” (*A ESTAÇÃO*, 1888, p. 39).

¹³ Ainda sobre a via de mão dupla deste trânsito transnacional, destaco que, a partir da edição do dia 15 de setembro de 1883, o cabeçalho d’*A Estação* passou a apresentar uma novidade. Além dos elementos de praxe – data, número, ano, editora e valor da assinatura –, temos o nome de uma agência geral para Portugal e o valor da assinatura para este país. Ou seja, agora *A Estação* não só circulava na Corte e nas províncias brasileiras, como estava sendo vendida para nossa ex-metrópole. Desse modo, a revista alemã *Die Modenwelt*, que exportava suas páginas para outros países, tem seu conteúdo publicado, também, em Portugal, mas por intermédio da Lombaerts, editora brasileira de propriedade de um belga.

Figura 7 – “Ein Regenguß im Salon” (*Illustrirte Frauen-Zeitung*, 15/01/1883, n. p.) x “Aguaceiro na sala de visitas” (*A Estação*, 15/07/1883, p. 147)



Fonte: Lipperheidesche Kostümbibliothek/Kunstbibliothek/Staatliche Museen zu Berlin; Hemeroteca Digital Brasileira/Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

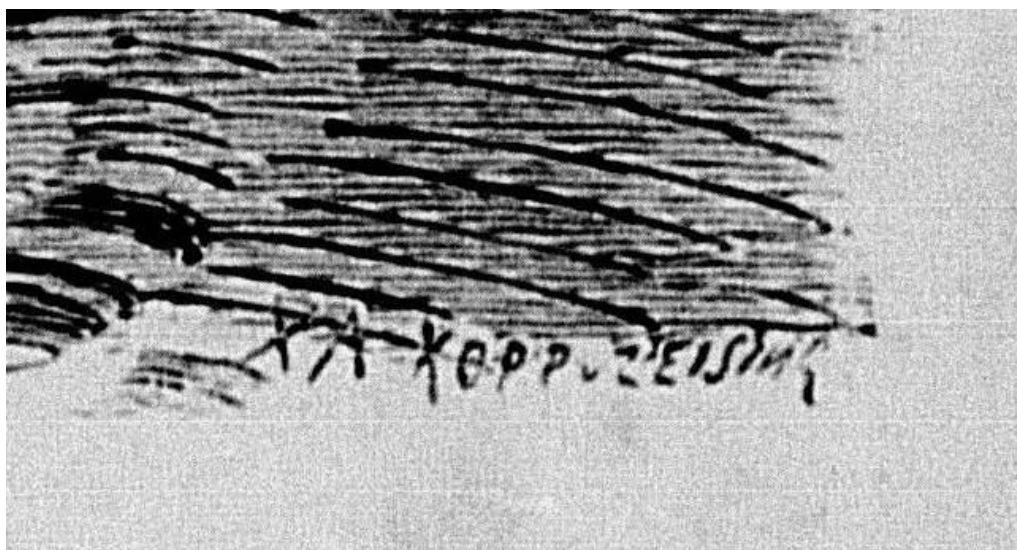
O texto publicado na “Verschiedenes” abarca mais de 50 linhas, nas quais Fr. C., em tom literário, narra a brincadeira infantil retratada na obra, em que as crianças simulam uma tempestade. Já n’*A Estação*, a análise sobre a imagem, sem assinatura – assim como a grande maioria dos textos da seção –, conta com apenas 7 linhas. Contudo, o comentário também gira em torno da “travessura de crianças que se pilharam sós e estão a fingir uma tempestade” (AS NOSSAS..., 1883a, p. 147). Então, poderíamos dizer que, na “essência”, os textos encerram o mesmo conteúdo, mas por questões que podem estar relacionadas à diagramação, paginação e priorização de espaço para outras seções, ou seja, questões “nossas”, referentes às especificidades do suplemento literário d’*A Estação*, os editores tenham optado por disponibilizar um espaço mais restrito para “As nossas gravuras”.

3 Estudo de caso: *A visita*, de Mihály Munkácsy

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin discute o fenômeno da decadência da aura. Apresentada pelo filósofo como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 184), a aura seria destruída pela reprodução técnica da obra de arte, procedimento que “retira do domínio da tradição o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 2012, p. 183-184). O aqui e agora, a unicidade do objeto, é erodida, pois, por sua reprodução e difusão.

Retomando a categorização apresentada em editorial supracitado, as “gravuras de atualidade”, como a ilustração da estação de trem berlinense inaugurada em fevereiro de 1882 (figura 5), seriam obras artísticas “menores” – sequer sabemos o nome do autor da gravura em questão, temos apenas uma referência à Oficina Xilográfica de Kopp und Zeising (figura 8).

Figura 8 – X. A. [Xylographischen Anstalt von] Kopp und Zeising [Oficina Xilográfica de Kopp & Zeising] (*A Estação*, 15/07/1882, p. 144-145)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira/Biblioteca Nacional.

Essa gravura, elaborada provavelmente para ser difundida via reprodução técnica, não possui o tipo de autenticidade que caracteriza a obra de arte conforme os conceitos da tradição: desde o seu processo de composição até sua distribuição em larga escala, sua forma está condicionada pela não unicidade; a cópia e sua acessibilidade interessa mais do que o “original” ou a “matriz”.

Nos casos de reproduções de obras circunscritas à categoria de “belas-artes”, por sua vez, observa-se outras implicações. Na edição de 16 de setembro de 1883 da *Illustrierte Frauen-Zeitung*, foi publicada uma reprodução xilográfica da pintura “A visita”, de Mihály Munkácsy (1844-1900), pintor húngaro então radicado em Paris.

Figura 9 – *Die Visite [A visita]*, de Mihály Munkácsy (*Illustrierte Frauen-Zeitung*, 16/09/1883, p. 285)



Fonte: Lipperheidesche Kostümbibliothek/Kunstabibliothek/Staatliche Museen zu Berlin.

Além de apresentar o título e a autoria da pintura, a legenda da imagem indica a página 287 da mesma edição do periódico, na qual encontramos um texto intitulado “Die Visite”, assinado por Ludwig Pietsch, pintor e crítico de arte alemão que colaborava na *Illustrierte*. No artigo, Pietsch discorre sobre a biografia de Munkácsy e comenta que, após se estabelecer em Paris, sua pintura havia passado por uma transformação: os quadros sombrios de outrora davam lugar para cenas alegres do cotidiano. Passando para uma descrição da pintura, o autor esmiúça os detalhes da obra desde a cena representada até o estilo de sua execução, que, embora não seja determinado de modo específico no artigo, parece situar-se entre o realismo e o impressionismo, como podemos observar no último parágrafo do texto:

também na cópia xilográfica desta imagem pode-se reconhecer a maneira peculiar de tratamento, que essencialmente distingue essas pinturas de Munkácsy de muitas outras representações de tais elegantes cenas domésticas. Munkácsy desdenha da execução detalhada, suave e delicada. De perto, essas imagens lembram um mosaico de manchas de cores geralmente grosseiras e indeterminadas lado a lado. Mas vistas a distância, as manchas se entrecruzam, por assim dizer, e, do espaço mais profundo, envolvidas por um crepúsculo colorido, quente e de aparência peculiarmente elegante, as figuras e todos os vários objetos sem vida que preenchem e adornam a cena dissolvem-se em fisicalidade tangível e cores cintilantes harmoniosas e encantadoras (PIETSCH, 1883, p. 287)¹⁴.

Há nesse trecho um comentário sobre a reprodução xilográfica da pintura que, em alguma medida, reconhece a sua qualidade, visto que sua nitidez proporcionaria ao leitor a possibilidade de observar um nível de detalhamento bastante alto, ao mesmo tempo em que a descrição das cores evidencia a limitação da cópia monocromática. Não há, todavia, qualquer menção à autoria da xilogravura no artigo, há apenas a assinatura na própria gravura, que, por conta da resolução da imagem, não apresenta legibilidade.

N’A *Estação*, essa gravura foi publicada na edição de 31 de dezembro de 1883, acompanhada por um comentário na seção “As nossas gravuras”.

¹⁴ No original: „Auch in der xylographischen Kopie dieses Bildes läßt sich die eigenthümliche Behandlungsart erkennen, welche diese Gemälde Munkacsy's von den vielen anderen Darstellungen solcher eleganter häuslicher Scenen wesentlich unterscheidet. Munkacsy verschmäh't consequent die detaillirte, glatte, delicate Durchführung. Zu der Nähe gleichen diese Bilder einem Mosaik von neben einander geseßten, meist derb aufgetragenen, unbestimmten Farbenflecken. Aber aus einiger Entfernung, betrachtet, schießen letztere gleichsam in einander, und aus dem vertieften, in eine eigenthümlich vornehm wirkende, warme, farbige Dämmerung gehüllten Raume lösen sich die Gestalten und alle die mannigfachen leblosen Gegenstände, welche ihn erfüllen und schmücken, in greifbare Körperlichkeit und reizvollen, harmonischen Farbenschimmer“.

Figura 10 - A visita (quadro do célebre pintor Miguel Munkácsy) (*A Estação*, 31/12/1883, p. 287).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira/Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

No texto não assinado, é reforçada a “eminência” do artista húngaro, que comprovaria, segundo “M. Leighton, presidente da Real Academia de Belas Artes de Londres, que o verdadeiro *naturalismo* na pintura não se opõe aos mais severos princípios de moral, nem às conveniências sociais” (AS NOSSAS..., 1883b, p. 288). Após essa crítica a parte do escopo temático geralmente atribuído à pintura naturalista ou realista – provavelmente dirigida à representação do cotidiano do trabalho e das classes populares –, endossada pela citação a Frederic Leighton, o redator d’*A Estação* parte para uma descrição da gravura:

não é possível imaginar cena mais simples, nem mais *naturalista*: uma senhora na sua sala de costura, ocupada talvez em cerzir a roupa branca da casa, a julgar pelo açafrão e o novelo de linha que estão sobre a mesa; outra senhora que chega a visitá-la, e se senta a seu lado para entabular com ela doce conversação de amigas carinhosas; uma menina, criança ainda, linda como os amores, a alegria da casa, que aparece sentada no tapete e entretida com os seus brinquedos, a boneca, a bola, o trem de ferro, as estampas, os *bibelots* infantis; um fundo brilhantíssimo, cheio de suave claridade, de ar, de cor, de tranquila felicidade doméstica, que envolve toda a composição em perfumada atmosfera (AS NOSSAS..., 1883b, p. 288, grifo do original).

O comentário enaltece, pois, a obra, animando-a no âmbito da especulação acerca da cena representada, evocando fugazmente a cor, de modo praticamente metafórico.

A reprodução da pintura de Munkácsy, difundida ao menos nos dois periódicos aqui analisados, investe contra a aura da obra. O quadro pode ser entrevisto nas gravuras por milhares de pessoas que não teriam acesso ao original, afetando o modo como a pintura é percebida. Enquanto a sensibilidade estética tradicional condicionaria a contemplação solitária e a imersão na obra de arte, posicionamento que limita a atitude crítica do receptor, a exposição da obra por meio da reprodução técnica, segundo Benjamin, promoveria um comportamento mais progressista, possibilitando uma fruição coletiva e mais distanciada em que o sujeito receptor poderia assumir a postura de semiespecialista (BENJAMIN, 2012, p. 202-203).

Nesse sentido, podemos observar os textos que discorrem sobre a obra e sobre a biografia do pintor como um esforço por parte dos editores da *Illustrierte Frauen-Zeitung* e d'*A Estação* em preservar algum resquício da aura do original na reprodução xilográfica. Tanto Ludwig Pietsch como o redator anônimo de “As nossas gravuras” recorrem a conceitos tradicionais da teoria da arte elencados por Benjamin, destacando o gênio e a criatividade de Munkácsy, que deveriam alçá-lo da contingência para o panteão dos artistas integrados à tradição (BENJAMIN, 2012, p. 180). Esse movimento enfrenta a resistência, entretanto, das condições de produção e reprodução da obra de arte, visto que a reprodução técnica

retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, um abalo da tradição que constitui o reverso da crise e renovação atuais da humanidade (BENJAMIN, 2012, p. 182-183).

Assim sendo, a veiculação de pinturas reproduzidas em gravuras constitui uma etapa na massificação da obra de arte, que possibilitaria uma maior democratização do acesso às obras de arte e, em tese, proporcionaria condições para um incremento rumo à politização da arte.

4 Considerações finais

Os progressos técnicos desenvolvidos ao longo do século XIX proporcionaram uma ampliação da difusão de impressos e gravuras em escala mundial, encaminhamento que preparou a massificação da cultura a ser atingida no século XX. Nesse sentido, o empreendimento da Lipperheide se destaca ao articular uma rede transnacional entre periódicos que possibilitou um trânsito intenso de ideias, valores, notícias, obras de arte e mercadorias.

No caso das reproduções de pinturas, observamos uma tensão entre o “desgaste” de sua aura, por conta da aproximação entre objeto e receptor-consumidor, e o esforço editorial em resguardá-la a fim de preservar sua autoridade e de partilhar do prestígio desses bens culturais. Segundo Walter Benjamin, “fotografar um quadro é um modo de reprodução [...] o objeto reproduzido é uma obra de arte, a reprodução não o é” (BENJAMIN, 2012, p. 192). No que se refere à modalidade de reprodução xilográfica em larga escala, poderíamos considerar, pois, que ela desempenha um papel intermediário entre a cópia artesanal e a fotografia; ainda que seja difundida via altas tiragens, as gravuras ainda carregam o rasgo do “abridor em madeira”, que imprime sua autoria na reprodução.

Por fim, destaca-se que é graças à perda da aura, da dessacralização, que a obra de arte pode tornar-se disponível a um número maior de pessoas, visto que não é necessário estar diante da obra de arte, em um museu ou galeria, por exemplo, para fruí-la. No que se refere à revista *A Estação*, em um editorial intitulado “Jornais emprestados”, publicado em 15 de março de 1883, afirma-se que a revista contava com dez mil assinaturas, mas que o número real de leitoras seria de cem mil, pois cada assinante emprestaria o periódico para, em média, dez pessoas (L. H., 1883, p. 52). Por mais que cem mil talvez seja um exagero por parte dos editores, a prática do empréstimo era comum no século XIX brasileiro; então, certamente o número de leitores d’*A Estação* era superior ao número de assinaturas. Ademais, precisamos levar em consideração o público não letrado, que teria a possibilidade de acessar o periódico por meio da leitura de imagem. Nesse sentido, por exemplo, pessoas escravizadas, que tivessem sua mão de obra explorada por uma assinante d’*A Estação*, poderiam, mesmo sem ser alfabetizadas, travar contato com as xilogravuras reproduzidas no suplemento literário. Desse modo, a fruição da obra de arte, em maior ou menor grau, torna-se

mais democrática, transitando por diferentes países, classes sociais e níveis de letramento.

TRABALHOS CITADOS

A ESTAÇÃO. *A Estação: jornal ilustrado para a família*, Rio de Janeiro, p. 39, 31 maio 1888.

AO PÚBLICO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 8 set. 1875.

AOS NOSSOS LEITORES. *A Estação: jornal ilustrado para a família*, Rio de Janeiro, p. 1, 31 mar. 1879.

AS NOSSAS GRAVURAS. *A Estação: jornal ilustrado para a família*, Rio de Janeiro, p. 146-147, 15 jul. 1883a.

AS NOSSAS GRAVURAS. *A Estação: jornal ilustrado para a família*, Rio de Janeiro, p. 288, 31 dez. 1883b.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

L. H. “Jornais emprestados”. *A Estação: jornal ilustrado para a família*, Rio de Janeiro, p. 52, 15 mar. 1883.

LUCA, Tania Regina de. *A Ilustração (1884-1892): circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

OS EDITORES DA ESTAÇÃO. “Aos nossos leitores”. *A Estação: jornal ilustrado para a família*, Rio de Janeiro, p. 5-6, 15 jan. 1885.

OS EDITORES. “Aos nossos leitores”. *A Estação: jornal ilustrado para a família*, Rio de Janeiro, p. 1, 15 jan. 1879.

PIETSCH, Ludwig. “Die Visite”. *Illustrierte Frauen-Zeitung*, Berlim, p. 287, 16 set. 1883.

RESENDE, Luiz Marcelo da Silveira. *Revista A Estação e as Transferências Culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX*. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis do folhetim ao livro*. São Paulo: NVersos, 2015.

Fontes primárias

A Estação: jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1879-1904.

Die Modenwelt. *Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*. Berlim: Lipperheide, 1865-1942.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1875-1956.

Illustrierte Frauen-Zeitung. Berlim: Lipperheide, 1874-1887.

Acervos

Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

Lipperheidesche Kostümbibliothek, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin (Berlim).

Bruna da Silva Nunes é Doutora em Letras/ Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.