

Universidade Federal de Pernambuco
Departamento de Design
Programa de Pós-Graduação em Design

**Jornal *A República* entre o moderno e o arcaico: um estudo
sobre o seu projeto de modernização entre 1928 e 1931.**

Gabriel Gurgel Dimas

Universidade Federal de Pernambuco
Departamento de Design
Programa de Pós-Graduação em Design

**Jornal *A República* entre o moderno e o arcaico: um estudo
sobre o seu projeto de modernização entre 1928 e 1931.**

Gabriel Gurgel Dimas

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de
Mestre pelo programa de Pós-graduação em
Design da Universidade Federal de Pernambuco.

LINHA DE PESQUISA
Design da informação

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Ribeiro Aragão

Recife, 2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Dimas, Gabriel Gurgel.

Jornal A República entre o moderno e o arcaico: um estudo sobre o seu projeto de modernização entre 1928 e 1931 / Gabriel Gurgel Dimas. - Recife, 2024.

204 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Design, 2024.

Orientação: Isabella Ribeiro Aragão.

Inclui referências bibliográficas.

1. História do Design; 2. História da Imprensa; 3. Memória Gráfica. I. Aragão, Isabella Ribeiro. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

Agradecimentos

A minha orientadora Profa. Dra. Isabella Aragão por toda compreensão, generosidade e incentivo. Sempre com um olhar atento e minucioso para com a pesquisa.

A Profa. Dra. Tânia Regina de Luca pela disposição de compartilhar parte do seu rico conhecimento, que contribuiu bastante para o amadurecimento desta pesquisa.

A Profa. Dra. Helena Rugai e Profa. Dra. Elizabeth Romani por me introduzirem à pesquisa acadêmica.

Aos professores da UFPE, Prof. Dr. Silvio Romero; Profa. Dra. Solange Coutinho e Profa. Dra. Eva Rolim, por contribuírem para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Ana Verônica por todo companheirismo e ensinamento durante a pesquisa no arquivo público do RN, este trabalho não teria sido o mesmo sem você.

A Renata Paes pela amizade, que mesmo distante sempre esteve disposta a ouvir com humor e leveza as minhas inquietações.

A Alessandra Arruda por todo carinho e suporte ainda na fase inicial da pesquisa

A minha mãe e irmã por sempre apoiarem.

Gostaria de agradecer a todos que de alguma maneira contribuíram mesmo que indiretamente para esta dissertação, assim como os impressos, as pesquisas são resultado de múltiplas interações e atravessamentos.

Resumo

O processo de modernização da imprensa brasileira ocorrido na transição do século XIX para o XX não atingiu de maneira homogênea todos os periódicos do país. No caso do Estado do Rio Grande do Norte, ainda são poucos os dados sobre o progresso técnico das suas oficinas tipográficas. A partir dessa ausência, esta pesquisa se propôs a investigar sobre o projeto de modernização da Imprensa Oficial do RN e o seu jornal, o *A República*, durante o final dos anos de 1920. No período entre 1928 e 1931, iniciada durante a gestão do governador Juvenal Lamartine ocorreu uma remodelação dos órgãos governamentais do RN, dentre os quais a Imprensa Oficial se beneficiou. A pesquisa buscou contextualizar este processo com os de outras regiões do país, levantando dados não apenas dos jornais de grande circulação, mas também com informações sobre as Imprensas Oficiais de outros Estados. De maneira mais detalhada analisamos sobre o progresso técnico do jornal do *A República*, desde a sua fundação em 1889 até 1928 quando ocorreu a compra de novos equipamentos tipográficos, incluindo novos tipos móveis, linotipo e uma rotoplana, assim como a construção de uma nova sede para a oficina e redação do jornal. Em conjunto com a análise documental, a pesquisa visou compreender o quanto essa intencionalidade de mudança afetou a materialidade do jornal *A República*. Realizamos a análise da estrutura gráfica das suas capas, compreendendo suas principais características como a organização simétrica e a utilização de manchetes; assim como a realização identificação tipografia dos tipos utilizados nos títulos do jornal, que se demonstraram provenientes da fundidora alemã J.G. Schelter & Giesecke. Os resultados das análises são discutidos tendo em perspectiva a modernização proposta ao jornal e sua inserção no contexto da imprensa periódica da época.

Abstract

The process of modernization of the Brazilian press occurred in the transition from the 19th to the 20th century and did not affect all newspapers in the country so intensely. In the case of the State of Rio Grande do Norte, there is still little data on the technical progress of its typographic offices. From this absence, this research proposed to investigate the modernization project of the Official Press of RN and its newspaper, A República, during the late 1920s. In the period between 1928 and 1931, started during the administration of governor Juvenal Lamartine there was a remodeling of government departments in RN, among which the Official Press benefited. The research sought to contextualize this process with those in other regions of the country, collecting data not only from newspapers with large circulation, but also with information about the Official Presses of other States. In more detail, we analyze the technical progress of the newspaper d'A República, from its foundation in 1889 until 1928, when new typographic equipment was purchased, including new movable types, linotype and a rotoplate, as well as the construction of a new headquarters for the newspaper's office and editorial team. In conjunction with documentary analysis, the research aims to understand how much this intentionality of change affected the materiality of the newspaper A República. We analyzed the graphic structure of its covers, understanding its main characteristics such as symmetrical organization and the use of headlines; as well as carrying out the typographic identification of the types used in the newspaper's titles, which turn out to come from the German foundry J.G. Schelter and Giesecke. The results of the analyzes are discussed taking into account the proposed modernization of the newspaper and its insertion in the context of the periodical press of the time.

Sumário

12	1) Introdução
33	2) Modernização da imprensa no Brasil
33	2.1) Aspectos sobre a modernidade brasileira
41	2.2) As artes gráficas no Brasil do início do século XX
51	2.3) A circulação de tipos móveis
57	2.4) A falta de homogeneidade na modernização da imprensa
64	2.5) O processo de modernização técnica dos principais jornais do país
84	3) Imprensas Oficiais brasileiras durante a Primeira República
84	3.1) A Imprensa Nacional
97	3.2) Uma análise comparativa inicial entre oficinas oficiais brasileiras entre 1890 e 1930
101	3.2.1) Aquisição de linotipos
106	3.2.2) Máquinas de imprimir
113	3.2.3) A diversificação das oficinas especializadas
123	4) As oficinas gráficas do jornal <i>A República</i> (1889-1930)
123	4.1) A oficina Typogrphica d'A República entre 1889 até 1930
140	4.1.2) Motivações para a modernização da Imprensa Oficial do RN
147	4.1.3) A Reforma de 1928
166	5) Análise das capas do <i>A República</i>: estrutura gráfica e identificação tipográfica
166	5.1) A utilização de manchetes
181	5.2) A identificação tipográfica
189	5.3) Um projeto inacabado
195	6) Considerações finais
197	Referências bibliográficas

1. Introdução

Como tema desta dissertação, nos propomos a pesquisar o mais longevo periódico do estado do Rio Grande do Norte (RN), o *A República*, que circulou desde 1889 até 1997 e foi criado inicialmente para ser veículo dos ideais do Partido Republicano no Estado. O periódico foi fundado em Natal por Pedro Velho de Albuquerque Maranhão, o primeiro governador do RN e líder do partido republicano local. A criação do jornal surgiu inicialmente como órgão partidário e estava prevista nas “Bases para a Lei Orgânica do Partido Republicano”. O seu surgimento seguiu um movimento que estava em curso no País desde o início do século XIX, com base no aprimoramento de um espaço público de manifestação política por meio dos periódicos. A iniciativa seguia o comportamento da época em que cada partido imperial possuía sua própria imprensa e público. Pedro Velho pensou o jornal como um veículo fácil de ideias, uma entidade poderosa, fazendo manifestar sua vontade através de artigos ruidosos e se aproveitando do fato de não haver no RN outro jornal exclusivo ao movimento republicano, apenas *O Povo* publicano em Caicó, que mantinha uma seção sobre o assunto (Casculo, 1964; Morel, 2018).

Embora tenha nascido com intencionalidade política, o periódico acompanhou as mudanças sociais que ocorreram no País e o jornalismo noticioso e literário ganhou destaque em suas páginas, de modo que o jornal passou a ser um tradicional transmissor das artes, literatura e cultura; em 1939, tornou-se o jornal com maior tiragem do estado (4.000 exemplares) e fez parte da vida cultural do RN, servindo como escola para muitos de seus escritores e jornalistas. Todavia, pouco se pesquisou sobre o desenvolvimento da sua tipografia e das mudanças em sua paginação. Este trabalho é um dos primeiros a se debruçar de maneira específica sobre um impresso de grande circulação no RN, levando em consideração as particularidades do design (Fernandes, 2006, p. 45).

O design pode ser entendido como um fenômeno composto por quatro fatores que formam uma estrutura: o projeto, a produção, a venda e o consumo; apesar de corresponderem a fases suscetíveis, elas podem ser assumidas como parâmetros a serem distinguidos para uma análise mais aprofundada dos temas e problemas de cada um. O design então não é pensado apenas com base na perspectiva do projeto, mas como um corpus formado por meio de quatro seções analíticas, cuja limitação não deve ser dada a apenas uma de suas variantes, podendo haver discussões entre designers e produtores ou marketing e fabricação, por exemplo. Dentro desse processo, têm o mesmo peso os projetistas, produtores, vendedores e o público; nesse sentido, as pesquisas históricas em design também não devem ficar restritas ao produto, pois em muitos casos foram primordiais questões como as inovações

técnicas, as instituições, o aporte de ideias e, o que o autor coloca como essencial, a lógica produção-consumo (De Fusco, 2019, p. 13).

A partir desses quatro elementos que De Fusco (2019, p. 15) nos apresenta como artifício historiográfico, é possível fazer a identificação dos eventos suscetíveis a um tratamento histórico sobre o design. Dentro dessa questão estão inclusos os estudos sobre o estabelecimento e desenvolvimento da imprensa¹ cuja contribuição vai para além da história do livro e da comunicação, sendo também de grande valia para o campo do design. O autor estabelece relação entre as oficinas tipográficas, desde o seu surgimento no século XV, e os fenômenos intrínsecos ao design. Essa visão sobre a inclusão da imprensa dentro dos estudos históricos do design é corroborada por Cardoso (2008, p. 49), ao afirmar que, apesar de ser incerto especificar o momento exato da inserção de meios mecânicos no processo produtivo, a imprensa com tipos móveis já demonstra essa introdução: por fabricarem objetos em série, padronizados, com etapas distintas de projeto e execução, o caráter técnico dessa atividade auxiliou na redução do trabalho manual.

Apesar de esses autores considerarem a mecanização como um elemento pertencente à impressão tipográfica, Gaskell (1972, p. 2) periodiza a produção de artefatos impressos na Europa em dois períodos, o primeiro indo de 1500 até 1800 — considerado como imprensa manual — e de 1800 até 1950, conhecido como o período da impressão mecânica. Esses dois momentos são baseados no ato de pressionar uma folha de papel sobre tipos móveis metálicos entintados, cuja principal diferença vem do fato de que a produtividade de máquinas de impressão motorizadas e, posteriormente, de máquinas de composição era muito maior do que o processo manual anterior.

A virada do século XIX para o XX, no Brasil, também marcou um momento de grandes mudanças na área da tecnologia gráfica, no qual a imprensa conheceu múltiplos processos de inovações que permitiram o uso de ilustração, aumento das tiragens, melhor qualidade de impressão e menor custo do papel, possibilitado um ensaio para a imprensa de massa. Relacionando-se com esse processo de modernização, também houve mudanças editoriais e redacionais que foram acompanhadas pelo aperfeiçoamento no projeto gráfico dos jornais da época (Barbosa, 2007, p. 117).

Dentro dessa relação entre os processos projetuais e produtivos dos impressos, Utsch e Guimarães (2020, p. 253) discutem o desmembramento entre as artes do fazer e as do pensar, e a suas implicações na história do design gráfico brasileiro. Para os autores, o

¹ O significado de imprensa tomado neste momento é do de: “Imprensa. Arte de imprimir com caracteres móveis, o mesmo que Tipografia: Gutenberg inventou a imprensa // 2. Oficina tipográfica [...] 3. Máquina de imprimir, prelo, prensa tipográfica.” (PORTA. 1958:204.)

distanciamento entre produção material e produção intelectual está nas bases epistemológicas da cultura ocidental. Os saberes relacionados à produção dos impressos são invisibilizados e se escondem por trás da forma acabada dos livros, cartazes, jornais e gravuras. Apesar das máquinas e da multiplicidade de profissionais envolvidos na cultura impressa, os gestos e conhecimentos imateriais desses processos muitas vezes desaparecem em face da força das letras e da visualidade gráfica. Com base nesse entendimento sobre a atividade, os autores compreendem que o seu estabelecimento no Brasil no século XIX inicia uma tradição de artes e ofícios no País e que atores envolvidos nesse estabelecimento promoveram um efetivo campo de atuação, apesar de, na época, ainda não existirem limites claros na sua atuação socioprofissional.

Dentro do desenvolvimento dos ofícios gráficos no Brasil, Utsch e Guimarães (2020, p. 250) elencam que a própria dimensão territorial do País provocou uma forte diversidade de designs, que por vezes são interpretados pela dimensão do atraso. Entretanto, devemos incorporar positivamente no discurso histórico questões como as inconsistências da industrialização e as restrições da educação formal. Essas condições que afetam a história do design no País podem ser observadas também no estudo proposto do jornal *A República*, que não acompanha os mesmos processos de industrialização de jornais de grande circulação do País, como o carioca *Jornal do Brasil*. A compreensão da disparidade entre a incorporação de tecnologia e de formas gráficas entre os jornais brasileiros faz parte dessa diversidade na produção de impressos.

Durante a primeira metade do século XX no Brasil, os jornais e revistas ganharam destaque na vida cultural do País, impulsionados pelo novo jornalismo surgido a partir da profissionalização da atividade e da mecanização da sua produção, que não ocorreu de maneira homogênea em todo o território nacional. Na capital norte-rio-grandense, tanto a oficina tipográfica quanto a redação do *A República* fizeram parte dos espaços de sociabilidade da vida intelectual potiguar durante a Primeira República, sendo frequentados por políticos, jornalistas e escritores que publicaram seus livros pela tipografia e colaboraram com o jornal (Silva, 2014, p. 70).

Portanto, esta pesquisa tem como objetivo principal analisar aspectos do design editorial do *A República* durante os anos de 1928 e 1931, principalmente em relação ao desenho dos tipos e os aspectos formais, para entender se ocorreram mudanças que podem ser relacionadas com o projeto moderno do governo; e os seguintes objetivos específicos: contextualizar historicamente o desenvolvimento da tipografia d'A *República* e o jornal *A República* com a conjuntura política e social de Natal no período; averiguar a aquisição de material gráfico pela oficina; identificar as mudanças na forma do *A República*; verificar relações entre as mudanças e a chegada

de novo material gráfico na sua tipografia; entender o processo de modernização dos principais jornais brasileiros e Imprensas Oficiais; relacionar as características modernas presentes nos aspectos formais dos jornais brasileiros na época com o que foi implementado no *A República*.

O recorte temporal dos jornais analisados é entre os anos de 1928 e 1931, abarcando o período de modernização vivido pela cidade de Natal durante o final dos anos 1920, abarcando sua transformação em Imprensa Oficial, em 1928 e a finalização do prédio sede da instituição em 1931. Nesse ano teve início o governo de Juvenal Lamartine à frente do estado do RN, que foi marcado por um projeto de renovação que alcançou diversos setores da vida pública potiguar, dentre eles o *A República*.

Como base do seu programa de governo estava a reorganização dos serviços públicos e das repartições públicas do estado. A primeira reforma foi na Fazenda Estadual, com a criação de novos cargos para a auditoria dos gastos públicos, possibilitando a construção de obras em prol da urbanização, e a estruturação de novas políticas públicas ligadas à economia. Alguns dos atos do seu governo foram o desenvolvimento das forças produtivas no estado, em especial a cotonicultura; a reestruturação do Banco Rio Grande do Norte; a construção de estradas que ligavam os interiores à capital; a inauguração de um leprosário e um edifício para a saúde; e a abertura da escola de aviação, junto com o aeroclube. Apesar de ter sido considerado um governo mais dinâmico do que os anteriores, Juvenal Lamartine deu continuidade à repressão aos adversários políticos, repetindo comportamentos comuns às oligarquias, como espancamentos, prisões e destruição de sedes de associações políticas e jornalísticas (Souza, 2008; Faria, 1933; Monteiro, 2015).

O jornal *A República* pertencente ao Partido Republicano, desde a sua fundação foi veículo de publicação dos atos do Governo, incluindo na primeira página a “Parte Oficial” e os “Atos Oficiais”, com seções e colunas específicas como: “Tesouro”; “Polícia”; “Instrução Pública”, “Editais”. Eram também sempre publicadas as mensagens anuais dos Presidentes da Província. A regulamentação do periódico como parte da Imprensa Oficial do estado do RN só ocorreu em 1928, pelo Decreto nº 379, que manteve o jornal *A República* como órgão dos Poderes Públicos. Fernandes (2006) destaca que não se tem registros em documentos oficiais sobre a venda do *A República* ao patrimônio do Estado, de maneira a permanecer a dúvida sobre o jornal ter sido incorporado gratuitamente, sem nenhuma compensação financeira para o Partido Republicano.

A inclusão do *A República* como parte dos serviços públicos a serem reorganizados aparece tanto nas mensagens enviadas por Juvenal Lamartine à assembleia quanto em seu livro *O Meu Governo*, lançado em 1933, que traz uma retrospectiva das suas

ações enquanto governador. Dentre as propostas para o órgão cuja denominação passou a ser a Imprensa Oficial, estavam diversas mudanças na estrutura física da oficina tipográfica. Esse projeto contou com a aquisição de um novo material gráfico, como uma máquina de linotipo, uma impressora rotoplana e novas fontes tipográficas, e foi consolidado pela construção de uma nova sede inaugurada em 1931, onde se pretendeu ampliar o espaço para comportar as novas máquinas. Dentre os temas que são abordados pelo governador sobre o assunto, que vão desde a situação financeira até elogios à tradicionalidade do jornal, o governador esclarece sua proposta de adequação da publicação ao potencial que ele almejava, como a maior tiragem e mais espaços publicitários. Essa intenção pode ser vista no trecho abaixo, em que o governador esclarece a necessidade dessa adequação:

Exigindo o nosso meio intellectual um orgão de divulgação mais em conformidade com o seu desenvolvimento, resolvi reformar a Imprensa Oficial, dando uma orientação mais moderna a “A Republica”, que é ao mesmo tempo o orgam de publicação official e o jornal do nosso partido (Faria, 1933, p. 20).

Há na citação a intenção de reforma do *A República* sob o aspecto da modernidade, nos fazendo perguntar quais foram os seus resultados e como estes incidiram para além da mudança dos meios técnicos, mas também na materialidade do jornal impresso. Para Berman (2007), a modernidade é um processo que já estava em curso durante o século XIX com a intensa mecanização dos processos produtivos, que repercutiu no aumento da escala da comunicação humana cuja dimensão impactou diferentes disciplinas, como a literatura, arquitetura, pintura, escultura e o design. Na perspectiva do RN, a modernidade já foi abordada em investigações sobre diferentes produções culturais, como na arquitetura e na literatura².

Esta pesquisa, no entanto, pretende incluir nessa discussão questões sobre história da tipografia e materialidade dos textos. Durante a década de 1920 o *A República* foi um meio de divulgação do espírito moderno e das transformações sociais em Natal, a por intermédio das suas colunas e reportagens. Segundo Moraes (2005), parte dos intelectuais que foram seus redatores pertenciam à elite política local e frequentemente ocupavam cargos no governo estadual. As matérias veiculadas no jornal atuavam como uma representação da modernidade local e eram narrativas comandadas por esses grupos sociais, que fizeram um retrato da sociedade com base em como eles a imaginavam ou como gostariam que ela fosse. Foi comum durante esse período artigos sobre reforma urbana, abertura de comércios e ampliação das

² O tema da modernidade na literatura potiguar foi abordado pelo pesquisador Humberto Hermenegildo de Araújo em *Modernismo: anos 20 no Rio Grande do Norte* e na arquitetura já apresenta diferentes pesquisas como Ferreira e Dantas (2006),

políticas públicas. Todavia, ainda existe a necessidade de investigar como essa representação atuou no design editorial do jornal, tentando entender aquilo que Juvenal Lamartine chamou de aperfeiçoamento técnico das oficinas gráficas da feição material do jornal, que neste trabalho vai ser compreendido como as questões envolvendo a sua forma.

1.1 A materialidade dos textos

Para compreender como as intenções e dificuldades na modernização do jornal afetaram o seu projeto gráfico durante os anos de 1928 a 1931, devemos analisar como de fato essas questões atuaram sobre a materialidade do jornal, de modo a desenvolver esta investigação histórica tendo como princípio as articulações entre a produção e a forma dos textos propostas por autores como Chartier (2002) e McKenzie (2018). Existem diferentes campos que vêm se dedicando a compreender o texto em seus múltiplos formatos e significados. Para esta análise, é preciso contrastar a interdisciplinaridade entre as áreas que abrangem a materialidade do texto, como a história, a comunicação e o design.

O texto pode se apresentar de diferentes maneiras, como um dado verbal, visual, oral e numérico; em forma de mapas, impressos, música e outros tipos de registro. A palavra tem origem do latim *texere* (“tecer”), que remete à trama ou à textura dos materiais, utilizado de maneira metafórica para se referir à linguagem que é tecida por meio da escrita dando origem ao texto. Os verbos tecer e escrever fazem parte de um processo de construção material, criando objetos que não são intrínsecos a uma única forma. Os textos, então, são registros escritos em pergaminho, papel e em diferentes suportes, como livros, panfletos, jornais e em configurações que exploram outros recursos de linguagem, como as produções orais e as digitais chamadas de *non book texts*. Existem também textos que se utilizam apenas de imagens para comunicar, como é o caso dos mapas geográficos e das partituras musicais (McKenzie, 2018).

Segundo Chartier (2002), embasado nos trabalhos de McKenzie:

O que autoriza designar como textos essas diversas produções é o fato de que são construídas a partir de signos, cuja significação é fixada por convenção, e de que elas constituem sistemas simbólicos propostos à interpretação (Chartier, 2002, p. 244).

Dentro dos sistemas simbólicos, não está incluído apenas o conteúdo discursivo do texto escrito, mas também a sua materialidade. A pesquisa se norteia pelo princípio de que os discursos só existem quando se tornam uma realidade física inscrita sobre a página. Dada a importância dos suportes materiais na construção dos significados de

um texto, se faz necessário estudar os múltiplos espaços, técnicas, máquinas e indivíduos que estão envolvidos em sua publicação. Reconstruir essas decisões que dão aos textos suas formas físicas e os diversos atores envolvidos nesse procedimento de produção se torna parte imprescindível à compreensão dos seus significados. Para Chartier (2002), existem dois tipos de dispositivos que dão sentidos às publicações: os relacionados à intenção do autor, decorrentes das estratégias de escrita; e os estabelecidos por decisão editorial ou pelo trabalho na oficina, que podem prever sentidos que não estavam de acordo com aqueles imaginados pelo autor. As abordagens clássicas por muitas vezes consideram o texto um elemento puro, desconsiderando a sua forma tipográfica e causando uma simplificação ilegítima do modo como as obras adquirem sentido (McKenzie, 2018, p. 18; Chartier, 2002).

A relação que estabelecemos ou podemos estabelecer com uma obra é regida com base nas diferentes formas específicas em que o texto está inscrito. Sua investigação é parte da reconstrução das significações históricas dadas pelos leitores. A materialidade produz sentido no texto impresso através da disposição da paginação, edições no texto e das convenções tipográficas conferidas de “função expressiva”, que asseguram a construção da significação. Esses dispositivos formais delimitam as compreensões desejáveis ou possíveis sobre um texto, são arranjos sujeitos a interpretação e organizados com base em uma intencionalidade. De maneira paradoxal, a história do livro separou durante anos os estudos sobre sua condição material e o seu conteúdo linguístico. Esses dois polos de estudo eram considerados entidades diferentes, uma vez que se entendia que a forma do texto não modifica a sua estabilidade linguística e semântica. Entretanto, o texto não é uma abstração reduzida ao seu conteúdo, ele existe dentro dos objetos que permitem sua decodificação, sendo, portanto, necessário, para entender o processo de construção de sentido e de interpretação de um texto, compreender que eles são dependentes dos seus dispositivos discursivos e formais, o que, para os impressos, Chartier chama de “tipográficos” (Chartier, 2002; Chartier, 2012).

As pesquisas em torno da produção do objeto impresso em tipografia permitem entender a particularidade de cada oficina tipográfica: por mais que esses locais compartilhassem processos comuns de composição, correção e impressão, existiam relações particulares entre eles. Segundo McKenzie (2018, p. 15), que reconstituiu o cotidiano da Cambridge University Press no século XVII, existe uma dificuldade em estabelecer as rotinas desses espaços. Durante o curso de sua pesquisa, o autor se deparou com a falta de documentação detalhada sobre a produção física dos livros, revistas e jornais de outras casas impressoras inglesas, tornando difícil montar um estudo comparativo. Detalhes sobre a quantidade de trabalhadores, salários e

recursos aplicados nas oficinas tipográficas são dados complicados de serem reconstituídos. Para o autor, o estudo sobre as inter-relações das condições de produção de uma publicação pode gerar diferentes categorias de conhecimentos. A maior percepção sobre esse contexto histórico permite dar uma atenção crítica às evidências visuais presentes nos impressos como determinantes de significados:

[...] especialmente o papel de convenções artísticas na escolha de tamanho e estilo dos tipos consoantes com o tema, sua disposição na página para clareza ou ênfase, às funções do espaço em branco e da decoração, a relação do formato e da qualidade do papel com gênero e público leitor (McKenzie, 2018, p. 15).

De acordo com Nord (2008), é rara a exploração da relação entre as tecnologias de impressão com o modo como os textos do jornalismo foram usados, com a exceção do livro *The Form of News* (Barnhurst; Nerone, 2001). Os autores desse livro consideram como aspectos formais do jornal tudo o que o periódico faz para apresentar a aparência das notícias; é a sua estrutura visível, aquilo que faz ele ser reconhecível, embora o seu conteúdo mude. Incluindo questões que são tradicionalmente tratadas como design, layout e tipografia, mas também inclui padrões de ilustrações, gêneros das reportagens e a divisão em seções do jornal. A forma inclui a maneira como o *medium* imagina a si mesmo, em termos da sua disposição física, estrutura e formato; um jornal reitera um ideal de si. Codifica uma versão da ideologia dominante de uma sociedade, representando metáforas ou ideais estabelecidos pelo conjunto de valores que o orientam.

Outros autores da história da imprensa, como Luca (2008, p. 111), também pontuam sobre a necessidade de se entender as especificidades da materialidade dos impressos, tanto em termos de configuração quanto de produção. Os suportes materiais não têm nada de natural e são provenientes do resultado da interação entre os métodos de impressão disponíveis num dado momento com o lugar social ocupado pelo periódico, sendo necessário investigar as condições técnicas de produção disponíveis no momento para fazer um paralelo com o que foi escolhido e sobre quais circunstâncias. A coexistência de diferentes tecnologias gráficas, com graus díspares de mecanização, nos leva a questionar a sua relação com o lugar social que os jornais ocupam. Nesse sentido, as diferenças na apresentação física e estruturação do conteúdo se relacionam aos sentidos assumidos pelos periódicos no momento de sua circulação.

Essa pesquisa também estabelece diálogo com o campo de estudos da memória gráfica, que compreende como uma das suas áreas de pesquisa a *print culture*, traduzido por Farias e Braga (2018) como cultura da impressão. Esses estudos não se

preocupam somente com o conteúdo dos impressos, mas também com sua forma, técnicas gráficas e sua ligação com a prática profissional das artes gráficas e do design gráfico. O conceito de *print culture* é ampliado por Chartier (2019), que propõe a utilização do termo *the culture of print* para contemplar a investigação sobre as práticas culturais que definiram o uso das técnicas de impressão. Para o autor, não existem características intrínsecas e reproduzíveis de maneira estável em relação à técnica, mas que tudo depende do que os atores e agentes sociais fizeram com ela, tornando necessária a análise de como a imprensa foi entendida e utilizada cultural e politicamente pela sociedade.

Os discursos dos jornais diários — assim como os dos livros apresentados por Chartier (2002) — não estão soltos no espaço, mas estão envolvidos pelo que Mouillaud (2012) chama de dispositivos, o qual não é uma entidade puramente técnica, pois participa na produção de sentido. Os dispositivos são os lugares materiais nos quais se inscrevem os textos; cada dispositivo tem sua própria forma que lhe é específica, que o estrutura no espaço e no tempo. Assim, os periódicos não são mobilizados apenas pelo sentido alfabético da escrita, mas também pela sua colocação no espaço. O discurso da imprensa em sequências curtas e heterogêneas não provém apenas da sua ordem interna, mas sim, igualmente, da ordem externa da diagramação que o organiza. De modo que o dispositivo não comanda apenas a ordem dos enunciados, regula, de igual modo, a postura do leitor. Considerado como uma matriz que impõe suas formas ao texto, um dispositivo pode encaixar-se ao outro, tendo o próprio jornal dispositivos que lhe são subordinados, como o sistema de títulos. Para Nunes (2009), o jornal, para além do seu conteúdo material que são as notícias, também constitui uma rede de valores simbólicos, que também fazem parte da construção da representação daquela publicação perante si mesma e a sociedade.

O termo dispositivo também é utilizado por Charaudeau (2019, p. 104) nos estudos sobre comunicação, para pensar a articulação de vários elementos da ordem material que formam um conjunto estruturado. O dispositivo constitui o ambiente — o suporte físico da mensagem — e é agenciado segundo uma rede conceitual mais ou menos complexa, que não é apenas um simples vetor indiferente. A partir do momento em que o dispositivo formata a mensagem, ele não se torna apenas um transporte inócuo das características do suporte. As relações materiais passam a contribuir para conferir sentido à mensagem, pois para o autor é uma visão ingênua imaginar que o conteúdo se constrói independente da forma que lhe serve de suporte. Nesse sentido, se estabelece uma relação de reciprocidade dialética entre essas duas instâncias, em que não se pode atingir uma sem a outra, pois fazem parte do mesmo movimento pensado de concepção. Dentro do contrato de comunicação, não há interpretação possível sem a presença do dispositivo, sem a materialidade. Esse componente se

compreende com base em vários tipos de materiais, os quais se constituem como suporte, e nessa relação pode-se incluir o estudo da natureza desse material, junto ao qual o sistema de significado toma corpo.

Dentro dessa perspectiva, a imprensa escrita (feita por palavras, mas também de gráficos, desenhos e fotografias, sobre um suporte de papel) estabelece uma relação de distanciamento entre aquele que escreve e aquele que lê. Existe uma atividade de desenvolvimento por parte dessas duas instâncias para representar o mundo, que produzem lógicas específicas de produção e de compreensão. Dentre as instâncias materiais que compõem o dispositivo e constroem essas representações, estão a natureza de textura deste material, que é codificada por pigmento de cor, tipografia, imagens, e outras instâncias que compreendem a visualidade do jornal. Essa exigência obriga os órgãos de imprensa a comporem o jornal de modo que as notícias sejam facilmente encontradas e apreendidas pelo leitor, havendo um cuidado particular no modo de anunciar e apresentar as notícias. A paginação e a titulação são responsáveis pela a materialização dessa apresentação, que contém: a primeira página; rubricas; fotos; ilustrações; gráficos; espécies de colunas; molduras e os títulos, pré-títulos, subtítulos e leads. Além de seguirem a exigência da legibilidade, também são precedidas por escolhas feitas na paginação das notícias, sobre a sua locação, uso de imagens e da tipografia (Charaudeau, 2019, p. 113).

No Brasil, já existem trabalhos que investigam a forma do jornal impresso e suas técnicas dentro de uma perspectiva histórica, como é o caso de Fonseca (2008), que abordou as transformações gráficas do *Jornal do Brasil* na primeira metade do século XX; Cunha (2009), que estudou sobre a evolução gráfica do jornal cearense *O Povo*; Azevedo (2009), que realizou um retrospecto das evoluções técnicas e gráficas dos jornais brasileiros; Bandeira (2018), cuja pesquisa analisou o projeto gráfico e editorial do *Diário de Pelotas* desde sua fundação em 1890 até o ano de 2016; e Freire, (2009) que propôs uma divisão em três períodos evolutivos das transformações da enunciação jornalística brasileira, divididas entre: tipográfico, litográfico (offset) e digital. Essas e outras pesquisas permitem criar paralelos comparativos entre o desenvolvimento do *A República* e os acontecimentos na história da imprensa e do design brasileiro, para compreender como este jornal se encaixa dentro do parâmetro nacional.

1.2 Procedimentos metodológicos

Devido à variedade de possibilidades de pesquisas que são possíveis a partir do uso da imprensa como fonte, Luca (2008) discute que não é viável definir um procedimento metodológico único, que consiga abranger todas as particularidades de pesquisa com periódicos. Entretanto, a autora define pontos gerais que devem nortear as pesquisas, e a primeira questão levantada é a identificação do acervo e a

averiguação sobre as condições oferecidas para consulta, pois nem todos os acervos estão organizados e condicionados da maneira correta. Nesse sentido, a primeira etapa da pesquisa foi a identificação e o registro do acervo a ser pesquisado: o *Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Norte*, onde as edições de 1928 a 1931 estão resguardadas.

Outro aspecto importante delimitado por Luca (2008) é a identificação das circunstâncias históricas que circundam o periódico. Questões como compreender qual é o grupo responsável pela publicação, sua origem, proposta editorial, colaboradores, público-alvo e fontes de receita são informações que se apresentam como imprescindíveis para identificar o periódico estudado e localizá-lo dentro da história da imprensa. Esses pontos se complementam ao desafio de analisar como era a distribuição interna de conteúdo do jornal e a sua linha editorial, com base nos principais temas, colunas, posicionamentos e campanhas que são discutidas pelo periódico no período estudado. Essas informações são encaradas de maneira a contextualizar o periódico

Outro ponto que também é discutido pela autora (Luca, 2008), e que se aproxima de maneira mais direta dos objetivos deste trabalho, é compreender os aspectos formais, materiais e de produção do jornal, sendo necessário decodificar o seu processo de produção para caracterizar as ausências e presenças do material iconográfico, junto com as características de ordem material, como o tipo de impressão, o formato, a qualidade papel, o número de colunas e das questões tipográficas. A compreensão desses fatores sobre a materialidade do jornal nos leva a refletir sobre a importância desses componentes como constituintes de significado para a publicação, trabalhados com base na perspectiva do McKenzie (2018) e Chartier (2002).

Para Luca (2008), por meio do estudo da apresentação física e da estruturação do conteúdo dos periódicos, podemos inferir questões sobre o sentido assumido pela publicação no momento de sua circulação. Nesse sentido, esta pesquisa, que tem como ponto central a materialidade do *A República* entre os anos de 1928 e 1931, compreende que a realidade material do jornal depende das suas circunstâncias de produção, e para isso foi necessário pesquisar parte da história da oficina tipográfica e as suas relações com o contexto externo, como o cenário político, econômico e cultural em que ela estava inserida.

A investigação foi dividida em três etapas que se utilizam do jornal como fonte principal: a primeira se refere à pesquisa bibliográfica; a segunda aos dados que indicam sobre as condições materiais da *Typographia d'A República*, chamada de pesquisa documental; e a terceira analisa as características materiais do jornal, chamada de observação sistemática.

1.2.1 Pesquisa bibliográfica

Para a reconstituição dos dados sobre o funcionamento da oficina tipográfica do jornal *A República*, foram procuradas bibliografias que dizem respeito à transição da condição tecnológica dos processos de composição e impressão tipográficos. Como dito anteriormente, a virada do século XIX para o XX é reconhecida como um momento de mecanização do maquinário utilizado na publicação de impressos e de transição entre os processos tecnológicos nas oficinas tipográficas e de profissionalização do jornalismo, sendo as principais referências: Barbosa (2007); Sodré (1999); Bahia (2009); Martin e Luca (2018) e Camargo (2003).

1.2.2 Pesquisa documental sobre a Tipografia d'A República.

Como a transição para uma imprensa industrializada não ocorreu de maneira homogênea em todo o País, tentou-se entender como se deu esse processo na tipografia do jornal *A República* através de uma pesquisa documental, tendo como fonte o próprio jornal. Foram consultados os arquivos digitais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e Hemeroteca Digital da Biblioteca Central Zila Mamede, e o acervo físico do Arquivo Público do estado do RN³.

A investigação foi iniciada nas edições do *A República* para detectar informações sobre a tipografia em anúncios, além de artigos do jornal que recontam como era o cotidiano da empresa, apresentando as memórias de ex-funcionários ou a chegada de equipamentos. Essa pesquisa se iniciou com a procura no acervo digital pelas palavras relacionadas ao universo da tipografia, como: "typographia", "prelo", "typos", "imprensa" e "clichê". Grande parte dessas palavras estava sendo utilizada no contexto dos anúncios da própria oficina tipográfica e informando questões como os serviços prestados, localização, eventual compra de fontes tipográficas e máquinas de impressão. Partindo desse princípio, foi procurado no acervo físico pelos anúncios dos anos subsequentes, até 1931. Foram encontradas informações sobre o desenvolvimento técnico da oficina tipográfica do *A República* nos seguintes anos: 1889, 1895, 1896, 1898, 1907, 1910, 1919, 1924 e 1928

Em relação às edições de aniversário, Fonseca (2008, p. 17) identificou, através do estudo sobre o *Jornal do Brasil*, que nessas edições era comum haver a publicação de reportagens sobre as melhorias das instalações das suas oficinas gráficas. A partir disso, foram pesquisadas as edições de aniversário do *A República*, não apenas dentro

³No momento em que a pesquisa foi iniciada, em 2020, o Arquivo Público do Estado do RN não estava autorizando o acesso de pesquisadores ao seu acervo em decorrência da crise sanitária de covid-19. Quando houve a reabertura às pesquisas em 2022 o seu acervo encontrava-se em condições precárias de manuseio e catalogação, questão que dificultou o andamento desta investigação.

do recorte estudado de 1928 até 1931, mas também em edições posteriores que continham reportagens memorialísticas até o ano de 1997, quando a publicação se encerrou. Essas fontes ampliaram o escopo de informações sobre as condições materiais da tipografia e são constituídas desde relatos de ex-funcionários até reclamações dos redatores sobre a condição da oficina. As seguintes matérias apresentam a perspectiva de ex-funcionários que trabalharam na oficina: o ano de 1947 contém uma entrevista com o tipógrafo José Pinto⁴, o então único trabalhador vivo a participar da impressão da primeira edição do *A República*, e o ano de 1959 apresenta uma reportagem com as memórias de Manoel dos Passos⁵, que era o mais antigo linotipista do RN. Com base nos relatos desses dois funcionários, é possível obter informações mais detalhadas sobre a oficina, em complemento com outras fontes.

Dentro da esfera dos documentos oficiais, foram utilizadas principalmente as *Mensagens do Governador Juvenal Lamartine para a Assembleia* e os *Decretos do Governo do Rio Grande do Norte*⁶, que também constam nas hemerotecas digitais e no arquivo público do Estado do RN. Dentre os documentos publicados de 1928 a 1931, é possível compreender a intenção de modernização da Typographia d'A República, que havia sido oficializada como Imprensa Oficial.

1.2.3 Observação sistemática de jornal *A República*

A observação sistemática constou de análises das próprias edições do *A República*, por meio de parâmetros focados nos elementos que compõem a materialidade do jornal e os associando ao período histórico em que estão sendo veiculados. Para conseguirmos realizar essa análise, fizemos uso da observação sistemática com base em Gil (1987). O uso dessa técnica tem como intenção a descrição de fenômenos quando o pesquisador tem consciência prévia sobre os aspectos a serem observados, para alcançar os objetivos esperados. Para esse procedimento, foi selecionado um grupo de amostra que contempla edições de 1928 até 1931; com base na constituição desse corpus analítico, foram aplicados parâmetros de análise voltados para os aspectos formais do jornal.

Entre os estudos citados por McKenzie (2018) que buscam a função simbólica dos elementos tipográficos como sistema interpretativos foi notada a falta de uma metodologia específica para a materialidade dos textos, entre as possibilidades dadas pelo autor está a adaptação do sumário de pesquisa proposto por Hartley (1985).

⁴(*A República*, 01/07/1947, p. 3)

⁵(*A República*, 01/07/1959, p. 7)

⁶ (Faria, 1928; 1929; 1930)

Este sumário não foi pensado inicialmente para pesquisas históricas, mas sim para o projeto de textos informativos, instrucionais, e é dividido em oito seções, tendo apenas duas responsáveis por sintetizar o que o autor chama de “*design features*”. Na seção sobre *considerações tipográficas para o design do texto*, o autor defende que a sua construção deve ocorrer do macro para o micro, levando os seguintes aspectos em consideração: tamanho da página, margens, tamanho da coluna, tamanho dos tipos, desenho da face do tipo e espaçamento. Na seção seguinte, são abordados os aspectos sobre navegação no texto, McKenzie (2018) discorre acerca dos dispositivos utilizados por escritores e designers para esclarecer a estrutura da publicação aos leitores. Dentre estes dispositivos estão: títulos, sumários, subtítulos, a sequência da informação, numeração e a utilização de elementos que organizam o texto, como linhas, traços e caixas.

Assim, tornou-se necessário investigar atributos formais que estão presentes em autores focados na história de imprensa como Luca (2008) e Aires (2006): número de páginas, tiragem, número de colunas, presença de iconografia, a variação tipográfica⁷ e a estrutura gráfica⁸. Por meio da contraposição desses critérios que sintetizam parte dos elementos gráficos que compõem o texto, é possível identificar quais foram os componentes do *A República* que sofreram mudanças e se elas fizeram parte da estratégia de atualização do jornal, compreendendo se estavam próximas do padrão dos jornais de grande circulação do Brasil no período, por intermédio da comparação com outros trabalhos sobre história da imprensa e do design gráfico no Brasil.

A primeira etapa comum às duas análises foi a definição da amostragem do corpus analítico do estudo, para isso foi adaptado uma estratégia de amostra para publicações regulares proposta por Bauer (2015, p.196), chamada de semana artificial, em que foi selecionada uma mesma data de cada mês para ser analisada a primeira página do periódico. A observação inicial da coleção do jornal de 1928 a 1931 no arquivo acarretou em uma amostragem de 12 edições por ano, entretanto, estão disponíveis para consulta no Arquivo Público do Rio Grande do Norte apenas os fascículos referentes ao: 1º semestre de 1928; 2º semestre de 1928; 1º semestre de 1929; 2º semestre de 1930; 1º semestre de 1931; 2º semestre de 1931. De maneira que o

⁷A importância da análise nas mudanças e na identificação dos desenhos tipos para a materialidade do texto pode ser observado nos autores já citados como McKenzie (2018). Essa temática se mostra importante, pois também contribui para a compreensão da circulação de tipos móveis no país estudado. No caso do Brasil conta, por exemplo, com pesquisas de Aragão (2016), e Piaia e Farias (2021).

⁸ O sentido de estrutura gráfica utilizado neste trabalho é o proposto por Villas Boas (2009) como dispositivo que organiza o posicionamento dos elementos visuais na superfície do projeto. Esse dispositivo é considerado como parte constituinte do layout, que é conjunto de soluções utilizadas na organização dos elementos visuais de um determinado projeto de comunicação visual, ao qual se divide duas categorias: os elementos técnicos-formais, referentes à organização geral dos elementos na superfície do projeto, onde se encontra a estrutura gráfica; e em elementos estéticos-formais, que são, de maneira sintética: o conjunto de caracteres tipográficos, fotografias, grafismos, conjunto de cores etc. Outro autor que se utiliza da denominação de estrutura gráfica para analisar a organização de periódicos é Aires (2006), ao investigar a primeira página dos jornais portugueses *Comércio do Porto*, *Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*.

corpus final de análise foi composto por 36 capas, as quais formam um corpus documental sintetizado e definido ao longo de um período temporal específico.

Tabela 01: Corpus analítico composto pelas edições do A República.

1º semestre de 1928	2º semestre de 1928	1º semestre de 1929	2º semestre de 1930	1º semestre de 1931	2º semestre de 1931
25/01/1928	17/07/1928	26/01/1929	25/01/1930	24/01/1931	25/07/1931
26/02/1928	25/08/1928	26/02/1929	25/02/1930	25/02/1931	25/08/1931
25/03/1928	26/09/1928	26/03/1929	25/03/1930	25/03/1931	27/10/1931
26/04/1928	23/10/1928	25/04/1929	25/04/1930	25/04/1931	25/10/1931
25/05/1928	25/11/1928	05/05/1929	25/05/1931	24/04/1931	25/11/1931
26/06/1928	25/12/1928	-	25/06/1931	26/06/1931	25/12/1931

Os primeiros parâmetros a serem analisados são os relativos a questões básicas das características de ordem material do jornal como: periodicidade, número de páginas, número de colunas, presença de iconografia e tiragem. Após a coleta desses dados iniciais mais abrangentes, foram feitas as análises mais particulares.

1.2.3.1 Identificação tipográfica

Após a seleção, a primeira página de cada edição foi investigada através da adaptação do método de identificação de tipos proposto por Aragão e Farias (2017) e para pesquisas em periódicos elaborado por Fernandes, Neves e Aragão (2017). Esse procedimento metodológico foi separado em três etapas, sendo elas: a separação dos tipos, a classificação e a identificação.

a) Separação dos tipos

Para o processo de identificação, elegemos como critério pesquisar as fontes fantasia⁹, pois demonstram maior variedade em relação às suas características formais, sendo usualmente utilizadas para os títulos, subtítulos e manchetes. Após observação das capas, com cada uma das tipografias destacadas, foi gerado um arquivo digital único no figma para que os tipos de cada capa possam ser recortados.

⁹ Segundo Porta (1958, p.152), costuma-se chamar de fantasia os caracteres cujo traçado se diferencia do comum utilizado para texto, habitualmente utilizados na composição de títulos e de trabalhos comerciais.

b) Classificação dos tipos

Com o intuito de facilitar a identificação dos tipos enumerados, foi realizado o agrupamento das fontes destacadas em cada edição entre tipos serifados e não serifados. Além de ajudar na identificação, essa etapa também permite compreender se houve mudança no padrão no desenho tipográfico utilizado já que foi criado um arquivo digital com a organização dos tipos de cada coluna do jornal.

c) Comparação com os catálogos

Após a segmentação e separação inicial, foi buscado desenhos semelhantes dos tipos nos catálogos das principais fundições que atuaram no país até o ano de 1931. A partir de pesquisas de Aragão e Lima (2019) e Aragão e Costa (2021) sobre as fundições brasileiras do início do século XX, ficou estabelecido que o foco principal da pesquisa são a Fundição de Typos Henrique Rosas, que atuou no Rio de Janeiro como fornecedor de materiais gráficos de 1889 até 1931 e a C. Fuerst & Cia. Ltda, empresa fundada em 1920, que e também foi listada como uma das empresas fornecedoras de materiais gráficos para a Typographia d'A República em 1928.

Segundo Aragão e Lima (2019), o catálogo pertencente à empresa de Henrique Rosas segue as tendências do desenho de tipos do século XIX, com uma forte presença de tipos ornamentados e serifados. Apesar do catálogo da C. Fuerst & Cia. Ltda (ARAGÃO, AZERÊDO e COSTA, 2020) ainda apresenta uma forte influência dos tipos decorativos, o conhecimento de tipos dessa empresa nos permitirá compreender melhor as mudanças no acervo tipográfico do jornal estudado e em que nível essa compra corroborou para o discurso de modernidade pretendido pelos dirigentes do jornal.

Além desses materiais, foram consultados alguns catálogos digitais de fundições estrangeiras que eram representadas por empresas brasileiras, como J. G. Schelter & Giesecke¹⁰e Bauer¹¹

Para a identificação, no primeiro momento os desenhos são comparados lado a lado com os catálogos no intuito de encontrar tipos similares aos utilizados no *A República*. A partir dessa primeira análise foram selecionadas as faces dos catálogos que vão ser sobrepostas digitalmente com as encontradas no jornal, com o propósito de confirmar a certeza sobre a identificação.

Tendo em vista que as manchetes não se eram utilizadas até 5 de fevereiro de 1928, após a identificação foi realizado uma análise mais específicas nas capas de 3 de

¹⁰ 1912, J. G. Schelter & Giesecke Schriftgiesserei. Disponível em : Hauptprobe. J. G. Schelter & Giesecke, Leipzig. 1 Band. Schriften Messinglinien usw. (artlebedev.ru).

¹¹ 1915, Hauptprobe in gedrängter form der Bauerschen Giesserei, Frankfurt am Main: Filialen in Barcelona und Madrid, A. Numrich & Co. in Leipzig : Bauersche Giesserei. Disponível em: <https://archive.org/details/hauptprobeingedr00baue/page/6/mode/2up>

janeiro até o dia 5 de fevereiro¹² daquele ano para entender quais fontes foram utilizadas nos títulos das matérias principais em cada dia e compreender se houve mudança na escolha de desenhos tipográficos a partir do uso das manchetes.

1.2.3.2 Análise da estrutura gráfica

Para analisar a estrutura gráfica das edições do jornal recorreremos para a utilização de diagramas estruturais que, segundo Villas Boas (2009), expressam através de módulos preferencialmente homogêneos, a divisão da mancha gráfica. O autor adverte que o diagrama não foi necessariamente traçado pelo projetista do layout, mas que é muitas vezes estabelecido de maneira intuitiva, seguindo determinados princípios projetuais. O diagrama serve como um instrumento de identificação da estrutura em relação ao posicionamento dos elementos no projeto e traz consigo o princípio de malha gráfica presente em projetos gráficos de jornais, revistas e livros. Na realização do diagrama é necessário se atentar para o seu caráter sintético na tentativa de identificar os módulos homogêneos antes de partir para as medidas irregulares, pois o objetivo desse processo analítico é a visualização da estrutura. A dedução dessa estrutura torna evidente as soluções adotadas pelo projetista, mesmo que as linhas do diagrama representem uma estimativa, mas não o posicionamento exato dos elementos.

A geração de modelos específicos para a análises de estruturas gráficas de jornais é abordada por Aires (2006), o autor elabora quatro diferentes diagramas analíticos representados através de esquemas¹³. Visando os objetivos específicos deste trabalho em compreender se houve mudanças na estrutura gráfica relativas às primeiras páginas do *A República*, foram utilizados dois diferentes esquemas propostos pelo autor, a identificação da estrutura da grelha¹⁴ base que pressupõe a existência de uma estrutura organizativa base ao nível da utilização de grelhas e o levantamento das *formas das notícias* e das suas *contraformas* existentes na primeira página em relação à determinação de soluções modulares, com a qual compõem a textura gráfica da página definida. Para ambos os casos foram feitos desenhos em vetor sobre as páginas do jornal, a sobreposição dos desenhos estruturais criados em vetor sobre as páginas do jornal é uma solução gráfica que permite compreender a relação do esquema com a primeira página selecionada. A comparação desses esquemas de todas

¹² Em específico foram observadas as capas das seguintes edições do ano de 1928 do *A República*: 4 de janeiro, 5 de janeiro, 6 de janeiro, 10 de janeiro, 11 de janeiro, 12 de janeiro, 13 de janeiro, 14 de janeiro, 15 de janeiro, 17 de janeiro, 19 de janeiro, 20 de janeiro, 21 de janeiro, 22 de janeiro, 25 de janeiro, 26 de janeiro, 27 de janeiro, 28 de janeiro, 29 de janeiro, 1 de fevereiro, 3 de fevereiro.

¹³ Os esquemas elaborados por Aires (2009) abrangem a simetria do logotipo em relação à mancha gráfica, o desenho da malha gráfica, o levantamento das formas da notícia e as linhas implícitas da composição visual a partir do direcionamento de leitura.

¹⁴ Por se tratar de um trabalho português, Aires (2006), se utiliza do termo grelha, que é entendido como o sistema de organização da página.

as capas permitirá entender se houve alteração na estrutura gráfica do jornal ao longo do período estudado.

Utilizamos conceitos e ferramentas de investigação propostas por Villas Boas (2009, p. 1-17) e Aires (2006, p. 243) aos quais descrevem os métodos a serem utilizados neste momento da pesquisa. Procedemos pelo conceito proposto por Villas Boas (2009:17) ao qual esclarece que a análise da organização dos elementos visuais de um projeto gráfico deve levar em consideração as variáveis históricas do projeto, ainda que seja de maneira deduzida. O autor evidencia a necessidade de sistematizar os critérios utilizados no estudo de modo a apresentar duas categorias de subdivisões do conjunto de forças que compõem um layout, sendo a primeira os elementos técnicos-formais, a qual está especificado as questões de ordem da organização dos elementos visuais na superfície do projeto. Para a análise desta organização, o autor indica a criação de diagramas aos quais visam representar visualmente de maneira dedutiva o esquema organizacional utilizado pelo projetista, conforme podemos compreender pelo trecho abaixo:

“A estrutura é o dispositivo que organiza o posicionamento e a dimensão dos elementos-estéticos formais¹⁵ na superfície de projeto, por meio da divisão da mancha - em boa parte das vezes intuitivo - em módulos preferencialmente (mas nem sempre) homogêneos. Tais módulos são deduzidos por meio de um diagrama - o diagrama estrutural - formados por linhas horizontais e verticais.” (VILLAS BOAS, 2009, p. 13)

Este pensamento analítico sobre a construção de um diagrama para visualização da organização espacial do projeto gráfico pode ser observado no que Aires (2006:246) especificou como esquema analítico relativo à estrutura gráfica do periódico. Utilizaremos a nomenclatura proposta por Aires (2006, p. 246) por também ter como objeto de análise os periódicos e descrever de maneira mais específica este método, em que permite a visualização ou não de uma estrutura organizativa de um jornal. Para a criação deste esquema, o autor sugere que seja realizado: “através da identificação de pontos focais e o respectivo fechamento da área determinada por esses mesmos pontos, desenha-se o esquema relativo ao elemento ou estrutura gráfica em estudo.” (AIRES, 2006, p. 246)

Para exemplificar este método, podemos observar a criação deste esquema aplicado na primeira página do *A República*, na edição de 25 de outubro de 1928, a qual o desenho da representação da estrutura organizativa é sobreposta sobre a imagem do

¹⁵ Villas-Boas (2009:10) resume como elementos estéticos formais todos os elementos visuais de um projeto gráfico, dentre eles: os caracteres tipográficos, grafismos e as massas de cores.

jornal e gera uma solução gráfica na qual é possível perceber a relação do esquema produzido com a primeira página selecionada (figura: 01).

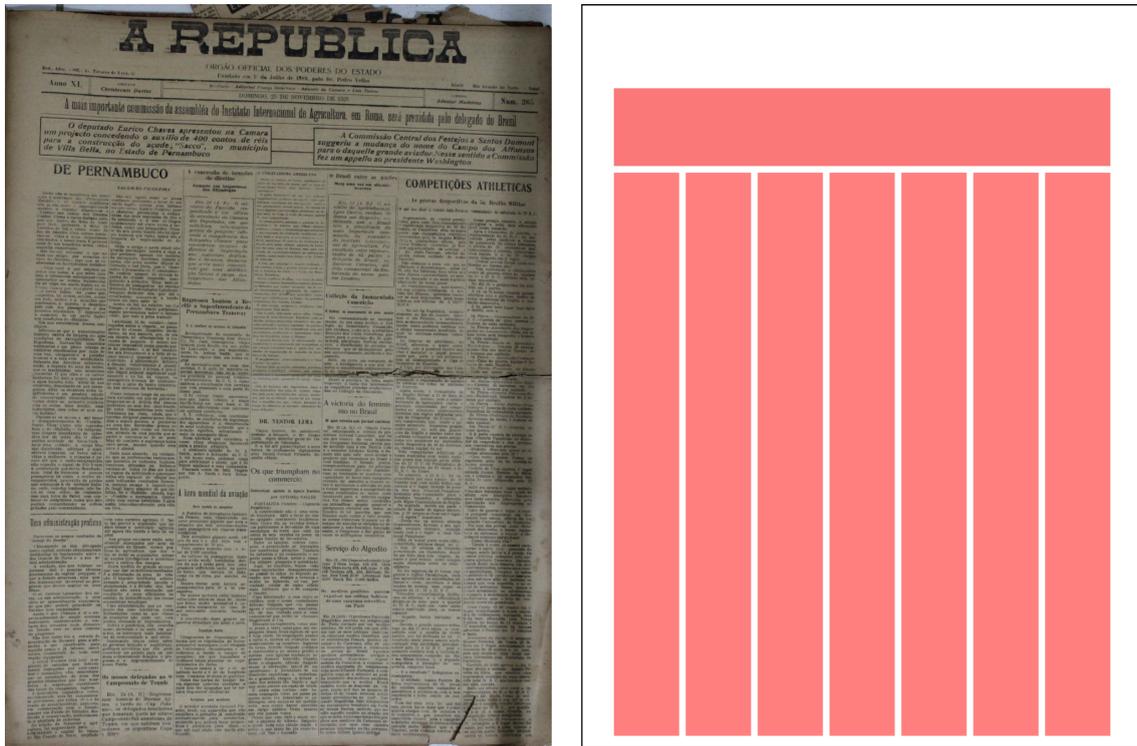


Figura 01: Comparação da aplicação do método analítico da estrutura organizativa proposto por Aires (2006) na edição de 25 de outubro de 1928 do A República. Fonte: Acervo do autor.

Além das ferramentas utilizadas por Aires (2006) para a investigação gráfica dos periódicos, utilizamos para a pesquisa outros esquemas que nos permitiram realizar de maneira sistemática um levantamento da forma da notícia e da sua contraforma e as variações existentes nas primeiras capas do A República. De modo que conseguimos observar comparativamente de maneira mais detalhada aquilo que o autor caracterizou de: “textura gráfica das notícias na mancha útil do jornal” (AIRES, 2006, p. 248). Para assim, sistematizar as informações de como o conteúdo da primeira página era distribuído e analisar a mudança da estrutura do jornal ao compará-las entre os anos de 1928 até 1931. A partir do exemplo na figura 02, podemos observar a relação do esquema criado e a página selecionada para análise.

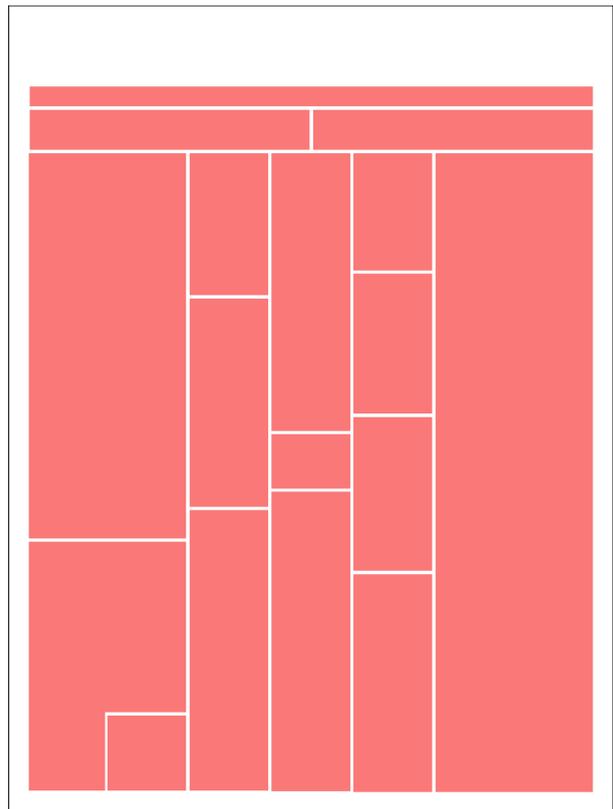
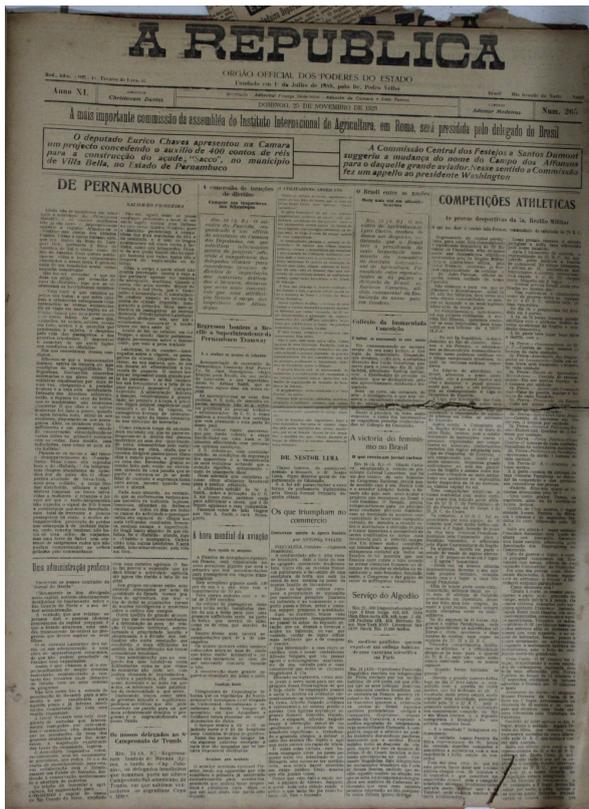


Figura 02: Comparação da aplicação do método analítico de destaque dos desenhos da forma das notícias proposto por Aires (2006) na edição de 25 de outubro de 1928 do *A República*. Fonte: Acervo do autor.

1.3 Estrutura da dissertação

O capítulo inicial desta dissertação contextualiza o processo e as contradições da modernização da imprensa brasileira ocorrido durante o final do século XIX e início do século XX. Aborda as características específicas do setor como: os artistas gráficos e sua atuação; a circulação de tipos móveis no país; as discrepâncias na modernização da imprensa nas diferentes regiões do Brasil; e por fim descreve a conjuntura do progresso técnico dos jornais brasileiros de maior circulação.

No segundo capítulo discorremos sobre o progresso técnico das imprensas públicas para introduzir de maneira mais específica o desenvolvimento deste setor no RN. O capítulo tem como ponto de partida a Imprensa Nacional e realiza um breve panorama comparativo das Imprensas Oficiais de diferentes Estados brasileiros. Para então abordar as particularidades do jornal *A República* e da Imprensa Oficial do RN desde a fundação do periódico em 1889 até a sua reformulação no final da década de 1920.

A dissertação se encerra com o capítulo de análise das capas do *A República* de 1928 até 1931 com ênfase nas características da sua estrutura gráfica e na identificação das fontes tipográficas presentes nas manchetes e nos títulos de destaque. Os resultados

das análises são discutidos tendo em perspectiva a modernização proposta ao jornal e sua inserção no contexto da imprensa periódica da época.

2. Modernização da imprensa no Brasil

Esse capítulo aborda a modernização da imprensa brasileira durante o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Para isso foi realizada uma revisão bibliográfica sobre a história da imprensa no Brasil, identificando os principais elementos que caracterizaram esse processo histórico, tal como os principais avanços técnicos nos processos de impressão. Buscou-se inserir essa discussão dentro de uma perspectiva mais ampla sobre modernidade brasileira nessa virada de século, compreendendo que a modernização da imprensa não ocorreu de maneira homogênea entre os diferentes estados. O contexto montado neste capítulo serve como base para comparar e compreender como estava a situação do Rio Grande do Norte e do A República no mesmo período.

2.1 Aspectos sobre a modernidade brasileira

Dentro da perspectiva de Berman (2007, p. 25), a experiência da modernidade pressupõe uma unidade de vivências em âmbitos que envolvem as percepções de tempo e espaço; e de si mesmo e dos outros, esse ambiente tem como promessa: poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor. Entretanto, a modernidade também se apresenta como uma ameaça aos modos de vida já conhecidos, a tudo o que somos e sabemos. Apesar de destruir tradições já consolidadas, ao longo do tempo ela foi construindo uma variedade de tradições próprias. Para o autor, a experiência moderna foi sendo experimentada por todos, propondo uma unidade paradoxal — uma unidade de desunidade —, e rompeu com barreiras geográficas e étnicas, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia. Apesar de eventos paradigmáticos para o Ocidente, que impulsionaram os ideais modernos, como as ondas revolucionárias do Iluminismo e dos avanços conquistados pelas revoluções industriais, no século XIX, a modernidade estabeleceu um ruído entre esses eventos e um espaço que ainda não era inteiramente moderno, gerando a sensação de se viver em dois mundos simultaneamente. É desse choque que emerge a discussão sobre modernismo e modernidade. À medida que o público moderno foi se expandindo, houve uma fragmentação da ideia de modernidade, que passa a ser concebida em inúmeros e diferentes caminhos e possibilidades, perdendo sua nitidez e consonância.

A discussão sobre a modernidade se dá por meio da dialética entre “modernização”, a qual envolve dinâmicas econômicas e políticas, e “modernismo”, que circunda as artes, cultura e sensibilidade. Mas esses dois polos não se apresentam como impermeáveis, ainda que sejam autônomos. Dentro dessa relação dialética, o autor denomina como modernização os inúmeros processos sociais que deram origem à modernidade durante o final do século XIX e o início do XX: descobertas científicas;

industrialização da produção; o rápido crescimento urbano; sistemas de comunicação em massa; fortalecimento dos Estados nacionais; e um mercado capitalista global, em permanente expansão. A continuidade desses processos gerou uma produção cultural intensa, que prosperou e cresceu para além das expectativas iniciais e se fez presente na pintura e escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no design, produzindo uma espantosa quantidade de obras e ideias de alta qualidade. (Berman, 2007, p. 34).

Ao tentar entender o processo de modernização na América Latina, Canclini (2019, p. 67) estabelece diálogo com Berman (2007) e compreende o significado dessas três palavras de uma maneira mais específica, sendo modernidade uma etapa histórica, a modernização como o processo socioeconômico que vai formando a modernidade, e os modernismos sendo as práticas culturais que renovam as práticas simbólicas. O autor ressalta que as divergências entre o modernismo cultural e a modernização social ocasionaram uma versão diferente da modernidade canonizada nas metrópoles europeias. Nos países latino-americanos, as tradições ainda não se foram completamente, ocasionando um processo de hibridização cultural ao se chocarem com elementos da modernidade. Essa relação se define como a mistura de práticas e estruturas, que existiam de maneira separada, mas se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Essa relação pode ser encontrada em processos entre o culto e o popular; fusões étnicas; o escrito e o visual nas mensagens midiáticas e nas misturas entre o artesanal e o industrial. Apesar das contradições se apresentarem de maneira diferente em cada país latino-americano, é uma condição comum a falta de coesão social e de uma cultura política moderna baseada na racionalidade, por meio da qual os cidadãos conviveriam democraticamente e participariam da evolução social. Essa problemática, aliada à ausência de uma industrialização sólida, agiu de maneira que os avanços modernos não chegassem a todos.

Para o autor (Canclini, 2009, p. 70), as discussões sobre o progresso econômico e o racionalismo democrático não tiveram como consequência integrar as classes populares e as massas, ocasionando um distanciamento entre a produção moderna que era constituída pelas elites. A percepção sobre a modernidade como um simulacro articulado pelos grupos dominantes e aparelhos estatais que encadeiam questões sobre arte e cultura teria início nas oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX. Ao organizarem apenas algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente, esses grupos muitas vezes tiveram dificuldades em constituir uma cultura de elite forte e dinâmica, apesar de terem intencionado constituir culturas nacionais.

Velloso (2010) adverte que durante essa virada de século é que se expande e internacionaliza o processo de modernização econômica e social, ao qual se integra e

afeta de maneira decisiva o campo da cultura, que engloba as artes e o pensamento. Nessa perspectiva, o conceito de modernismo abriga múltiplos sentidos, sendo muitos deles contraditórios. Difundindo-se por diferentes países, agregando diferentes fontes e tradições intelectuais, os movimentos estéticos sob a égide do modernismo ocorreram em distintos contextos e temporalidades, e modificaram a nossa consciência e percepção sobre o mundo. A cultura da modernidade se insere em um panorama complexo de ideias e valores, sendo a expressão artística e intelectual do processo histórico de modernização e gerado a partir da transformação capitalista pelo mundo. Devido a essa complexidade de relações de experiências que atingem o processo de modernização, incluindo o caso brasileiro, torna-se necessário pensar no termo “modernismos”, que contempla o conjunto de transformações sofridas no campo das artes entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial. Essa concepção ampla sobre o modernismo tem como intenção abordar os diferentes aspectos sociais que estão em constantes processos de adaptação e reelaboração. A partir da compreensão das suas contradições e ambiguidades, a modernidade brasileira pode ser entendida como desencadeadora de diferentes movimentos que atingiram todo o País. Sendo compreendida nos seus vários momentos, configurações e espaços, a modernidade foi sentida nas diferentes regiões e cidades brasileiras.

Cardoso (2022, p. 11-39) alerta que o emprego do termo “moderno” não implica necessariamente a existência de um modernismo artístico, fenômeno que não pode ser reduzido a uma referência à modernidade tecnológica ou a mudanças de hábitos sociais. Haver a empolgação ou descontentamento para com as experiências da modernidade se difere de concebê-la como fruto de uma condição histórica ou de desenvolver um programa estético a partir dessa consciência sobre esse momento histórico. O autor ressalta que apesar de poder existir redes e tendências modernizadoras, elas, por si só, não chegam a constituir o modernismo como conceito e categoria. Entretanto, no Brasil do início do século XX, já estão presentes as gradações entre modernização, modernidade e modernismo¹⁶, sendo possível reconhecer também a existência de episódios ligados à arte moderna, veiculados às vanguardas históricas que já estavam sendo apresentadas ao público brasileiro antes da Semana de Arte de 1922.

¹⁶ Dentro da história da arte, Argan (1999) considera *Modernismo*, um termo genérico para discutir as correntes artísticas da última década do século XIX e da primeira do século XX. Dentre as tendências dessas correntes artísticas está a intenção de interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. Foram comuns tendências em produzir uma arte, tanto em sua temática, quanto em seu estilo, que fosse associada ao seu tempo e que promovesse um afastamento com os modelos clássicos. Havendo também uma busca por uma funcionalidade decorativa, permitindo a diminuição do afastamento entre as grandes artes, com suas aplicações em diferentes campos da produção econômica. Após a consciência sobre os impactos do progresso industrial nas estruturas da vida e da atividade social, vão se formar as vanguardas artísticas, preocupadas em revolucionar as modalidades e finalidades da arte. Para Meggs (2009) a evolução da linguagem gráfica da forma e da comunicação visual no século XX está intimamente ligada às vanguardas artísticas europeias, movimentos como o futurismo, cubismo e suprematismo estão diretamente associados às mudanças do design gráfico no período.

Deve-se explorar o impacto do modernismo dentro de um espectro mais amplo, analisando sua relação com uma diversa trama de representações, subjetividades, imaginários e práticas culturais brasileiras. Não se restringindo apenas ao eixo Rio-São Paulo, o modernismo espalhou-se pelos estados brasileiros e provocou uma gama de discussões em grupos sociais que geraram movimentos, manifestos, revistas, jornais que difundiram ideias e provocaram novas práticas sociais. Dentro dessa perspectiva estão as publicações do *Manifesto futurista*, em junho de 1909, em jornais como *Jornal de Notícias*, de Salvador, e no *A República*, em Natal. Para entender essa concepção mais ampla sobre esse período histórico, devemos compreender a heterogeneidade de grupos intelectuais que conjugaram valores culturais muitas vezes divergentes, de maneira a formar uma forte tensão entre tradição e modernidade, que acaba por gerar estruturas e dinâmicas próprias (Velloso, 2010).

Para Ortiz (1995, p. 17), esses grupos intelectuais utilizaram da arte e da indústria como um meio de distinção daqueles que queriam pertencer a uma elite ilustrada, pois o moderno era associado a conceitos como progresso e civilização, sendo articulado como uma representação condizente com o imaginário de um Brasil civilizado à frente da realidade do subdesenvolvimento do País, da qual as classes dominantes se ressentem. A modernidade era vista com desejo e aspiração, como um sonho a ser realizado, entretanto é tida como uma ideia fora de lugar, na medida em que tivemos um modernismo sem modernização. Essa relação paradoxal pode ser observada de diferentes perspectivas. Schwarz (2012) frisa a disparidade brasileira, que conjuga uma mentalidade escravista, que apesar da abolição esteve presente durante a Primeira República, com as ideias do liberalismo europeu. A cultura “moderna”, a qual previa o uso da racionalidade e da igualdade, era então dissonante com as práticas do clientelismo, com os privilégios e com a segregação vivida no Brasil, havendo um desacordo entre a representação e a realidade do contexto.

Esse liberalismo deslocado e desajustado é entendido como um elemento interno da cultura nacional. Para Canclini (2019), essa experiência intelectual se baseava em um triplo condicionamento: nos conflitos internos da própria sociedade, na dependência para com percepções estrangeiras e nos projetos de transformar a sociedade. Essa heterogeneidade multitemporal nos permite entender o modernismo não apenas como a expressão da modernização socioeconômica, mas também como o modo como as elites se encarregaram da intersecção de diferentes temporalidades históricas, para elaborar com elas um projeto global, gerando uma convivência entre as mentalidades tradicionais e modernas.

Essa convivência entre temporalidades distintas gerou o confronto de uma sociedade que havia tardiamente abolido a escravidão e adotava um modelo econômico agrário-exportador com o projeto político republicano, o qual pretendia se distinguir

por meio da criação de uma imagem de civilidade e progresso. Esse confronto provocou um movimento ambíguo entre inclusão e exclusão, de avanço tecnológico com repressão política e social, que caracterizou os conflitos internos vividos pelo Brasil no período da Primeira República. Dentre as contradições da modernidade no Brasil está a relação entre a capital federal, que vivia tempos vertiginosos após a Proclamação da República, e o cenário no interior do País, que não havia sentido tanto o impacto do novo regime, para além das trocas de símbolos como bandeira, selo e papel-moeda. Esse novo mundo que, dentro do seu desejo de modernidade, imaginava-se aberto às possibilidades de acesso à cidadania e inclusão, ainda se via cerceado por modelos de hierarquia social estrita. Foram reforçados marcadores sociais que perpassam questões de alteridade racial, religiosa, étnica, sexual e geográfica. Dentre os elementos de diferenciação, estava o crescimento urbano, que, apesar de ter sido um ideal da sociedade republicana, se deu apenas em algumas grandes cidades, podendo ser destacados o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Nesse sentido, houve uma distinção entre o momento frenético vivido por essas cidades após a Proclamação da República, representada principalmente pela capital federal, em comparação com os outros “Brasis”, onde permaneceram praticamente intocáveis as hierarquias de poder que não participavam da política formal (Schwarcz, 2012; Neves, 2018).

Dentro da promessa que reunia urbanidade, progresso e industrialização, existiu um hiato no processo de industrialização do País, entre o seu período mais primitivo ligado a uma indústria artesanal e a moderna maquinofatura. Parte dessa defasagem se deu pela precariedade das manufaturas brasileiras, que não conseguiram competir com os produtos de baixo custo importados desde a abertura dos portos em 1808. Aliado a isso, havia a própria instabilidade em relação às deficitárias condições sociais e econômicas do País. Desse modo, quando a indústria brasileira tenta se restabelecer, não encontra um lastro do qual possa se aproveitar, nem em condições materiais e nem humanas, em relação à qualificação dos trabalhadores. Na tentativa de montar um setor industrial forte, em 1907 foram encontrados 3.258 estabelecimentos industriais no País, os quais, no censo realizado em 1920, passaram a ser 13.336 entidades, concentradas principalmente nas áreas têxtil e alimentícia. Esse crescimento se deu principalmente pelos efeitos gerados por causa da Primeira Guerra Mundial entre 1914-18, e grande parte dessas indústrias estavam estabelecidas na região Sul e Sudeste. Entretanto, esse crescimento se encerra no período de 1924 a 1930, quando a prosperidade vivida a partir do declínio da importação de artigos manufaturados, em consequência da Primeira Guerra, é interrompida pelo aumento da importação desses bens, desbancando quase toda a produção nacional (Prado Júnior, 2012).

Um dos principais empecilhos para o nosso aprimoramento industrial era o alto custo de importação do maquinário adquirido no exterior, que foi um obstáculo à renovação e a criação de novos empreendimentos. Outros fatores ligados a esse baixo crescimento são problemas que persistem ao longo dos anos, como mercado interno restrito, devido tanto ao nível demográfico quanto ao padrão de vida da população, que era ínfimo; dificuldade de transporte e escoamento da produção; deficiência técnica, como a defasagem na produção de energia e a estruturação de uma indústria siderúrgica nacional forte. O conjunto desses fatores ocasionou um setor industrial muitas vezes obsoleto, com baixo nível qualitativo e rotineiro. Esses estabelecimentos, no seu conjunto, não conseguiram manter características essenciais para a indústria moderna, como um progresso técnico sustentado, e nem a concentração da produção, estando amplamente dispersa em unidades insignificantes. A indústria brasileira teve um rendimento reduzido e produziu quase exclusivamente para um limitado mercado local (Prado Júnior, 2012).

Do ponto de vista político, dentro das proposições do governo republicano para o Brasil estava o federalismo que outorgou amplos poderes à figura do governador de estado, em substituição ao antigo presidente da Província, cargo em vigência durante o Império. O governador republicano dependia, para ser eleito, das máquinas dos partidos estaduais e em torno dele se agrupavam as oligarquias locais. Esse sistema se sustentava com base em divisões que limitam sua expansão moderna, de maneira que as disfunções entre modernidade e modernismo atuam em prol da hegemonia das classes dominantes. Durante a Primeira República, o pacto coronelista se definiu como a versão política do mandonismo local, em um contexto de poderes privados que haviam perdido força com a abolição da escravidão e de queda da monarquia. Esse pacto, que foi a base do poder de controle dos eleitores pelas oligarquias republicanas, se resumia à troca do voto popular por empregos e verbas públicas do município. O controle de eleitores era decisivo para delimitar as disputas entre os líderes políticos locais, a luta pelo poder poderia ser gerida de formas bastante violentas, ganhando contornos de pequenas guerras civis (Schwarcz, 2012).

A dinâmica entre as facções políticas e as oligarquias estaduais estava em permanente atualização e tinha como finalidade obter os recursos do poder local. A exacerbada tensão gerada entre as elites locais poderia, segundo Canclini (2019), ter delimitado um fraco mercado com desenvolvimento para que existisse um campo cultural autônomo. Em relação às práticas literárias, isso se deu com a limitação do acesso à escolarização e ao consumo de livros e revistas, além da ligação entre Estado e intelectuais. Esse desajuste entre modernismo e modernização foi útil para que as classes dominantes preservassem a sua hegemonia, pois estas se apoiavam em divisões da sociedade e continham a sua ampliação moderna. De modo que, por mais

que houvesse um interesse, o Brasil não conseguiu cumprir todas as modalidades da modernidade europeia. A falta de um desenvolvimento econômico capaz de renovação e de acesso igualitário aos bens culturais afetou a criação de um mercado autônomo para todas as operações que envolviam o campo das artes, assim como afetou a profissionalização abrangente dos escritores e artistas. O letramento ocupava um papel fundamental na inclusão do sentido moderno de ser culto, e isso estava restrito a mais da metade da população.

Tanto as relações políticas quanto econômicas afetaram a vida intelectual e cultural do País, em comparação com a Europa, que conseguiu viabilizar os impactos da Revolução Industrial para a área cultural, como no seu uso pela indústria do livro e da imprensa, que os europeus conseguiram desenvolver ao longo do século XIX, e na expansão do seu mercado consumidor, sendo caracterizado como de massa. Entretanto, esse crescimento não se deve apenas ao aprimoramento da tecnologia gráfica, a qual barateou a produção, e ao aumento do consumo da leitura, também dependeu do aperfeiçoamento do sistema de circulação da comunicação, como o uso das estradas de ferro e da melhoria do nível de vida da população, com o acesso a escolas e a alfabetização. Diferentemente dos padrões europeus, no Brasil ainda havia uma dificuldade em se formar um público de leitores, pois aqui o índice de analfabetismo da população se encontrava em 84% em 1890 e em 75%, em 1920. Ademais, existia a dificuldade de os literatos viverem apenas da sua produção, levando-os a trabalhar como funcionários públicos, docentes e jornalistas, existindo, por isso, uma ligação entre o desenvolvimento da literatura brasileira, a burocracia do Estado e o mercado de informação de massa. Havia uma verdadeira simbiose entre a literatura e o jornalismo, em que o jornal era fonte de renda e de prestígios para os intelectuais e escritores. Essa relação foi um sintoma da parca institucionalização da nossa esfera literária, e os periódicos que eram voltados para a produção e circulação em massa se tornavam em esferas de legitimação da obra literária (Ortiz, 1995).

Apesar das dificuldades apontadas, nos anos 1920 se generalizou um sentimento de descontentamento, ocasionando uma crise da república oligárquica e uma busca por renovação política, pois começou-se a entender que esse modelo político não realizaria o ideal de uma sociedade almejada. Ademais, essa década também foi responsável por demarcar uma nova agenda de mudanças e trazer novos hábitos, procedimentos e diagnósticos ao País, que serviram para orientar as gerações posteriores. Esse novo ímpeto, o ideal de realizar um Brasil moderno, pode ser explicado pelos efeitos causados pelo pós-guerra, período que foi sentido internacionalmente e provocou brechas e rupturas em todos os sistemas culturais com indícios de saturação, como foi o caso do Brasil. Devido a tais circunstâncias, instaurou-se uma crise de identidade social entre os intelectuais brasileiros,

ocasionando uma reflexão sobre a sua própria condição. O processo de modernidade no Brasil que já vinha em curso, mas que pareciam difuso na sociedade, nos anos 1920 ganhou corpo. A perspectiva sobre a missão dos intelectuais com a realidade, que já era forte desde os anos iniciais da Primeira República, se aprofunda e ganha novos impactos com o processo que estava sendo vivenciado. Entretanto, a ambiguidade continua sendo um traço presente na produção desses intelectuais, que, apesar da dissonância com as realidades derivadas do patriarcado rural, ainda reproduziam o culto à erudição e um sentimento de ser parte da elite (Lahuerta, 1997).

Tomando como embasamento as variadas percepções abordadas sobre o sentido de moderno, Velloso (2010) reflete sobre uma genealogia do pensamento moderno brasileiro, identificando a “geração de 1870” como um momento em que é gerado um debate de ideias que irá configurar a cultura histórica moderna, década que também é marcada pela publicação do *Manifesto Republicano*. Apesar do alcance dos valores ruralistas, patriarcais e hierárquicos, a ideia do “novo” começa a se espalhar pela sociedade, contando com a participação de cartunistas, literatos e pintores. O debate sobre Brasil iniciado nesse momento inspirou a análise de alguns intérpretes das décadas seguintes. A cultura de massa teve um papel fundamental na mediação de como a modernidade se apresentou desde o final do século XIX, com a circulação das revistas ilustradas e os jornais, que serviram de apoio para a divulgação tanto para os literatos da época quanto para a cultura visual dos ilustradores que serviam à imprensa. Desde esse período já era consenso entre os intelectuais que ficaria a cargo deles desvendar o enigma da nacionalidade, já que a classe política se mostrava incapaz de lidar com a nação moderna.

Para o processo de difusão e implementação da modernidade no Brasil, Velloso (2010) destaca a importância da cultura de massa, cujos produtos são objetos oriundos de práticas culturais que, como já foi visto, serviram como meio de difusão da intelectualidade do período. Aliado a isso, sua própria visualidade, que se adaptou às tecnologias e aos interesses vigentes, também foi suporte para transmitir os discursos de civilidade e modernidade. Para a autora, a circulação tanto de revistas quanto de jornais ilustrados exerceu uma função importante nessa dinâmica, pois atingiram os mais diferentes grupos de leitores através das imagens, que eram possíveis de serem apreciadas sem o letramento. Principalmente os cartunistas foram vistos como capazes de expressar o espírito das mudanças trazidas pelos novos tempos através da forma plástica da caricatura. No Rio de Janeiro, esses periódicos fizeram parte da reflexão sobre os acontecimentos cotidianos, como a instauração da República e as reformas urbanas, possibilitando a compreensão sobre sinais cotidianos, em que conceitos e valores são expressados.

A autora (Velloso, 2010) considera que os indivíduos constroem sua presença no

mundo, dão sentido aos seus atos e modelam sua memória por meio da construção de representações. Nessa perspectiva, os primeiros anos do século XX foram um período em que conviveram diferentes leituras da tradição, aliado com a busca de atualização do passado, com a intenção de criar uma interconexão com as demandas do presente, construindo um panorama cultural complexo. O modernismo no Brasil não foi um bloco hegemônico, uma vez que intelectuais de diferentes regiões do País construíram a sua percepção sobre brasilidade e sua própria maneira de responder às questões propostas sobre modernidade. Desde o início do século XX, já vinha ocorrendo em diferentes cidades brasileiras eventos de sensibilidade modernista, que não necessariamente correspondem com o perfil urbano e industrial-tecnológico de São Paulo. A dinâmica da vida cultural brasileira é marcada pela coexistência do arcaico e do moderno, e essa relação, como já foi visto, produziu distintas temporalidades que coexistiram no mesmo país. Esse fenômeno se deve ao fato de não ter ocorrido uma transição clara entre uma sociedade que se identificava com os parâmetros tradicionais para os modernos. De certa maneira, o Brasil do final do século XIX não se caracterizava completamente como um país agrário, comunitário e estável, mas também seus valores culturais não estavam completamente interligados com a ideia de uma sociedade complexa, comandada por valores econômicos e científicos-tecnológicos.

3.2 Artes gráficas e artistas gráficos no Brasil

De acordo com Vitorino (2000), o impacto da modernização das artes gráficas iniciada no século XIX também mudou a relação entre os jornais e os literatos. Na capital federal, o Rio de Janeiro, esse efeito pôde ser sentido com o aumento de publicação de diferentes periódicos como jornais e revistas, que serviram para a mercantilização da imprensa sem causar prejuízo à literatura. Devido a essa diversificação intensa de novas e maiores publicações, o jornalismo tornou-se a segunda atividade para os escritores do período e a mais rentável. O seu trabalho não se resumia apenas ao folhetim, que entrava em decadência, mas evoluiu para as crônicas, depois reportagens, entrevistas e para a consolidação da crítica literária. Apesar do foco de interesse dos autores no conteúdo transmitido por essas publicações, outros detalhes sobre a forma e produção dos periódicos fazem parte do conjunto de representações construídas para simbolizar a modernidade. De uma maneira mais sutil, o discurso em torno da modernidade também se refletiu na feição gráfica dos jornais e revistas da época. Essa relação é construída por diferentes fatores, como condições técnicas, que dependiam das condições econômicas; e na intencionalidade em adotar determinados padrões estéticos para as suas publicações. Nesse sentido, as condições para a alteração em torno da materialidade das publicações também sofrem alterações durante a virada de século e estão interconectadas com o ímpeto de

modernização que o País vivia.

Ao analisar o modernismo carioca do início do século XX, Cardoso (2022) destaca a importância dos impressos ilustrados em servirem de veículo para a extensa obra produzida por artistas que constituíram a base desse movimento e produziram expressões originais de modernidade no domínio das artes gráficas. A possibilidade dessa produção revela a necessidade de se compreender a importância das mudanças tecnológicas como maneira de constituir mídias novas, como os processos fotomecânicos¹⁷ ou de renová-las por meio do projeto gráfico. O autor ressalta a importância da cultura midiática para o modernismo brasileiro surgido nas primeiras décadas do século XX, junto com as práticas comerciais e a vida urbana na então capital da república. O autor explica que o impacto cultural dos impressos faz sentido em um país em que a literatura e as belas-artes eram domínios tipicamente sujeitos a uma minoria privilegiada e não tinham a mesma capacidade de circulação que as revistas, jornais e cartazes, dos quais alguns artistas da época se utilizaram como meio de expressão. Essa integração entre as belas-artes eruditas, como a pintura e a escultura, e as artes aplicadas também foi condizente com eventos ocorridos na Europa desde 1890, em que foi possível observar a unificação entre arte e indústria, estilo e utilidade.

Dentro dessa perspectiva sobre a tradição da atuação de artistas gráficos em conjunto com a imprensa brasileira, Fonseca (2008) pontua que, desde a reforma sofrida pelo *Jornal do Brasil* (1891-) em 1894, a imagem ganhou mais importância na linha editorial da publicação através da atuação de ilustradores como Julião Machado, Raul Pederneiras e Angelo Agostini¹⁸. Ainda que naquele momento a produção de clichês fosse algo caro e restrito, as edições de domingo estavam ricamente ilustradas, em páginas que anteriormente eram preenchidas apenas com texto corrido. Durante o final do século XIX, o jornal carioca iniciou uma tentativa de se modernizar, com inspiração nos periódicos europeus e estadunidenses. Desse modo, se iniciou a relação da publicação com os artistas gráficos, que forneciam tanto ilustrações documentais quanto charges ao jornal. O primeiro contratado foi o português Celso Hermínio, responsável por introduzir as charges humorísticas, e devido ao sucesso de suas caricaturas, o jornal passou a encomendar trabalhos de outros artistas gráficos

¹⁷ Expressão genérica para denominar todos os processos que se utilizam uma matriz destinada a impressão por meio mecânico. (PORTA, 1958:335)

¹⁸ Ambos artistas também foram responsáveis pelo projeto gráfico de revistas ilustradas da época, Julião Machado colaborou firmemente com *A Cigarra* e *A Bruxa*; e Agostini com a *Revista Ilustrada* e a *Dom Quixote*. Esses não eram os únicos nomes de artistas a atuarem em conjunto com a imprensa no período, também havia nomes como Bordallo Pinheiro, Henrique Fleuss, Belmonte, dentre outros. O modelo de revista iniciado no século XIX era impresso em tipografia e litogravura, e continha quantidade pequena de páginas e anúncios, como foi o padrão utilizado pelo *O Malho* e *Tagarela* no início dos 1900. A situação sofreu uma alteração a partir do início da utilização dos processos fotográficos pela *Revista da Semana*, publicada pelo *Jornal do Brasil*, ao qual já possuía oficinas especializadas em fotogravura, entretanto esta revista inovou pouco em termos de projeto gráfico. (CARDOSO, 2017)

para contribuírem com as edições, a partir de 1910. A autora salienta o diferencial da ilustração, em um período em que o acesso à tecnologia de produção de clichês ainda era bastante restrito e que o *Jornal do Brasil* era um dos poucos periódicos a possuir uma clicheria própria. Naquele período, as ilustrações eram feitas em nanquim, e a partir do trabalho do gravador, eram reproduzidas para o clichê de zinco. Quando a tecnologia de clichês fotográficos foi introduzida, não era mais necessária a intermediação do gravador.

A partir de 1900 e 1914, essa tendência passou a percorrer o mundo e chegou ao Brasil com forte influência francesa, corrente que se apresentou com o nome de “*art nouveau*” e despertou um grande interesse na então capital federal. Os impressos foram tomados pelas curvas assimétricas, sinuosidade vegetal e ornamentos característicos do novo estilo, como bordas e decorações floreadas, arabescos, grafismos e letramentos característicos. O *art nouveau* foi capaz de associar a arte e a novidade, tornando-se uma aspiração à modernidade e, por isso, foi difundido principalmente pela nova cultura midiática formada pelas revistas de grande circulação. A possibilidade de se criar e inovar em relação à linguagem visual utilizada para representar a vida moderna estava condicionada aos rápidos progressos em tecnologias de impressão e de reprodução fotográficas (Cardoso, 2020).

Apesar de, no início do século XX, o meio artístico do Rio de Janeiro não ser passível de ser caracterizado como moderno, ou modernista, se vivenciava um limiar de grandes mudanças. Dentro dessa perspectiva, surgiu a publicação de revistas ilustradas na década de 1900, que, com forte influência *art nouveau*, causaram um grande impacto no jornalismo cultural durante a Primeira República. Grande parte da renda dessas revistas vinha de anunciantes, que chegavam a ocupar metade de suas páginas, como foi o caso da *Atheneida* (1903), em sua última edição. Essas revistas tinham a colaboração de pintores, que realizavam trabalhos de ilustração e de direção artística, como foi o caso de Helios Seelinger, que também contava com trabalhos de K. Lixto e Raul Pederneiras. Dentre suas inovações gráficas estava a publicação de capas impressas em até quatro cores, ocasionalmente era empregada cor nas suas páginas internas e já começavam a ser utilizadas as reproduções fotográficas. Devido à sua qualidade gráfica, a revista tinha um alto preço, em comparação com publicações ilustradas do período que ainda se utilizavam da combinação da impressão tipográfica e litográfica, seguindo os padrões das revistas ilustradas do século XIX (Cardoso, 2020).

Outra revista do período com forte influência *art nouveau* foi a *Kosmos* (1904-1909) (Figuras 03 e 04), reconhecida pelo primor no acabamento gráfico, na qualidade da impressão e no papel. A publicação chegou até a utilizar tintas metálicas, tornando-se uma revista de luxo, voltada a um público de elite. Também teve dentro do seu quadro

de colaboradores artistas como Eliseu Visconti, que se dedicaram à ilustração e ao projeto gráfico da publicação, a qual ficou reconhecida pela forte experimentação com bordas, cabeçalhos e títulos. O apuro gráfico dessas publicações só foi possível com o estabelecimento de uma aliança entre escritores, ilustradores, empresas editoriais e gráficas, as quais faziam parte do surgimento de uma cultura visual moderna no Rio de Janeiro. Era comum entre os anunciantes estarem oficinas gráficas, que prestavam serviços de zincogravura, fotogravura, fotozincografia¹⁹ e fototipia. Era comum esses estabelecimentos oferecerem descontos ou serviços gratuitos em troca dos anúncios, e essa relação garantia a qualidade da impressão, com amplo uso de ilustrações e diversas reproduções fotográficas (Cardoso, 2020).

Entretanto, a utilização de fotografia dentro do projeto gráfico das revistas foi revolucionado pela *Renascença (1904-1908)*, que se presume já possuir um diretor de arte destinado a pensar a revista, o pintor Henrique Bernardelli implementou o gosto pela *art nouveau* também nos anúncios e suplementos musicais. O principal diferencial desta revista em relação a suas antecessoras se deu pelo cuidado na diagramação, ao se preocupar com a utilização dos espaços em branco como elemento do layout. Possuindo uma grande variedade de ilustrações fotográficas²⁰, sendo o primeiro periódico a reproduzir uma foto colorida, em 1904, através do processo de tricromia²¹ e fotoimpressão. Outro processo inovador para a época foi a manipulação fotográfica, procedimento pouco comum para as revistas do período.

Entretanto, a utilização de fotografia dentro do projeto gráfico das revistas foi revolucionada pela *Renascença (1904-1908)*, que, se presume, já naquela época possuía um diretor de arte destinado a pensar a revista, o pintor Henrique Bernardelli, que implementou o gosto pela *art nouveau* também nos anúncios e nos suplementos musicais. O principal diferencial dessa revista em relação às suas antecessoras se deu pelo cuidado na diagramação, ao se preocupar com a utilização dos espaços em branco como elemento do layout, tendo uma grande variedade de ilustrações fotográficas²² e sendo o primeiro periódico a reproduzir uma foto colorida, em 1904,

¹⁹ Segundo Porta (1958:169,170) a fotozincografia é um processo de impressão fotomecânico ao qual a imagem é transferida para o zinco com o auxílio da fotografia

²⁰ As ilustrações fotográficas eram a cópia de imagens fotográficas em matrizes de xilografia e litografia, pois ainda as técnicas viáveis para aplicação dos processos fotomecânicos na imprensa não eram economicamente viáveis. (MARÇAL, 2004: 61)

²¹ “Processo de impressão a cores em que a reprodução cromática do original se obtém pela tiragem sucessiva nas tintas fundamentais de três clichês ou placas semelhantes, conseguidas pela fotografia através de filtros coloridos. [...] a tricromia se funda na propriedade que têm as cores primárias, isto é, amarelo, vermelho e azul, de reproduzir as demais, quando misturadas em proporções convenientes” (PORTA, 1958:403)

²² As ilustrações fotográficas eram a cópia de imagens fotográficas em matrizes de xilografia e litografia, pois ainda as técnicas viáveis para aplicação dos processos fotomecânicos na imprensa não eram economicamente viáveis. (MARÇAL, 2004: 61)

através do processo de tricotomia²³ e fotoimpressão. Outro processo inovador para a época foi a manipulação fotográfica, procedimento pouco comum para as revistas do período.



Figura 03. Capa da edição de março de 1904 da revista Kosmos. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 04. Capa da edição de março de 1904 da revista Renascença. Fonte: Hemeroteca Digital.

O legado dessas revistas se deu tanto pela inventividade em termos gráficos quanto pelos esforços pioneiros de Henrique Bernardelli e Helios Seelinger em atuarem como diretores de arte destas publicações. O avanço conquistado pela aplicação de novas técnicas de impressão permitiu a ampliação da cultura midiática e a circulação de novas revistas ilustradas acessíveis a um público mais amplo.

A disseminação dessas publicações em escala industrial faz parte do processo de expansão da atividade gráfica, que desde 1900 estava sendo impulsionada por fatores como a modificação da tecnologia e a atualização nos fornecedores de material e nos modelos de negócio. Na capital fluminense, esse momento é marcado por grandes estabelecimentos gráficos que passaram a adquirir os menores na tentativa de formar conglomerados capazes, em escala industrial, de unir a atividade editorial à produção gráfica, que ocorriam de maneira dispersa. Essa marcha em relação à profissionalização permitiu o longo alcance das imagens na modernidade e se

²³ “Processo de impressão a cores em que a reprodução cromática do original se obtém pela tiragem sucessiva nas tintas fundamentais - amarelo, vermelho e azul - de três clichês ou placas semelhantes, conseguidas pela fotografia através de filtros coloridos. [...] a tricromia se funda na propriedade que têm as cores primárias, isto é, amarelo, vermelho e azul, de reproduzir as demais, quando misturadas em proporções convenientes ” (PORTA, 1958:403)

relaciona com a nossa maior capacidade de captar, tratar e reproduzi-las em escala de massa, sendo a imprensa o meio para essa mudança durante o início do século XX. Nesse sentido, é necessário compreender os impressos que têm servido de suporte para a circulação dessa visualidade, pois, para Cardoso (2022; 2009), uma das características mais extraordinárias desse período é o surgimento e desenvolvimento da indústria gráfica.

De maneira geral, os impressos ocuparam um lugar fundamental na assimilação do processo modernizador, principalmente no caso das revistas ilustradas, em que muitos de seus ilustradores criaram uma linguagem gráfica ao mesmo tempo moderna e popular, dialogando com a cidade e com o cenário urbano que os cercavam. Apesar de, desde o século XIX, existir atividades projetuais no Brasil, a década de 1920 marca um momento de amadurecimento em relação a essas práticas. Essa constatação se dá pelo período ser um momento de consolidação da indústria nacional, impulsionado pela queda no nível de importações causada pela Primeira Guerra Mundial, questão que engloba o design, que acompanha a evolução da indústria. Esses veículos culturais pertencentes ao espaço/tempo criado pela modernidade se utilizavam da fotografia e da ilustração para comunicar esse novo ideal, sendo a difusão da imagem impressa um dos principais marcos da modernidade. Tanto as imagens quanto os cronistas ocupam lugar neste processo e passam a ser narradores das modificações do que se passava na vida do País, sendo capazes de introduzir modas, criticar e aclamar as inovações (Cardoso, 2020).

Em termos de revistas voltadas para o grande público, foi editado, pelo mesmo proprietário da *Kosmos*, o periódico *Fon-Fon!* (1907-1958), que continha trinta páginas encadernadas e capa com papel diferenciado do miolo. A publicação também contava com a colaboração de artistas que já haviam atuado nas revistas *de art nouveau*, como Raul Pederneiras e K. Lixto, que era considerado o diretor artístico da publicação e responsável por grande parte das ilustrações e capas durante os primeiros anos, com forte colaboração de Raul Pederneiras e Helios Seelinger. Grande parte dos seus colaboradores como editores, durante 1907 e 1915, a fase mais inventiva da revista, tiveram seus nomes originados em revistas como *Kosmos* e *Atheneida*, herdando também os seus avanços tecnológicos e conseguindo se destacar da concorrência pela sua construção visual, além de manter um preço acessível. Com a visualidade considerada moderna para a época, suas capas tinham uma grande diversidade de soluções gráficas, fazendo o uso de ilustrações, fotografias e efeitos cromáticos de alta complexidade. K. Lixto frequentemente produzia suas capas com ilustrações que simulavam a estética fotográfica, para isso se utilizava de molduras e contrastes, podendo até mesmo fazer manipulações entre fotografia e ilustração, variando o desenho do título para que ele pudesse ficar integrado com a capa (Cardoso, 2020).

Para Sobral (2005), o trabalho de J. Carlos apresentava características modernas como a capacidade de síntese e a elegância para projetar revistas, livros, cartazes e montagens de exposições. Do mesmo modo que outros artistas desse período, trabalhou utilizando os novos recursos proporcionados pelas novas tecnologias gráficas. Iniciou o seu trabalho aos 18 anos junto a Raul e K. Lixto na redação do *Tagarela*, em 1902, seis anos depois tornou-se ilustrador exclusivo da publicação *Careta*, realizando crônicas visuais sobre as principais modificações urbanas, políticas e sociais da época. Essa revista, principal concorrente da *Fon Fon*, apesar de apresentar uma condição menos arrojada graficamente e de não realizar grandes experimentações gráficas, tinha um preço mais acessível. A estrutura da sua capa mantinha um padrão, com título e cabeçalho no alto, charge colorida no centro, enquadrada por fios ou molduras. O projeto interno do miolo também era contido, adotando inicialmente o estilo *art nouveau*.

A partir de 1922, J. Carlos assume direção de arte do conjunto de revistas pertencentes ao grupo anônimo O Malho, dentre as quais: *O Malho* (1902-1952), *O Tico-Tico* (1905-1977), *Para Todos* (1918-1958), *Cinearte* (1926-1942) e *Ilustração Brasileira* (1909-1958). Esse momento representa o estágio de maturidade do curso do processo de inventividade e profissionalização no qual estava a imprensa ilustrada desde os anos anteriores. A estrutura comercial e organizacional surgida na década de 1920, só foi possível devido às redes de sociabilidade formadas por intermédio das revistas com estilo *art nouveau* da década de 1900 e pela disputa comercial das publicações nos anos seguintes. A produção desses artistas gráficos já estava consoante com a modernização cultural, mesmo num momento em que o termo modernismo ainda estava em aberto (Cardoso, 2020; Sobral, 2005).

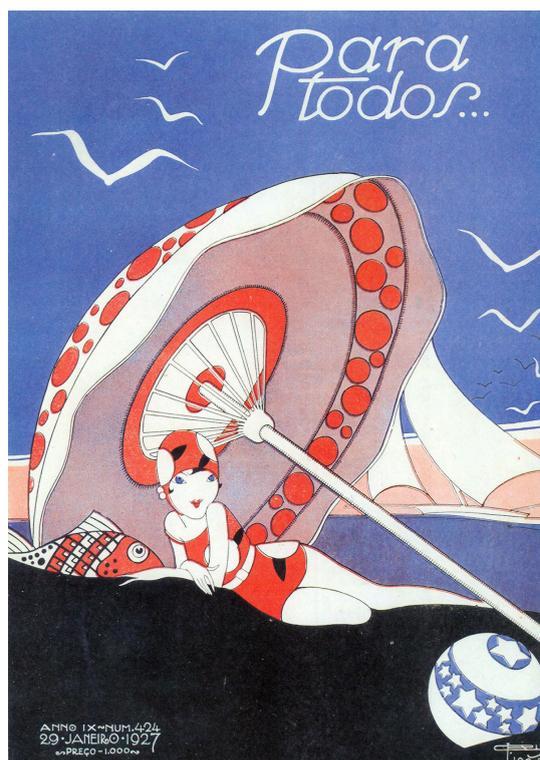


Figura 05. Capa da edição de 29 de janeiro de 1927 da revista *Para Todos*. Fonte: J. Carlos - Instituto Moreira Salles (ims.com.br)

Em outros estados do País também pode-se ver a proliferação de trabalhos de artistas gráficos junto com as mídias de grande circulação. Lócio (2018) caracteriza como um desses casos o artista gráfico de origem alemã Heinrich Moser, que produziu diversas capas para revistas, livros, partituras e cartazes em Pernambuco. Seu trabalho teve também uma forte influência do *art nouveau* e sua principal atuação junto à imprensa periódica foi com a *Revista de Pernambuco* (1922-1926), com ilustrações que ajudavam a divulgar o progresso tecnológico, os projetos urbanos e os estilos modernos de vestir seguindo a moda europeia que estavam sendo implementados em Recife. O repertório de Moser, portanto, ajudou a transmitir o projeto de modernidade. Para as suas capas, ele utilizava frequentemente clichês reticulados, podendo fazer tanto o uso da bicromia quanto da tricromia. Dentro da *Revista de Pernambuco*, também é possível visualizar diferentes propagandas de empresas que confeccionam materiais gráficos, inclusive clichês, e provavelmente serviam à publicação. Segundo Cavalcante (2012, p. 32), por mais que haja carência de dados sobre o início da tradição pernambucana em relação à utilização de clichês, desde 1892, o jornal *A Província* já anunciava os serviços de estereotipia para matrizes relevográficas.

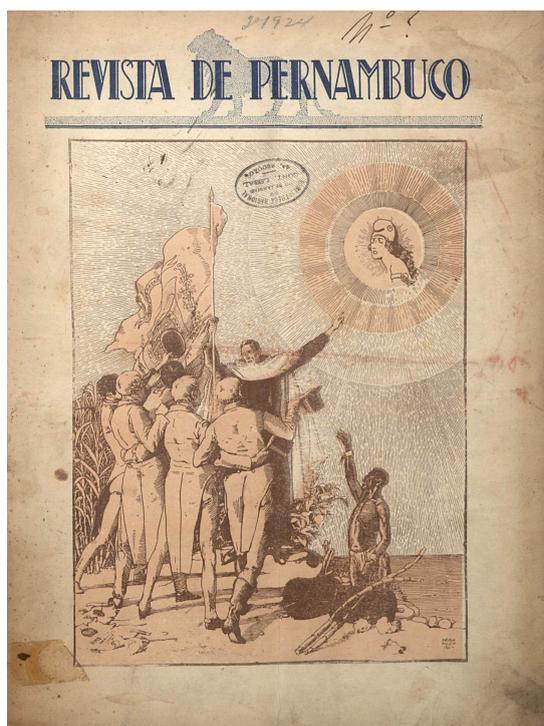


Figura 06. Capa da Revista de Pernambuco ilustrada por Heinrich Moser. Fonte: Hemeroteca Digital.

De acordo com Verissimo (2020), outro artista gráfico pernambucano com um trabalho ativo junto à imprensa foi Luís Jardim, nascido em Garanhuns. Seus trabalhos de ilustração foram publicados em revistas ilustradas da época, como *Revista do Norte* (1890-1952), a partir de 1926, e em jornais, como o *A Província*, de 1928, quando passou a ser colaborador usual. De maneira esporádica, publicou seus trabalhos em outros jornais e revistas da época e teve o seu traço descrito por críticos da época (Freire, 1985, p. 5) como arrojado e moderno. Seu traço nos trabalhos publicados na imprensa periódica reflete a mudança de linguagem utilizada pelos artistas gráficos de então, que foram impactados pelas mudanças sociais e tecnológicas, que permitiram uma adaptação para estilos mais simples e sintéticos. Seu repertório era composto principalmente por desenhos em bico de pena ou gravura. Uma de suas capas mais significativas para este trabalho é uma ilustração feita para uma edição de 1936 para o *Jornal do Commercio* (1919-), em que o artista representa a máquina de impressão rotativa e a nova sede do jornal (figura 07).

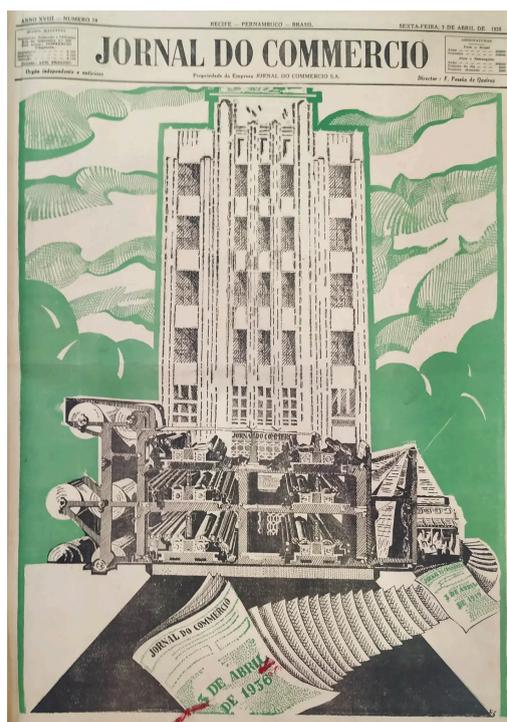


Figura 07. Capa ilustrada por Luís Jardim para o Jornal do Commercio em 1936. Fonte: Jornal do Commercio | O design de Luis Jardim

Contemporâneo de Luís Jardim, o também pernambucano Manuel Bandeira teve uma extensa produção como artista gráfico, produzindo livros ilustrados, mapas, projetos expositivos. Também teve parte do seu trabalho veiculado junto à imprensa pernambucana, em jornais como *Diário da Manhã* (1927-), *Diário de Pernambuco* (1825-) e o *Diário da tarde*. Cavalcante (2012, p. 70) salienta que as ilustrações realizadas por Bandeira para jornais durante as décadas de 1920 e 1930 são partes pouco comentadas da sua produção. Entretanto, elas mostram a versatilidade e a qualidade do seu trabalho, no qual o autor formula padrões e linguagens gráficas: seu estilo documental empregava o desenho a traço para reproduzir monumentos históricos e artísticos sobre o preto e o branco. De maneira profícua, Bandeira colaborou com a revista *P'ra Você* (1930-1933), produzindo grande parte de suas capas, como também ilustrando contos, textos e quadrinhos. Nessa publicação, o autor utiliza sínteses gráficas com composições por meio de reservas de cores, para formar planos, distinção de formas e volumetrias da composição, através de manchas em tons de cor uniformes e pela ausência de contornos.

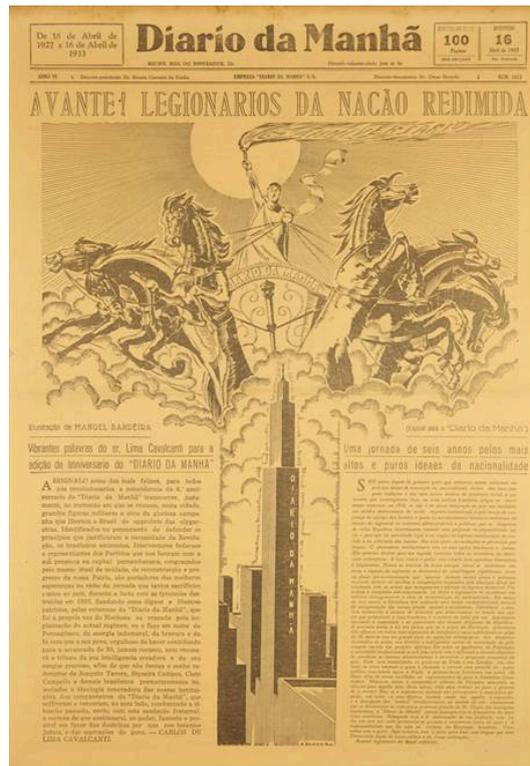


Figura 08. Ilustração de Manuel Bandeira para o Diário da Manhã. Fonte: Hemeroteca Digital.

Nesse sentido, podemos compreender que o processo de confluência entre artistas gráficos e imprensa dependeu de questões como a estruturação econômica das publicações para terem acesso aos equipamentos de produção e reprodução de imagens em periódicos, mas também da necessidade, como pontuou Cardoso (2020), de redes de sociabilidade capazes de integrar esses artistas gráficos ao pensamento intelectual veiculado pela imprensa. Essa adesão da visualidade como parte do pensamento moderno do início do século XX fez com que esses artistas gráficos atuassem em diversas áreas ligadas à produção artística, sendo assim responsáveis por propagar ideais modernos através de ilustrações e das próprias mudanças nos projetos gráficos das publicações. Dentre as mudanças previstas para dar um caráter moderno para as publicações também estavam os tipos móveis, que são uma variável gráfica importante para compor a identidade do impresso. Abordaremos a seguir parte do processo brasileiro de fundição e circulação de tipos móveis.

2.3 A fundição e circulação de tipos móveis no Brasil

Nas tentativas de estabelecer a imprensa no Brasil antes de 1808, Eller (2020) rastreou as influências tipográficas dos principais pioneiros que tentaram estabelecer oficinas tipográficas no País. Durante sua fase no Rio de Janeiro, Isidoro da Fonseca utilizou

quase exclusivamente os tipos que foram criados por Villeneuve²⁴ e eram executados pela Imprensa Régia portuguesa, naquele momento sediada em Lisboa. Os tipos *villeneuvianos* também foram bastante utilizados pela oficina do Arco do Cego, em Lisboa, apesar de também ser possível notar a utilização de tipos com influência do trabalho do francês Firmin Didot, que apresentavam um desenho menos caligráfico do que os de Villeneuve. A influência por tipos didones²⁵ também foi sentida na tipografia comandada por Veigas de Menezes, que trabalhou na oficina do Arco do Cego.

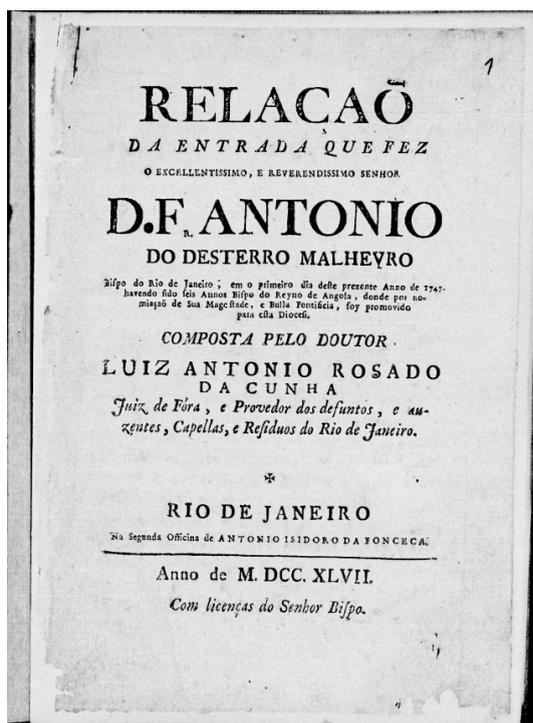


Figura 09. Capa do *Relação de Entrada*, publicado em 1747 na oficina de António Isidoro da Fonseca. Fonte: Hemeroteca Digital.

No Brasil oitocentista, os tipos eram comprados no exterior, tal qual as matrizes utilizadas para fabricá-los. Sua fabricação era manual até metade do século XIX, quando foi criado o maquinário necessário para a mecanização desse processo. O estabelecimento pioneiro em fundição de tipos no País foi a Imprensa Nacional, que surgiu a partir de 1811, quando se fez o pagamento para aprendizes que fundiam letras. No ano seguinte, há o registro de que foram fundidos tipos de diferentes tamanhos ou corpos, além de material em branco para composição. Entretanto, o setor de fundição da Imprensa Nacional não foi devidamente desenvolvido, sendo comum a compra de tipos da Europa, junto com outros materiais de impressão, como

²⁴ Até o século XVIII as tipografias portuguesas dependiam da importação de tipos de outros países, a situação mudou quando em 1732 o gravador de punções e fundidor de tipos francês Jean Villeneuve passou a se estabelecer em Portugal e a fornecer os tipos utilizados para a Imprensa Nacional. (Eller, 2020)

²⁵ As didônicas corresponde às famílias de serifas não-apoiadas e filiformes. (Silva e Farias, 2005)

prelos. Dentre os países que exportaram tipos para o Brasil, nota-se uma forte influência francesa, devido à grande quantidade de franceses trabalhando no ramo editorial no País. Houve tentativas de profissionalizar e desenvolver o setor de fundição da Imprensa Nacional, entretanto, apesar da passagem de diferentes mestres fundidores, o setor não conseguiu crescer da maneira esperada, chegando ao final do século XIX ainda realizando exportação de tipos e tendo reclamações sobre precariedade dos tipos fundidos pelo setor governamental (Lima, 2006).

Ao longo do século XIX, houve também empreendimentos privados que representaram uma tentativa de estabelecer o setor de fundição de tipos em solo brasileiro. Uma dessas primeiras tentativas é encabeçada por Pierre Joseph Pinart, espingardeiro que, durante 1829 e 1832, ofereceu serviços de fundição de caracteres tipográficos. Ele, entretanto, não obteve sucesso com o empreendimento e colocou o material para venda. Outro empreendimento, que conseguiu ser mais duradouro, foi o de Isaac Balanchord, que, em 1837, passou a anunciar em importantes jornais cariocas como o *Jornal do Commercio* e *Diário do Rio de Janeiro*. Além de letras, Balanchord também fundia fios, vinhetas e entrelinhas. Mas a principal receita da fundição ainda era a venda de tipos para a imprensa carioca, o último registro desta empresa é de 1847. Em virtude do maior estabelecimento de oficinas tipográficas em solo brasileiro, aumentou também o número de empresas fundidoras de tipos móveis, para tentar suprir o aumento de demanda. Dessa maneira, aumenta o registro desse tipo de estabelecimento na capital, podendo ser encontradas até 27 entradas de fundições no Almanack Laemmert, apesar de muitos deles serem em relação à Fundição Francesa (Lima, 2006).

Segundo Lima (2006), a Fundição Francesa foi o nome fantasia para a empresa que, após a morte de Balanchord, adquiriu seu espólio e deu continuidade à fundição de tipos no Brasil, empresa que foi um dos símbolos da influência francesa sobre o ramo gráfico e editorial brasileiro durante o século XIX. A empresa durou até 1900, totalizando 55 anos de existência e foi comprada por Laemmert.

As principais importadoras de material gráfico, além de venderem produtos como papel e tinta, também eram responsáveis por anunciar a venda de prensas e a venda de tipos das principais empresas europeias. Apesar das dificuldades, houve durante o século XIX tentativas notáveis de fundir tipos em outras localidades que não fossem o Rio de Janeiro. De maneira quase equiparada, em Vila Rica, atual Ouro Preto, e em Belém do Pará²⁶ houve tentativas de construção de tipografias realizadas com base em consultas a livros especializados em utensílios tipográficos, segundo Martins e Lima (2017). As autoras (2017) ainda comentam que, devido aos altos custos dos materiais

²⁶ (Martins e Lima, 2017)

tipográficos no período, construir uma oficina com seus próprios materiais deve ter sido um modo de driblar essa problemática. Para além da construção de prensas, nesses dois casos foi realizado o processo de fundição de tipos, ainda que de maneira precária.

A partir do início do século XX, acredita-se que a Fundição de Tipos Henrique Rosa, do Rio de Janeiro, tenha sido uma das maiores do período, principalmente pela qualidade dos tipos e da impressão do seu catálogo. A empresa de Henrique Rosa também se destacava pelo material anunciado, além da venda de fontes de duas cores, florões e ornamentos, que indicavam o refinamento dos seus clientes, o catálogo também apresentava uma grande sortimento de fios, ornamentos, emblemas, clichês, apresentando ainda uma variedade de utensílios necessários para montagem de uma tipografia, como máquinas, utensílios e insumos. Ainda contava com os serviços de estereotipia, galvanotipia, depósito de máquinas e materiais para tipografia, venda de papéis e uma fábrica de cartões de visita; a empresa se anunciava como o mais importante estabelecimento deste gênero, com capacidade para executar qualquer trabalho de encomenda de clichês, que eram bastante utilizados nos anúncios de jornais, revistas e em efêmeros. A empresa atuou até o ano de 1931, quando se tem a data da sua última aparição no *Almanak laemmert*, e os bens da empresa foram postos em dois leilões separados, em outubro de 1931 (Aragão e Lima, 2019).

Os tipos da fundição carioca eram fundidos em duas medidas tipográficas diferentes, a francesa e a americana, que estavam em uso no Brasil no início do século XX. Segundo anúncio da própria fundição, era empregado na confecção dos tipos o mesmo metal das melhores fundições de tipos norte-americanas. Outro serviço que foi oferecido pela empresa de Henrique Rosa era o da venda de tipos fantasia e tipos comuns, assim como fios, entrelinhas oriundas das principais casas de fundição da França e Alemanha. A comercialização de tipos importados por uma manufatura de tipos poderia significar, segundo as autoras (2019), tanto que a empresa não conseguia atender à demanda local como o desejo de conseguir oferecer as últimas inovações vindas do exterior. Outro ponto que pode ser comentado pela análise feita no catálogo na pesquisa de Aragão e Lima (2019) é a falta de citação sobre um gravador de tipos ou referente a desenhos originais realizados pela empresa. Tal questão ratifica as descobertas levantadas por Lima (2006) ao analisar as fundições do século XIX, que considera que as fontes para impressão oferecidas por estas empresas eram provenientes de matrizes estrangeiras. O catálogo de tipos apresenta uma coleção típica do século XIX, com uma grande variedade de tipos ornamentados e serifados.

Presume-se que o *Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa* tenha sido publicado entre os anos de 1907 e 1913. A publicação conta com quase 300 páginas e,

no total, eram divulgadas 1085 fontes tipográficas, dentre as quais havia tipos fantasia e tipos comuns, o que hoje entende-se como tipos display e tipos para texto, respectivamente. O catálogo apresenta principalmente fontes ornamentadas produzidas no século XIX. Pela ausência de informações sobre a produção de desenhos originais nesta fundição, entende-se que as fontes anunciadas por ela têm origem em matrizes estrangeiras. Dentro do catálogo existe a citação à fundidora alemã Schelter & Giesecke, que teve parte do seu acervo produzido pela firma carioca, com versões decorrentes da Breit Grotesk. O catálogo também apresentava tipos e iniciais impressos com duas cores, o que exigia o uso de duas matrizes; o desenho dessas fontes é bastante similar aos encontrados em catálogos europeus do final do 19. Em meio a esse material disponível à venda, podemos destacar a forte presença de materiais relativos à *arte nouveau* (Lima, Aragão e Farias, 2014; Aragão, 2016).



Figura 10. Capa e página interna do *Specimen da Fundição de Typos Henrique Rosa*, publicado em 19--? . Fonte: Fundição de typos Henrique Rosa (bn.gov.br)

Mesmo com a existência de casas fundidoras no Brasil, ainda era comum a importação de tipos por oficinas tipográficas do final do século XIX e dos primeiros anos do 20. Essa questão pode ser observada pelos resultados da pesquisa da análise do repertório tipográfico da Tipografia Hennies, fundada em 1891 em São Paulo, que atuou até 1992. Para além de prestar serviços de impressão, a oficina tipográfica também era representante e importadora de diversas fábricas europeias, o que fez com que as pesquisadoras Piaia e Farias (2021) suspeitassem da possibilidade do acervo de fontes da oficina ter sido importado. Como resultado da análise sobre a

procedência dos tipos ofertados pelos Hennies, ao se analisar *Specimen de Tipos, Vinhetas, etc.*, provavelmente publicado em 1935, verificou-se que 29 fontes tipográficas eram idênticas às do espécime da fundição alemã H. Berthold (s.d.) e 17 fontes estavam presentes no catálogo da Funtimod, que será abordada mais adiante.

No que se relaciona às empresas que representavam tipos estrangeiros no País, os primeiros registros da C. Fuerst são de 1920. Fundada no Rio de Janeiro, ela se apresentava como sucessora de outra empresa do ramo gráfico, a Emmler & Cia, de São Paulo, que tinha os seus produtos fornecidos pela empresa alemã D. Stempel. Ao longo da sua trajetória, a C. Fuerst abriu filiais tanto em São Paulo quanto no Recife e foi retratada em alguns anúncios como a maior casa especializada no ramo gráfico, possuindo um vasto material gráfico para atender tipografias e litografias, além de equipamentos como a Offset. A empresa contava com sessões de papel para impressão, tintas para impressão, tipografias e fundição de tipos, e apesar de manter-se como uma fundição, a C. Fuerst também comercializava tipos fundidos por outras fundições, mantendo fortes relações com a D. Stempel, localizada em Frankfurt, e a Funtimod, com sede em São Paulo. Entre suas relações com outras empresas do ramo gráfico, estava o fato de ser a representante exclusiva da Intertype Corporation, de Nova Iorque (Aragão, Azerêdo e Costa, 2021). Apesar da C. Fuerst ser a primeira empresa brasileira a denominar tipos como “typos modernos”, a análise do catálogo de tipos fundidos pela empresa realizada por Aragão, Azerêdo e Costa (2021) constatou que a companhia não seguiu completamente a tendência de modernidade do período, pois nesse catálogo existe uma predominância por desenhos serifados, como também de tipos escriturais e decorativos, além de não apresentar uma grande variação de tipos sem serifa e nem a presença de exemplares não serifados geométricos, característicos dos tipos modernos do século XX produzidos internacionalmente.

De maneira concisa, foi a Funtimod - Fundição de Tipos Modernos, fundada em 1932 e sediada em São Paulo, a empresa brasileira que passou a pôr em circulação tipos realmente considerados modernos no País. A empresa, de origem alemã, serviu à indústria gráfica brasileira e teve filiais em Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Rio de Janeiro. Tendo como origem empresas e/ou empresários dos ramos gráficos nacionais, como Henrique Rosa e C. Fuerst, por meio da Bremensis, a Funtimod foi a primeira empresa a fundir tipos em escala industrial no País, além de comercializar máquinas e material tipográfico até o ano de 1997. Como a Funtimod estava aparelhada de acordo com os moldes das fundições europeias, ela tinha a capacidade de atuar desde a manufatura do tipo até a concepção do seu desenho. Entretanto, a etapa do design das faces dos tipos não foi valorizada e grande parte dos tipos veiculados nos catálogos da empresa também tinha origem alemã, de

empresas como D. Stempel e Klingspor. Dentre as faces mais representativas do século XX comercializadas pela fundição, estão a Futura, Kabel, Memphis e Mondial (Aragão, 2016).



Navio moderno Automovel
PASSADEIRAS PEQUENO

Figura 11. Exemplos das fontes Kabel e Memphis. (Aragão, 2016)

Essas empresas tinham um alcance nacional e os tipos por elas comercializados estavam presentes nas oficinas tipográficas de diferentes regiões do país. De acordo com Cardoso (2009, p. 106) os materiais apresentados nos specimen de tipos representam parte das linguagens predominantes do período no Brasil, sendo, por isso, importante a sua contextualização para compreendermos as características dos materiais que circulavam no período. Empresas como C.Fuerst²⁷ e Funtimod²⁸ são comumente citadas como fontes de distribuição de material tipográfico e têm correlações com a modernização do material tipográfico no País, como demonstraram as pesquisas de Aragão, Azerêdo e Costa (2021) e Aragão (2016).

2.4 A falta de homogeneidade na modernização da imprensa

As transformações políticas e econômicas que ocorreram no Brasil no final do século XIX, como a libertação dos escravizados e a mudança da monarquia pelo regime republicano, trouxeram novos aspectos à realidade brasileira. Apesar de, durante os primeiros anos da mudança de regime, haver poucas mudanças em relação ao desenvolvimento da imprensa brasileira, os grandes jornais continuaram os mesmos e continuou crescente a publicação de jornais efêmeros com pouco tempo de circulação. Apesar desse início tacinho, a participação da imprensa na vida da Primeira República foi vibrante e decisiva para o destino do País, embora tenha se tornado rotineira a compra de opinião dos veículos de comunicação pelo governo. Junto com o aperfeiçoamento dos transportes e a regularização dos serviços dos Correios, ocorreu a expansão do principal modo de distribuição dos periódicos, as entregas regulares por assinatura, que eram decorrentes da expansão das linhas de ferro. A prosperidade em relação à imprensa desse período foi resultado de uma conjuntura de fatores vividos pelo País, desde o desenvolvimento econômico

²⁷ A C. Fuerst é citada por Faria (1928, p.15) como uma das distribuidoras de material gráfico para a Imprensa Oficial do RN.

²⁸ Através da pesquisa Neto, Dimas, Romani e Aragão (2019) foi identificado que parte do acervo remanescente das oficinas que imprimia o *A República* foi produzido pela Funtimod.

propiciado pelo apogeu do café e da diversidade das atividades produtivas, que dinamizou o comércio interno; passando pelo estabelecimento de um novo regime republicano, que promoveu programas de alfabetização, de urbanização das cidades, questões que alteraram a condição de vida da população das cidades; e também pela ocorrência de uma descentralização administrativa, quando o governo republicano estabeleceu novos núcleos para a burocracia estatal; em função da presteza dos novos meios de comunicação e, por fim, do avanço nas oficinas tipográficas e da capacidade de reprodução das ilustrações, com máquinas impressoras atingindo maior velocidade, acelerando o processo de produção do jornal e permitindo maiores tiragens (Barbosa, 2010; Luca e Martins, 2006; Bahia, 2009).

Para Bahia (2009), esse período coincide com a fase de consolidação da imprensa brasileira, momento em que começou a surgir com maior afinco a dimensão empresarial do jornalismo brasileiro. Embasado em questões como o investimento na renovação do parque gráfico, maior consumo de papel, o autor afirma que, nesse período, as oficinas tipográficas vão perdendo o seu caráter artesanal e passam a se situar numa dimensão de linha de produção que exige uma maior qualidade técnica das máquinas e uma mão de obra especializada. Esse aprimoramento técnico ocorreu aliado à percepção de editores jornalísticos de que era necessário associar um título a um estabelecimento gráfico, para formar uma empresa jornalística viável e economicamente rentável. Os pequenos e efêmeros jornais se tornaram mais raros em comparação com o período anterior. O leitor se tornava mais exigente com a edição, em um momento que estava disponível no mercado produtos cujo conteúdo e a aparência respondiam a esse novo momento. Aos poucos as oficinas tipográficas vão abandonando seu caráter artesanal, que dependia exclusivamente da mão de obra manual, aposentando os antigos prelos, e passam a incorporar inovações mecânicas, a divisão do trabalho, a especialização e a racionalização de custos, aproximando-se de uma indústria gráfica. Apesar desse ideal, o autor admite que o jornalismo no País ainda lutava contra um atraso tecnológico sistêmico. Tanto em termos editoriais como de produção, o jornal e a tipografia no Brasil buscava superar as perdas técnicas que remontam aos séculos anteriores.

Para Bahia (2009), uma imprensa sólida está geralmente conectada a uma tipografia melhor organizada e estruturada, o que começava a ocorrer no Brasil graças à importação de tipos e prelos. O processo de desenvolvimento do jornalismo, cujo alicerce se encontra na tipografia, está atrelado ao próprio processo de desenvolvimento econômico de um país. Desse modo, o dinamismo econômico proporcionado pela passagem do Império para a República gerou duas transições: uma, para o trabalho assalariado, e outra, para um sistema industrial. Nesse processo, destacam-se a mudança dos procedimentos manuais de composição e a impressão

para equipamentos mecanizados, que com rapidez e qualidade imprimiam os jornais modernos, os quais já saiam dobrados da máquina, reduzindo o esforço do trabalho. A ampliação do parque gráfico tem como polo principal as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Com maior espaço, era comum o jornal manter uma seção de obras para encomendas de terceiros, além dos novos setores da oficina: gravura, desenho, zincografia e galvanoplastia. Para o Bahia (2009), o entendimento de tipografia e jornal como sistemas industriais são anteriores à República, mas foi nesse período que eles se afirmaram e consolidaram no Brasil. Dentro da perspectiva da oficina tipográfica, quatro inovações estrangeiras foram fundamentais para o seu desenvolvimento: a máquina de papel, de Louis Robert (1798); a prensa mecânica, de Frederico Koning (1812); a prensa rotativa Marinoni (1850), e a linotipo, de Mergenthaler (1885).

Sodré (1999), corroborando com Bahia (2009), também assinala esse período como um momento de transição, alterando-se não apenas o modo de produção, mas também outras dimensões da imprensa, como a circulação, a relação com os anunciantes, a política e os eleitores. Apesar dessas mudanças terem começado anteriormente, é com a mudança de regime que ela ganha força e amplitude, estando correlacionadas com outras modificações que ocorriam no País. O autor reforça que nesse período ocorreu uma ascensão burguesa e um avanço nas relações capitalistas, sendo essa transição entre pequena e grande imprensa um dos aspectos. A partir desse momento, o jornal seria consolidado como uma empresa capitalista, de maior ou menor porte, um empreendimento individual, que substitui as publicações efêmeras nas grandes cidades.

Sodré (1999) considera que esse processo não foi contínuo e equilibrado, pois sofria da dificuldade de emancipação do econômico sobre o político, devido à dificuldade da classe burguesa que ascendeu economicamente em manter uma independência do padrão político oligárquico. Essa disparidade se constrói devido ao passado colonial do País, que ainda era presente em sua estrutura econômica, havendo uma discrepância na acomodação entre a estrutura do capitalismo burguês e o latifundiário pré-capitalista, que se manifestava através do poder político. Para o autor, a imprensa passava a se apresentar dentro de uma estrutura empresarial e era forçada a se acomodar às relações políticas, que seguiam uma ordenação tradicional pré-capitalista à qual o Estado servia, existindo, dessa forma, um contraste por vezes contraditório entre a maneira como os jornais se organizavam e a sua posição de servidores de um poder político oligárquico. Nesse sentido, para o autor, os jornais se constituíam como empresas capitalistas, mas estavam inseridas em um contexto em que predominava o poder estatal. Essa relação de dependência surtiu mais efeito nas pequenas províncias, que ainda estavam, no início do século XX, na transição entre o

que Sodré (1999) definiu como fase artesanal e industrial, sendo raros os jornais que possuíam estrutura de empresa e conseguiram industrializar sua produção.

Da mesma maneira que desde meados do século XIX existiam jornais nos quais podiam ser encontradas características da profissionalização da atividade, como foi o caso do *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro, as transformações da imprensa após 1880 não atingiram todos os periódicos de maneira igualitária. Para a Barbosa (2010), a cidade do Rio de Janeiro provia as condições ideais para essa modernização, desde a fundação da primeira agência de notícia, que havia se instalado na cidade em 1874, até a estruturação da malha viária, que atingia bairros longínquos da então capital do Império, garantindo a circulação dos jornais através dos Correios. A partir dos últimos anos do século XIX, foram anunciadas diferentes transformações na cidade, com base na ideologia do progresso, quando os jornais referendaram o discurso da modernidade em suas diversas modalidades — jurídico, político, urbanístico e médico-higienista — e corroboraram para a aceitação da população para esse projeto político de ideal de civilização (Barbosa, 2010).

No sentido da produção, que também acompanhava o desenvolvimento empresarial, os antigos equipamentos foram vendidos a pequenas oficinas do interior e substituídos por novos, que eram importados. A Imprensa Régia, que havia sido organizada com rudimentares prelos de madeira inglesa, em 1889, com a República, contava com a Active, de Marinoni, e duas Alauzet. No ano de 1894, a oficina possuía quatro motores, para poder funcionar 10 impressoras *Alauzet* e 7 *Marioni*; apenas em 1902 a Imprensa Régia recebeu sua primeira rotativa e pouco tempo depois fez a aquisição de mais duas, que ao todo rodavam 15.000 exemplares em uma hora. Dentre as reclamações da época para a apresentação gráfica dos jornais estava a paginação sem movimento, que contava com 4 ou 8 páginas, colunas frias e monotonamente alinhadas; títulos curtos, com ausências de subtítulos; pouca variação de clichês, que na época eram caros, havendo poucas oficinas de gravura; e o desconhecimento de processos jornalísticos já utilizados nas imprensas mais adiantadas, como o uso da manchete (Sodré, 1999).

A visão construída por Bahia (2009) e Sodré (1999) sobre a imprensa brasileira como uma atividade capitalista é posta em perspectiva por Luca (2018). Para esta autora, essa visão da inserção da imprensa dentro de um modelo empresarial foi feita tendo-se em vista a realidade marcada por uma sociedade agrária e pela escravidão. De modo que a precariedade em relação à profissionalização da imprensa no Brasil torna-se mais nítida caso formos compará-la com a de países europeus no mesmo período, ou com os padrões estabelecidos no País a partir de 1950. Apenas durante a segunda metade do século XX foi atingido um outro patamar em relação à especialização, ao investimento tecnológico e às receitas publicitárias, as quais foram

responsáveis pela diminuição dos favores do Estado.

Para Luca e Martins (2006), apesar dos avanços vividos no período de 1890 a 1930, ainda estávamos distantes da “fase de consolidação”, proposta por Juarez Bahia (2009), em 1930, e até mesmo da “grande imprensa”, descrita por Nelson Werneck Sodré (1999). Entretanto, as autoras admitem que o jornalismo durante a Primeira República viveu uma fase próspera, definida pela conjuntura do País na época.

Para Silva (1991), a importação de máquinas, a adoção de novas técnicas e a utilização de serviços de agências fizeram parte da intenção de tornar o jornalismo um negócio, mas havia fragilidades na economia para fazer com que essa realidade se sustentasse. Apesar de alguns jornais conseguirem fazer esse modelo funcionar, como o *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo* (1875-), existiu uma inconsistência na tentativa de industrialização da imprensa até metade do século XX. O autor também cita diferentes práticas que não seriam condizentes com a ideia de uma imprensa moderna: como a dificuldade dos veículos de imprensa em arcarem com a despesa de serviços fotográficos e de ilustração exclusivos, sendo, por essa razão, uma prática corrente o recorte de imagens em publicação estrangeira para a fabricação de clichês; a presença do amadorismo na organização das redações e do sistema de seleção das notícias; e as relações informais de contratos publicitários, em que mercadorias eram aceitas como pagamento pelos anúncios. O autor aponta também para a disparidade dos exemplos utilizados por Sodré (1999) e Bahia (2009) para com o resto do País. Apesar de existirem empresas jornalísticas bem estruturadas em capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte, que poderiam ser comparadas com a organização de jornais internacionais, essas instituições não eram um reflexo de todo o País, onde, em comparação com os grandes centros, poderiam ser encontradas realidades bastante precárias e adversas. A desigualdade entre organizações jornalísticas do Brasil naquele período era um indício de como a macroeconomia brasileira reproduzia microcosmos na realidade do jornalismo, sendo necessários estudos locais para analisar e entender cada realidade.

Parte dessa diferença do crescimento da imprensa de cada estado brasileiro durante a Primeira República pode ser observada no censo realizado em 1931 pelo então Departamento Nacional de Estatística, ligado ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (Brasil, 1933). O estudo mostra um comparativo entre o ano de 1912, quando apareceram os primeiros dados sobre a imprensa periódica no País, e os coletados pelo órgão em 1930. A pesquisa levou em consideração todo e qualquer impresso que fosse publicado com regularidade, como jornais, semanários, revistas, almanaques, revistas didáticas e publicações de propaganda comercial, ou seja, qualquer publicação cotidiana. Durante o ano de 1912, o País contava ao todo com 1.377 publicações cotidianas, passando a ter 2.959 em 1930, havendo um crescimento

de 115% ao longo desses 18 anos. Esse acréscimo do número de periódicos foi impulsionado principalmente pela imprensa noticiosa, que, em números absolutos, contribuiu com o coeficiente para esse aumento de 637 publicações a mais que em 1912; sendo seguida pelas publicações de cunho religioso, literárias e científicas.

CLASSIFICAÇÃO SEGUNDO A POSIÇÃO GEOGRÁFICA	1912	1930	Diferença	Porcentagem %
Marítimos-Norte				
Pará.....	45	60	+ 15	+ 33,3
Maranhão.....	19	36	+ 17	+ 89,4
Piauí.....	12	27	+ 15	+ 125,0
Ceará.....	42	85	+ 43	+ 102,3
Rio Grande do Norte.....	31	20	- 11	- 35,4
Paraíba do Norte.....	12	26	+ 14	+ 116,6
Pernambuco.....	62	137	+ 75	+ 121,1
Alagoas.....	22	20	- 2	- 9,1
Bergipe.....	11	29	+ 18	+ 163,6
Bahia.....	93	170	+ 77	+ 82,8
Espírito Santo.....	26	44	+ 18	+ 69,2
TOTAL.....	375	654	+ 279	+ 74,4
Marítimos-Sul				
Rio de Janeiro.....	94	163	+ 69	+ 73,4
Distrito Federal.....	122	524	+ 402	+ 329,5
São Paulo.....	341	706	+ 365	+ 107,0
Paraná.....	43	74	+ 31	+ 72,1
Santa Catharina.....	46	62	+ 16	+ 34,7
Rio Grande do Sul.....	124	238	+ 114	+ 91,9
TOTAL.....	770	1.767	+ 997	+ 1.294,8
Mediterrâneas				
Território do Acre.....	2	7	+ 5	+ 250,0
Amazonas.....	22	37	+ 15	+ 68,1
Minas Geraes.....	191	435	+ 244	+ 127,7
Goyaz.....	10	22	+ 12	+ 120,0
Matto Grosso.....	7	37	+ 30	+ 428,5
TOTAL.....	232	538	+ 306	+ 131,8
TOTAL GERAL.....	1.377	2.959	+ 1.582	+ 114,9

Figura 11: Tabela de comparação entre os anos de 1912 e 1930 em relação ao aumento ou decréscimo no número de publicações nos estados brasileiros. Fonte: (Brasil, 1933, p.7)

Nesse documento, também há a comparação do crescimento do número de periódicos em relação ao local onde se editam essas publicações, agrupando os estados em relação à sua posição geográfica: os denominados marítimos do Norte, que vão do Pará ao Espírito Santo; os marítimos do Sul, que abrangem o Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul; e os centrais, que abarcam de Minas Gerais aos Territórios do Acre. Os estados do Sul foram os que tiveram maior número de publicações, ultrapassando os do Norte e os Centrais, juntos. Em relação à quantidade de periódicos, São Paulo lidera com 706 publicações; seguido pelo Distrito Federal, com 524; depois, Minas

Gerais, com 435 e o Rio Grande do Sul, com 238. O relatório ressalta que, em números absolutos, o maior crescimento foi no Distrito Federal, com o aumento de 402 publicações, e que as publicações de São Paulo abrangiam todo o território daquele estado, o qual possuía uma população três vezes maior que a da capital do País. O estudo salienta também que, apesar de obterem números poucos expressivos, houve crescimento em relação ao número de jornais e revistas entre os estados pequenos, como foi o caso do Território do Acre, que passou de 2 publicações em 1912 para 7, em 1930. Em apenas dois estados — localizados no Marítimos do Norte — não houve progresso da imprensa periódica do ponto de vista quantitativo. O Rio Grande do Norte, que em 1912 contava com 21 publicações, perdendo 11, e Alagoas, que perdeu apenas duas publicações. Ambas localidades tinham 20 periódicos sendo editados em suas terras ao fim da pesquisa em 1930 (Brasil, 1933, p. 7).

Segundo o relatório, havia, no ano de 1930, o total de 52.278 pessoas que trabalhavam na imprensa periódica no Brasil, estando divididas entre os departamentos de: redação, administração, revisão e oficinas. O maior número de trabalhadores se concentrava nas oficinas dessas publicações, atingindo no total um contingente de 17.567 pessoas, o que correspondia a 33,6% do total de trabalhadores da imprensa. Os analistas fazem a ressalva de que, principalmente nos órgãos mais interioranos do País, existia o acúmulo de função, podendo a mesma pessoa aparecer em mais de uma coluna. Em relação aos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, muitas pessoas prestavam os seus serviços a mais de um estabelecimento ou empresa. Em ordem decrescente, os estados que tiveram o maior número de indivíduos empregados nas oficinas a serviço da imprensa são: Distrito Federal (5.367); São Paulo (4.369); Minas Gerais (2.142); Rio Grande do Sul (1.132); Bahia (783); Pernambuco (763); estado do Rio (610) e Ceará (362). Já aqueles que possuem o menor número de funcionários nas oficinas, são: Territórios do Acre (30); Rio Grande do Norte (95); Goyaz (95); Piauí (102) e Alagoas (112) (Brasil, 1933, p. 8).

O relatório do Instituto menciona que a tiragem dos nossos jornais não ocupava um local de destaque, caso confrontados com os números de outros países. Uma das explicações seria a deficiência dos nossos meios de transporte em relação à extensão do País. Dessa maneira, grande parte dos jornais circulavam apenas dentro da cidade em que eram editados, e quanto muito dentro do próprio estado. Uma das exceções a esse cenário foi São Paulo, que possuía uma rede ferroviária capaz de enviar os jornais para fora de sua capital, registrando um número maior de jornais e de tiragem, que, em média, era superior à de outros estados. A maioria dos periódicos — 916 publicações — tinham um número de tiragem entre 501 e 1.000 cópias, seguido por aqueles com até 500 exemplares, que eram referentes a 721 periódicos. Apenas um jornal tinha uma tiragem maior do que 100.000 exemplares, as outras publicações com

esse montante de exemplares são almanaques e folhetos de propaganda comercial. Ao apresentar os números das tiragens, o relatório não os considera animadores, principalmente se comparados com as cidades de outros países, como as da América do Norte, e justifica essa inexpressividade pela vastidão do Brasil e sua deficiência nos transportes (Brasil, 1933, p. 10).

O último dado apresentado pela pesquisa é em relação ao número de páginas das publicações periódicas. Em 1912, a maioria dos jornais tinham até 4 páginas, que continuaram a ser predominantes em 1929. Entretanto, principalmente nas capitais e nas cidades de maior movimento, se tornou mais comum publicações de 8 e 16 páginas, e em edições dominicais era possível encontrar publicações com 32 páginas ou mais. Esse aumento pode ser notado pelos números apresentados, que 959 periódicos contavam com 5 até 32 páginas, quando em 1912 não passavam de 244 (Brasil, 1933, p. 11).

Dentre os fatores que permitiram a ampliação da quantidade de páginas e do volume da tiragem, existe a influência de aspectos técnicos da produção do jornal, que foram modificados durante os primeiros anos do século XX. A maneira como estes processos técnicos atingiram os jornais de maior circulação do País vai ser discutida no tópico a seguir.

2.5 O processo de modernização dos principais jornais do país

A inclusão das novas tecnologias descritas na seção anterior alterou de maneira profunda o modo de produção dos jornais. Os linotipos foram capazes de substituir o trabalho de até 12 trabalhadores de composição manual; as novas máquinas impressoras imprimem de 10 a 20 mil exemplares por hora; a reprodução de imagens se torna mais realista por meio da utilização das máquinas fotográficas; e métodos fotoquímicos agora permitem a impressão de clichê a cores. A utilização dessas invenções transformou não apenas seus modos de produção, mas também o discurso com o qual se autorreferenciam. Nesse sentido, passam a ser ícones da modernidade, principalmente em cidades que buscavam ser o símbolo desse novo tempo e foram decisivas na construção de um novo mundo simbólico que emergia naquele final de século, através das suas capacidades de alterarem a nossa dimensão temporal e espacial. A possibilidade de trazer paisagens longínquas ou figuras exóticas faz o mundo se tornar mais próximo e visível e muda gradativamente a percepção sobre o outro, conferindo-lhe uma imagem. Altera-se também a velocidade das informações, encurtando o tempo até serem publicadas, o mundo torna-se mais compacto e a temporalidade ganha nova dimensão, em que se diminui a distância entre o acontecimento e o público. A presença desse novo maquinário nos jornais também serviu para reafirmar sua força junto ao público e sua força política. A implementação

desses novos artefatos tecnológicos torna-se compulsória entre os periódicos que queriam atingir esses objetivos, pois dependiam da maior tiragem, de maior qualidade e de rapidez na impressão (Barbosa, 2010).

As tentativas iniciais de aperfeiçoamento da prensa manual culminaram na prensa metálica Stanhope em 1800 e em seus sucessores similares. Entretanto, a prensa metálica não era considerada mais produtiva do que prensa de madeira, sua principal vantagem residia na maior capacidade de precisão e durabilidade. Para haver maior produtividade das prensas, elas teriam que ser mais largas e mais rápidas. Havia duas maneiras para se obter este resultado, a primeira aplicando energia a vapor para fazer funcionar as prensas planas, mais largas do que as possíveis de se movimentar manualmente. A outra seria aumentar o tamanho utilizando uma placa cilíndrica, movida à mão ou a vapor. Em ambos os casos, a velocidade da prensa pode ser aumentada pelo uso de aparelhos de tinta automática e de mecanismos de alimentação e entrega semiautomáticos para manusear o papel de impressão. Uma prensa plana deve aplicar o esforço de uma impressão de uma só vez em toda a área de impressão imediatamente abaixo dela, ficando assim limitada em tamanho pela quantidade de energia disponível em um determinado momento. Uma placa cilíndrica aplica o esforço progressivamente, à medida que rola pela área do tipo, precisando apenas de tanta potência em um determinado momento quanto for necessária para imprimir a área abaixo dele; assim, o tipo pode ser tão largo quanto o cilindro de comprimento (Gaskell, 1972).

A divisão do comércio de impressão em livros especializados, notícias e postos de trabalho já havia começado a ocorrer no início do século XIX. A introdução de maquinário acentuou a tendência, pois a eficiência da máquina poderia ser aumentada pela especialização para determinado tipo de trabalho, enquanto o alto custo de capital do maquinário não encorajava a diversidade dentro das empresas individuais. Os impressores de jornais da metrópole, por outro lado, exigiam impressoras acima de tudo produtivas. Eles queriam máquinas grandes e rápidas e, para obtê-las, estavam preparados para aceitar um padrão bastante abaixo na qualidade da impressão. Como vimos, as primeiras máquinas de impressão bem-sucedidas foram prensas especializadas de cilindros de alta capacidade; e a máquina rotativa foi desenvolvida especialmente para trabalhos jornalísticos (Gaskell, 1972).

Para Gaskell (1972), as prensas rotativas mais comuns entre as oficinas dos jornais são como espremedores, o papel de impressão é prensado entre dois cilindros, um dos quais tem o tipo tintado imposto em volta de sua superfície curva, por meio da

estereotipia²⁹, enquanto o outro fornece a impressão; papel de um rolo é alimentado entre os cilindros, dando-lhes velocidades muito altas. Mesmo a rotativa totalmente desenvolvida, que logo incluiu dispositivos para cortar e dobrar o papel, bem como para imprimi-lo e aperfeiçoá-lo, permaneceu fundamentalmente simples, e a velocidade era limitada, na prática, apenas pela fragilidade do rolo de papel.

De maneira próspera, a primeira rotativa a funcionar foi em 1847, na cidade de Nova York e patenteada por Richard Hoe. Após dois anos e tendo ultrapassado algumas limitações, é lançada a Type Revolving Machine, que rodou o periódico *Philadelphia Public Ledger*. No ano de 1861, passa a adotar os estereótipos curvos, com a finalidade de obter uma matriz de impressão cilíndrica. A partir da implementação do sistema de alimentação da máquina por bobinas de papel, a rotativa conseguiu aumentar a velocidade de impressão para 5.000 páginas por hora (Molina, 2015; Abigraf, 2008).

No século XIX, foi criado um modelo de impressora intermediária entre o modelo plano e a rotativa, que foi a rotoplana. Apesar de serem mais lentas que as rotativas, seu custo era bastante inferior. Molina (2015) destaca que o seu uso foi bastante comum no Brasil para imprimir jornais diários de pequena circulação. As primeiras rotativas chegaram ao Brasil na virada para o século XX, e de maneira lenta foram sendo introduzidas nas oficinas dos principais periódicos da época. O primeiro modelo a ser adquirido foi o da casa francesa Marinoni, pelo *O Estado de São Paulo* (Molina, 2015)

²⁹A estereotipia era comumente utilizada para tornar em clichê uma matriz tipográfica, esse processo tinha como intenção dar mais solidez a composição tipográfica, evitando o empastelamento e o desgaste dos tipos durante a tiragem, mas era principalmente utilizado para tornar viável a reedição de obras sem ser necessário se utilizar de grandes quantidades de material tipográfico, pois podia-se conservar as chapas de impressão. De maneira resumida, esse processo consiste na preparação de um molde da composição tipográfica a ser reproduzido, este molde é preenchido com uma liga de chumbo, que depois de solidificado, se converte em uma matriz correspondente a composição original. As oficinas de estereotipia tornaram-se elementos indispensáveis para a tiragem de grandes jornais, em que as rotativas não funcionavam com matrizes tipográficas comuns, mas apenas com clichês curvos, adaptáveis aos cilindros impressores e obtidos através da galvanotipia ou estereotipia. Essas folhas, em que na superfície estava a gravação das letras, eram prensadas para ficarem no formato ideal para serem encaixadas no cilindro das rotativas, sendo possível realizar a impressão em bobinas de papel contínuo. Esse processo era mais veloz em comparação a impressão com a máquina plana, ao qual o papel era colocado sobre a chapa de composição já entintada, e depois prensada. (PORTA. 1958, p.145)



Figura 12: Propaganda sobre a aquisição de máquinas de rotogravura na edição de 5 de janeiro de 1826 do Estado de São Paulo. Fonte: Hemeroteca Digital.

Nesse cenário, também destaca-se a atuação da empresa Heidelberg, fundada pelo alemão Andreas Hamm, em 1850. As primeiras máquinas desenvolvidas foram: uma prensa cilíndrica, criada em 1875, com a capacidade de 1.200 impressões por hora e, em 1885, um melhoramento dessa máquina, com alta velocidade, a Pro Patria. A empresa iniciou, em 1912, os testes para a criação de um sistema automático de folhas em prensa plana. Sua principal inovação seria a inclusão de um sistema de pinças rotativas, que substituiria a entrada e saída manual das folhas. De maneira a iniciar o processo de automação das impressoras, dois anos depois, a empresa produzia sua primeira máquina plana automática, que tinha a capacidade de imprimir 1.000 folhas por hora (Abigraf, 2008).

Apesar da concorrência com os impressos estrangeiros, principalmente os europeus, é possível notar que a crescente demanda ao longo do início do século XX criou uma segmentação do setor. Surgiram estabelecimentos de pequeno e médio porte para atender essa procura, como gráficas especializadas na impressão de materiais religiosos, como santinhos, cartões e jornais, que serviam às arquidioceses locais (Abigraf, 2008).

A mentalidade da modernidade definida a partir da Proclamação da República foi um marco que definiu a nova identidade cultural da cidade do Rio de Janeiro, na qual se incluía a imprensa. Em abril de 1891, dois anos após a proclamação da República, é fundado no Rio de Janeiro o *Jornal do Brasil*. Para o seu funcionamento, foram encomendadas impressoras da casa Marinoni que também dobravam automaticamente os jornais. Como só chegaram em setembro, as primeiras edições do jornal foram impressas pela prensa da marca Alauzet-Express, que imprimia automaticamente de ambos lados da folha, com o formato padrão, 120 por 51

centímetros e com tiragem de 5.000 exemplares. O jornal na época era dividido por oito colunas de seis centímetros e com a primeira página impressa em corpo 10. A composição era manual e transferida para a estereotipia. As ilustrações eram restritas aos anúncios publicitários, sendo utilizados clichês padronizados, que muitas vezes eram usados para ilustrar mais de uma empresa. Para Fonseca (2008), os títulos não obtêm qualquer destaque, utilizando o negrito para enfatizar alguma informação; a paginação era monótona e preservava uma homogeneidade do início em todas as páginas (figura 13).

O estilo de diagramação comum na primeira metade do século XIX tinha o número de páginas reduzido — raramente passava de quatro, com uma folha impressa em ambos os lados e dobrada —, geralmente impressas em duas colunas, com pouca diversidade de fontes tipográficas, e com o uso restrito de fios, bordas e ornamentos tipográficos. De maneira ainda mais rara, estava o uso de imagens, que inicialmente eram feitas com xilografuras e, posteriormente, passaram a ser clichês metálicos. Neste período, a dimensão do jornal era em torno de 17x22 cm (Cardoso, 2009).

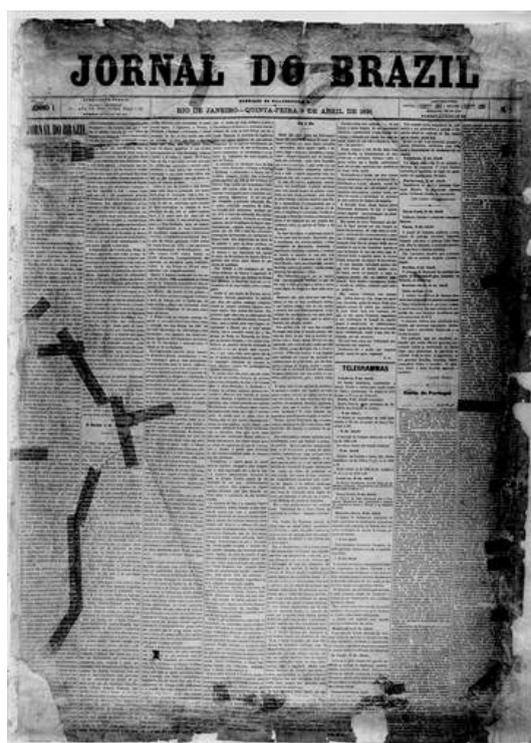


Figura 13: Primeira página da edição de 9 de abril de 1891 do Jornal do Brasil. Fonte: Hemeroteca Digital.

Sendo um atrativo para as páginas do jornal, os primeiros clichês em zincogravura foram utilizados em 1895 e gravados por Antônio Freitas e Antônio José Gamarra. Apesar de caros, a utilização de ilustrações em zincografia era marcada como um signo de modernidade. A utilização dessa tecnologia por outros jornais causou uma

competição entre os principais jornais da época, o que refletiu na melhoria dos aspectos gráficos dos mesmos. Dando continuidade ao aperfeiçoamento das suas oficinas, em 1890, o *Jornal do Brasil* instalou seções de galvanoplastia e fotografia³⁰, e por meio dessas técnicas foi possível que os clichês fossem feitos na própria oficina gráfica e passassem a ilustrar o jornal, o qual passou a utilizar charges para ilustrar suas capas (figuras 14 e 15). Devido à intensa competição entre as publicações periódicas, outros jornais concorrentes passaram a fazer esses mesmos investimentos em suas oficinas (Sodré, 1999; Fonseca, 2008).

No fim do século, o *Jornal do Brasil* lançou o suplemento ilustrado *A Revista da Semana*, que inaugurou no Rio os métodos fotoquímicos (o fotozinco e a fotogravura). As técnicas foram trazidas pelo fundador da revista, Álvaro de Tafé, que havia retornado recentemente da França, onde fez curso e trazia o material necessário. Em abril de 1900, o *Jornal do Brasil* lança uma edição vespertina às 15 horas, sendo o primeiro jornal brasileiro a lançar o serviço. O número de tiragens também aumentou devido aos avanços técnicos, chegando a 50 mil exemplares (Sodré, 1999; Fonseca, 2008).

Para Fonseca (2008), durante a primeira metade do século XX, as mudanças na configuração gráfica das páginas do *Jornal do Brasil* estão atreladas ao aperfeiçoamento tecnológico ocorrido em suas oficinas. Com a aquisição de uma nova máquina impressora, em 1907, o número de colunas nas páginas oscilou entre 8, 9 ou 10, até a reforma realizada em 1907, em que o formato foi padronizado em 8 colunas. O número de páginas também cresceu, se iniciando com 4 e, a partir de 1902, passando a ser 6. Em relação ao uso das imagens, ele foi se tornando mais presente a partir do seu uso em títulos decorados, seções ilustradas, desenhos baseados em fotos, caricaturas e charges; e em capas. As fotografias começaram a ser inicialmente estampadas na área mais nobre do jornal, que eram as capas de domingo, as quais, posteriormente, passaram a ser usadas com mais recorrência. Devido ao oneroso processo de impressão fotográfica, as ilustrações conviveram com as fotografias até 1920, quando ficaram mais restritas à representação de mapas; à seção infantil e de moda; e às charges e caricaturas (Sodré, 1999; Fonseca, 2008).

Em seu estudo sobre o *Jornal do Brasil*, Fonseca (2008) constata que as primeiras capas do periódico eram repletas de matérias e sem destaque para os títulos, e quando o jornal passou a publicar imagens, estas só eram utilizadas na capa. Os elementos fixos da primeira página eram o cabeçalho, anúncios e as charges ou caricaturas, que eram os principais atrativos do jornal e mantinham uma localização privilegiada. A partir de 1918, a autora ressalta o aparecimento das chamadas das

³⁰ Segundo Porta (1958, p.180), a galvanotipia tinha como objetivo a reprodução de gravuras; composição tipográfica; e a reprodução de matrizes de letras para a fundição de letras.

matérias, as quais ganharam destaque na página inicial. Esse recurso, que aumentou a competitividade das bancas de jornal, passou a ser utilizado para que o leitor já soubesse previamente dos assuntos a serem tratados naquela edição. Os títulos das matérias também ganharam mais destaque, uma vez que, até em 1906, eles eram curtos e ocupavam apenas uma coluna ou ocasionalmente duas. Paulatinamente, os títulos passaram a ganhar maior destaque e serem objetos de experimentações gráficas, podendo até mesmo ser desenhados. Dentre os recursos utilizados para com os tipos móveis, foi comum o uso de caixa-baixa e caixa-alta, negrito e a sua utilização em conjunto com vinhetas decorativas ou fios. A partir de 1915, esses adornos tornaram-se mais presentes e a ter influência da *art nouveau*.

Quando Assis Chateaubriand, em 1920, assumiu a redação do *Jornal do Brasil*, houve uma nova modificação em relação à utilização dos títulos, que passaram a ocupar de maneira frequente duas ou três colunas, tornando-se mais corriqueira a publicação de fotos na capa, principalmente em edições especiais. Esse momento também marca a maior utilização de subtítulos.

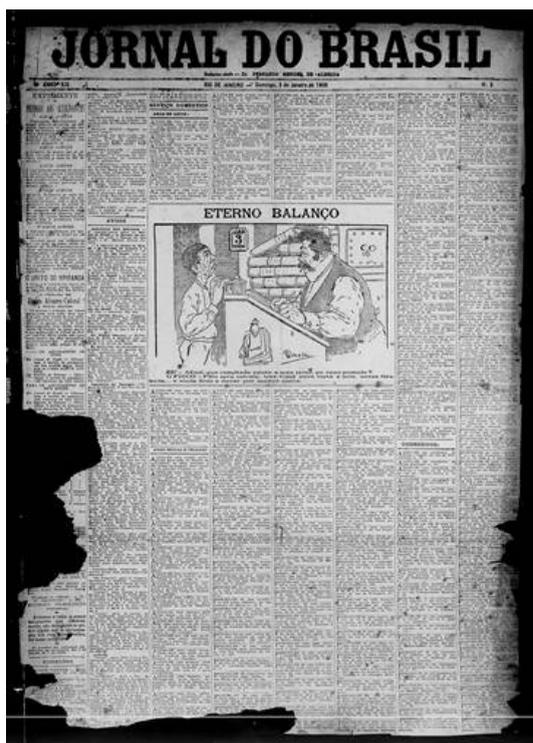


Figura 14- Primeira página da edição de 3 de janeiro de 1909 do *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital.



Figura 15 - Primeira página da edição de 6 de janeiro de 1929 do *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital.

A mudança na composição dos jornais também foi um fator importante para a sua modernização. Durante o período em que os jornais eram compostos manualmente, o

tipógrafo tinha que pegar cada tipo da caixa, um por um, e colocar no componedor, para então montar o texto com a outra mão. Quando o compositor adquiria prática, conseguia compor em média de 1.200 a 1.500 caracteres por hora, talvez 10 mil por dia, sendo necessários, para um jornal diário, vários compositores. Para montar um periódico com quatro páginas, esse processo poderia demorar até dezesseis horas (Molina, 2015).

O processo de mecanização tipográfica aconteceu de maneira tardia, se o compararmos com outros ramos do setor gráfico. De modo que, quando as primeiras rotativas já imprimiam milhares de jornais por hora, por exemplo, o processo de composição ainda ocorria de maneira manual, diante do cavalete. Essa situação mudou com a invenção da linotipo no final do século XIX. Ao substituir o processo de composição manual, o linotipo causou desemprego entre os compositores, pois com o seu uso era possível montar 10 mil caracteres por hora. Os linotipos baratearam e aceleraram o processo de composição, além de permitirem aumentar com facilidade o número de páginas dos jornais, permitindo mais espaço para informações e anúncios. Houve no Brasil uma disparidade da inclusão do linotipo nas oficinas tipográficas, até mesmo em cidade como Rio de Janeiro e São Paulo. Os ramos gráficos de impressão e encadernação receberam investimentos para a sua mecanização, ao contrário da parte de composição, pois, apesar da existência de linotipo e monotipo no mercado internacional, estes ainda não eram utilizados no Brasil (Molina, 2015; Vitorino, 2000).

A composição de texto pelas linotipos é introduzida nos jornais cariocas a partir de 1892, no *Jornal do Brasil*, e seu impacto altera a realidade das oficinas tipográficas. Os principais jornais cariocas que introduzem em suas oficinas os mais relevantes avanços técnicos do período são: *O Jornal do Commercio*, o *Jornal do Brasil*, a *Gazeta de Notícias* e *O Paiz* e o *Correio da Manhã* (Barbosa, 2010).

Assim como o Rio de Janeiro, no final do século XIX, a capital paulista também apresentava condições para a modernização das suas instalações tipográficas. A sua economia estava em crescimento devido à produção cafeeira, o que viabilizou a dinamização da sua imprensa, havendo em São Paulo, assim como na capital, o mesmo sistema, em que as empresas jornalísticas, que eram pequenos empreendimentos com número limitado de sócios, se tornaram sociedades anônimas em expansão. Os primeiros melhoramentos técnicos na imprensa paulistana foram no periódico *Correio Paulistano*, fundado em junho de 1854, o qual, durante os seus primeiros anos, foi impresso em um prelo de madeira. O prelo manual foi substituído em 1863 por uma máquina de imprimir Alauzet, marca A, e, em 1869, passou a ser movida a vapor. Em seu aniversário de 50 anos, no ano de 1904, o *Correio Paulistano* fez a aquisição de máquinas rotativas Koenig & Bauer, que imprimiam oito páginas de uma vez e possibilitaram a tiragem de 12 mil exemplares por hora (Abigraf, 2008;

Vitorino, 2000).

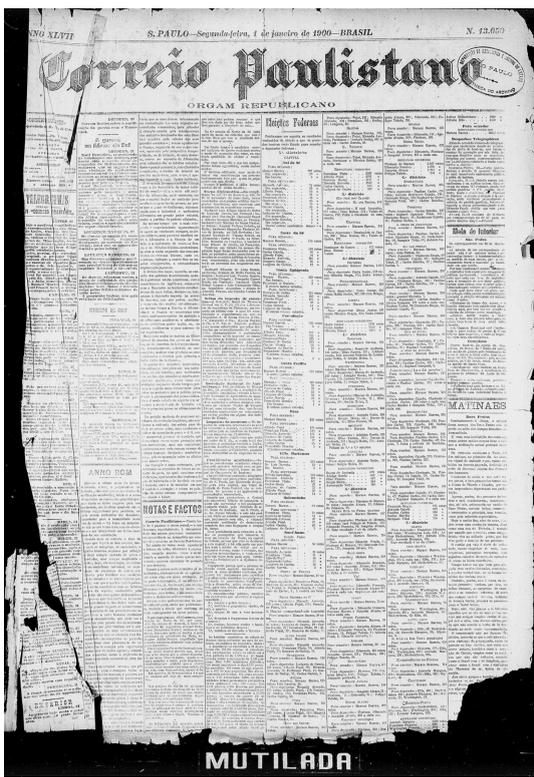
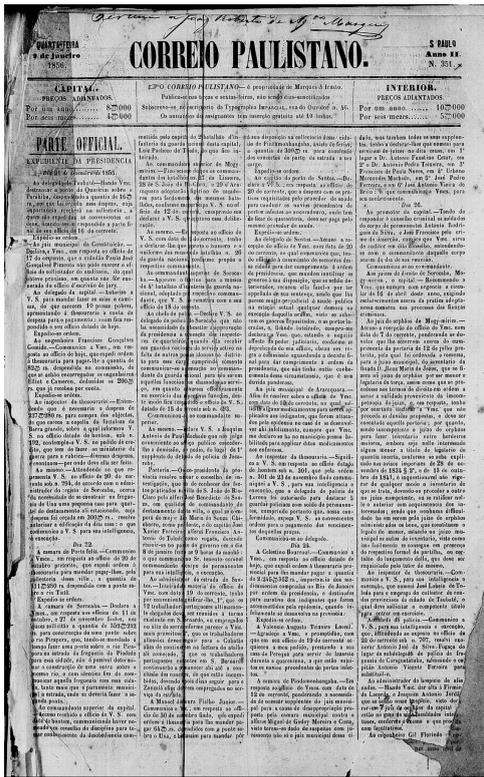


Figura 16 - Primeira página da edição de 2 de Janeiro de 1856 do Correio Paulistano. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 17 - Primeira página da edição de 23 de Janeiro de 1900, do Correio Paulistano. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 18 - Primeira página da edição de 1 de Janeiro de 1928 do Correio Paulistano. Fonte: Hemeroteca Digital.

A diferença nos equipamentos utilizados para imprimir os jornais pode ser observada no comparativo entre a oficina do *A Província de S. Paulo*, que, em 3 de janeiro de 1875, estava imprimindo sua primeira edição em um rústico prelo Alauzet manual, comprado de segunda mão no Rio de Janeiro. Este, apesar de já ser metálico, não se diferenciava em termos de funcionamento daqueles utilizados por Gutenberg, contando com uma grande roda de ferro ainda movimentada a mão, na qual primeiro se imprimia a primeira e a quarta páginas e, posteriormente, no outro lado do papel, a segunda e a terceira. Todavia, o *Correio Paulistano* já usava uma prensa a vapor (Molina, 2015).

Outros jornais paulistanos acompanharam esse modelo de expansão baseado no aperfeiçoamento tecnológico. A primeira tipografia em São Paulo a ter a possibilidade de imprimir jornais em grandes formatos foi a do *Diário de S. Paulo*, que, em 1874, passou a reformar todo o seu material tipográfico. Na década de 1890, o *Estado de S. Paulo* ampliou as instalações de suas oficinas para receber a impressora Marinoni, que aumentou a tiragem do jornal para 7.500 exemplares, que, no início do século XX, passou a ser 10.000 exemplares diários. O periódico tornou-se uma sociedade anônima em 1907, o que possibilitou a ampliação de sua aparelhagem e organização, após a compra de um prelo rotativo e da montagem de linotipos. Naquele mesmo ano, passou a circular o diário matutino *São Paulo*, que tinha uma tiragem de 10 mil exemplares, um jornal de grande formato, com quatro páginas e seis colunas, impresso já em estereotipia por uma rotativa Marinoni (Abigraf, 2008).



Figura 19 - Primeira página da edição de 3 de Janeiro de 1875 do A Província de São Paulo. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 20 - Primeira página da edição de 3 de Janeiro de 1901 do Estado de São Paulo. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 21 - Primeira página da edição de 3 de janeiro de 1929 do Estado de São Paulo. Fonte: Hemeroteca Digital.

Na Paraíba, a primeira máquina de impressão a vapor Marinoni da qual se tem conhecimento é na oficina tipográfica de propriedade do tipógrafo Henrique de Sá, que fez aquisição na década de 1890. A nova máquina impressora garantiu mais trabalhos à tipografia, que passou a imprimir os jornais *Correio Oficial do Estado da Paraíba* e *O Estado da Paraíba*, os quais anteriormente eram impressos na concorrência, mas não conseguiram se equiparar ao custo, economia e agilidade trazido pela nova máquina. Além disso, o sistema moderno de impressão também proporcionou que a oficina de Henrique Sá montasse uma fábrica de livros, chamada *Torre Eiffel* (Barbosa, 2010).

Dentro da perspectiva da modernização dos jornais fora do eixo Rio-São Paulo, está o periódico recifense *Diário de Pernambuco*, surgido ainda na época do Império, nos permitindo acompanhar o seu processo de desenvolvimento e modernização ao longo dos anos. O seu primeiro número foi impresso na Tipografia Miranda & Cia, em 7 de novembro de 1825, pelo mestre tipógrafo José Miranda Falcão³¹. Os apetrechos gráficos utilizados, como os tipos móveis e o prelo, teriam sido pertencentes à oficina Trem de Pernambuco, onde foi impresso o *Aurora Pernambucana*. A primeira edição do *Diário de Pernambuco* foi formado por um formato de quatro páginas, no tamanho de 24 x 19 cm, contando com 329 linhas compostas à mão, e distribuídas por duas colunas. Foi impresso em prelo manual de madeira. Não se tem notícias sobre qual foi o modelo de prensa que substituiu o antigo prelo de madeira, mas sabe-se que foram feitas substituições por máquinas com melhor qualidade. Sua linha editorial inicial foi como um periódico de anúncios, tendo características comerciais-informativas (Jambo, 1975).

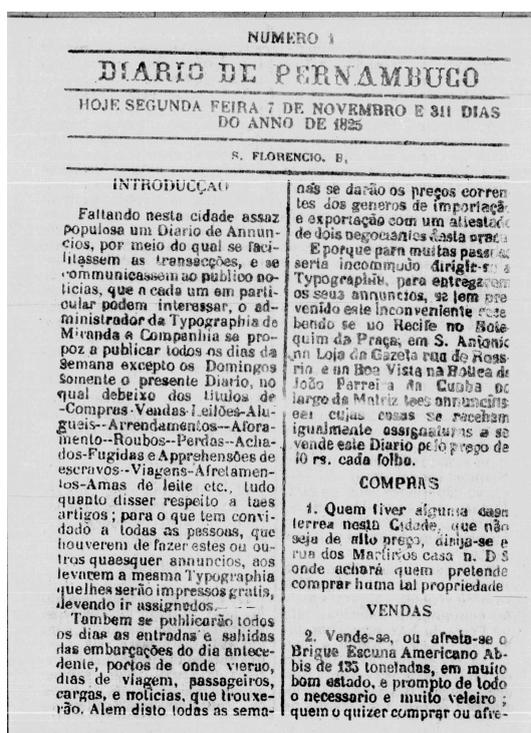


Figura 22 - Primeira página da edição de 7 de novembro de 1825 do *Diário de Pernambuco*. Fonte: Hemeroteca Digital.

Jambo (1975) comenta que as tipografias que imprimiam periódicos no século XIX, no

³¹ O fundador do *Diário de Pernambuco* havia aprendido o ofício de tipógrafo com James Pinches, que teria sido o primeiro tipógrafo a atuar em Pernambuco e responsável por ensinar e transmitir para muitos profissionais o conhecimento sobre impressão e composição tipográfica. A oficina do Trem Nacional, onde foi impresso o primeiro jornal de Pernambuco e da região, o *Aurora Pernambucana*, serviu de espaço de aprendizagem para José Falcão, que depois foi instituído como diretor e professor da Tipografia Nacional do Recife. Montou uma oficina tipográfica própria, onde imprimiu e participou da edição de jornais como o *Typhis Pernambucano*. (JAMBO, 1975). Jambo (1975) comenta que qualquer carpinteiro da época poderia fazer uma máquina daquele tipo utilizando uma madeira rígida.

Brasil, não se sustentavam apenas com a venda de edições avulsas das assinaturas, ou da publicação de anúncios. A saúde financeira das tipografias não conseguiria ser mantida apenas com a impressão exclusiva de jornais, sendo necessário, portanto, realizar trabalhos de impressão de papéis oficiais, os mais variados tipos de comunicados, que muitas vezes eram realizados contratos governamentais de serviços gráficos. Era esse tipo de trabalho que garantia a manutenção da oficina, do tipógrafo e do impressor. Por mais que um jornal diário se tornasse popular e aumentasse o número de leitores e de espaço publicitário, ainda não era o bastante para manter as despesas. Nesse sentido, o autor destaca que, para realizar um empreendimento como um periódico diário, era necessário ou ter uma relação muito próxima com o dono da oficina ou ele mesmo ser o diretor da publicação. A necessidade dessa relação explica a venda do *Diário de Pernambuco* para Manuel Figueroa de Faria, em 1835, que também era proprietário de uma oficina tipográfica, a firma Pinheiro & Faria.

Durante esta gestão, o periódico pernambucano foi transformado em órgão oficial dos governos da província, cargo mantido com apenas alguns períodos de exceção e garantia de renda ao periódico. Do ponto de vista da produção do jornal, podemos entender o *Diário de Pernambuco* como um dos pioneiros daquele estado em entender-se como uma empresa industrial. Em 1855, já existem registros de estar em funcionamento um pequeno parque gráfico que Figueroa conseguiu montar para o seu jornal, tornando-se também uma das oficinas mais procuradas do Recife para os serviços de obras gráficas, firmando contratos com o comércio local e entidades oficiais, para a impressão de avisos e publicações diversas. Na descrição feita à Assembleia Provincial em 1855, a tipografia encontrava-se equipada com duas impressoras mecânicas iguais às que imprimiam a *Ilustração Francesa*; seis prelos de ferro, responsáveis por imprimirem obras menores; 150 pares de caixas de tipos e contava com 72 trabalhadores, entre os quais havia apenas 2 estrangeiros. Passados vinte cinco anos do comando de Figueroa à frente o *Diário de Pernambuco*, em 1859 o jornal ganha a mesma proporção de periódicos de grande circulação mundiais como o *Times* de Londres. Em todos os seus aspectos, o jornal estava sendo reformulado, tanto na troca para um papel mais encorpado quanto na utilização dos tipos, de preferência para os de corpo maior e de fácil leitura (Jambo, 1975).

Com a morte de Manuel Figueroa, em agosto de 1866, a sucessão do comando do jornal ficou a cargo de seus filhos, principalmente de Manuel Figueroa de Faria, todavia os herdeiros não tiveram o mesmo desempenho que o pai na administração o jornal. O periódico chegou ao final do século XIX tendo sua tiragem sendo reduzida e tornando-se praticamente uma publicação oficial do governo de Pernambuco, e que eram publicados os atos oficiais, notas fúnebres e anúncios. O jornal chegou a

suspender a sua publicação em março de 1901, mas no mês seguinte foi editado com novo proprietário, o conselheiro Francisco de Assis Rosa e Silva, considerado como um dos chefes do Partido Republicano local. Durante os primeiros anos administrando a empresa jornalística, Rosa e Silva determinou a renovação do parque gráfico e da feição do jornal, assim como a renovação do corpo editorial. A principal iniciativa do novo administrador para garantir recursos suficientes para manter o jornal foi assegurar a receita de fontes oficiais. Foi mantido o contrato dos Figueroas com o governo do estado no valor de cinquenta contos de réis. Ficava, assim, a cargo do jornal publicar todos os atos do governo, suas mensagens aos Legislativo, assim como o expediente das Secretarias e repartições; a sua tipografia fornecia livros e guias para o serviço público estadual, editava em livros o expediente, divulgando leis, regulamentos, instruções, orçamentos, relatórios; cabia também publicar, como título de *Comunicados*, artigos elogiosos à administração pública, enviados pelas autoridades governamentais (Jambo, 1975).

Devido a desavenças políticas na eleição para governador do estado em 1911, o *Diário de Pernambuco* sofreu diferentes empastamentos³² a mando do grupo rival, liderado pelo general e então candidato Dantas Barreto. Com a perda definitiva de Rosa e Silva na eleição e com ataques à oficina tipográfica, que danificaram parte das máquinas, o jornal parou de circular no final de 1911, voltando a funcionar apenas em janeiro de 1913. Na volta, o periódico diário pertencia ao industrial e proprietário de terras, o coronel Carlos Benigno Pereira de Lira. Com essa nova gestão, houve uma reforma no edifício da sede, tendo que ser feita a eletrificação de todo o prédio, adaptando as oficinas às inovações materiais e técnicas. Foram instaladas as primeiras linotipos de Pernambuco, além da compra de uma rotoplana, que substituiu a Marinoni, que havia sido comprada desde a gestão dos Figueroas e tinha sido martelada em pedaços devido aos ataques políticos. A gestão dos Lira à frente da publicação se encerrou com o fim da Primeira República, em 1931, e o periódico foi vendido aos Diários Associados (Jambo, 1975).

³² Empastelar: Ação ou efeito de empastelar, de misturar letras ou outro material de composição. 2. Assalto a oficina tipográfica ou redação do jornal, com donas para o material e as máquinas. (PORTA, 1958, p. 128)



Figura 23 - Primeira página da edição de 3 de janeiro de 1909 do Diário de Pernambuco. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 24 - Primeira página da edição de 3 de janeiro 1929 do Diário de Pernambuco. Fonte: Hemeroteca Digital.

Camargo (2003) salienta a importância da imprensa para a atividade gráfica brasileira, pois as empresas que editavam os jornais e revistas mais importantes do País foram as primeiras a utilizar as modernas máquinas de composição mecânica. Parte deste pioneirismo se explica devido ao destaque que os impressores tiveram na vida intelectual e cultural do País, aliado à capacidade de organização como empresa. Na década de 1920, as oficinas dos jornais eram locais onde se imprimia todo tipo de impresso³³, grande parte dos livros produzidos no Brasil no período saíam das mesmas oficinas em que servia a imprensa periódica. Sendo comum manterem seções de encomendas, proposta comum até nos grandes jornais do País, como o *Estado de*

³³ Um setor da indústria importante para o crescimento da imprensa no país e das artes gráficas no geral foi o da produção de papel. Apesar da dependência do Brasil em importações, o que também incluía o papel utilizado nos jornais, já existiam algumas empresas especializadas para fabricação do insumo instaladas em alguns estados, principalmente em São Paulo devido ao progresso promovido pelo café. O crescimento dessas empresas se deu principalmente a partir dos anos 1920, com a consolidação da manufatura da celulose com o uso da madeira. Entretanto, já existiam iniciativas para uma produção nacional de papel como a Fábrica de Papel Paulista fundada em 1888 e que foi arrendada, em 1902, pelo grupo de Klabin, Irmãos e Cia, a qual trabalhava com a importação de artigos tipográficos e monta uma fábrica própria em 1909. Assumindo uma função de destaque nesta produção está a Companhia Melhoramentos de São Paulo, que desde 1889 atuava na fabricação de papel, possuindo duas máquinas de produção de papel contínuo, com a capacidade de produzir 6 toneladas diárias. No ano de 1921, a empresa do ramo gráfico e editorial, a Weiszflog Irmãos, assume o controle da Cia. Melhoramentos, que em 1923 torna-se pioneira na utilização industrial da celulose. No ano de 1920 já haviam dezessete fábricas de papel no Brasil, esse crescimento se deu em decorrência da Primeira Guerra Mundial, quando as importações vindas da Europa e Estados Unidos tornaram-se mais escassas e caras. (CAMARGO, 2003; CAMPOS, FOELKEL, 2016)

São Paulo e o Diário de Pernambuco.

No final dos anos 1920 se consolidaram os primeiros conglomerados de mídia no Rio de Janeiro, apesar dos jornais serem ainda dependentes dos subsídios oficiais do governo federal. Na capital do País, circulavam tanto jornais de produção artesanal, que possuíam baixas tiragens e eram gerenciados por entusiastas dos periódicos, quanto também — como já foi visto — uma imprensa firmada em moldes empresariais. No ano de 1925, Assis Chateaubriand compra *O Jornal*, aumentando sua tiragem e investindo em publicidade, o que fez com que o periódico diário chegasse a ter 20 páginas. Para acelerar a produção, o jornal foi dividido em dois cadernos, sendo o segundo impresso a cores. A partir de 1925, o segundo caderno passa a ser impresso na rotogravura da oficina do *La Nation*, em Buenos Aires, pois a técnica ainda era pouco utilizada no Brasil. A partir do crescimento do *O Jornal*, Assis Chateaubriand iniciou a aquisição e a fundação de diferentes jornais e revistas, formando a corporação Diários Associados (Barbosa, 2007).



Figura 25 - Primeira página da edição de 3 de janeiro de 1929 do *O Jornal*. Fonte: Hemeroteca Digital.

Outro jornal que merece destaque por sua atuação na década de 1920 é o *A Noite*, fundado em 1911 e comandado por Irineu Marinho. Sua oficina tipográfica passou a

substituir em 1928 as antigas rotativas Marinoni por modelos mais recentes, de fabricação americana, da marca Man. Essa mudança no equipamento permitiu o lançamento do *Suplemento Ilustrado de A Noite*. O novo momento da empresa, que também publicava o jornal *O Globo* desde 1925, foi marcado pela inauguração de um novo edifício localizado no centro do Rio de Janeiro, considerado um dos primeiros arranha-céus da América Latina. No final da década de 1920, a tiragem do *A Noite* chegava a 200 mil exemplares, enquanto, no mesmo período, jornais como *Correio da Manhã* editaram 40 mil exemplares e, já em decadência, *O Paiz* publicava 3 mil (Barbosa, 2007).



Figura 26 - Primeira página da edição de 20 de julho de 1911 do *A Noite*. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 27 - Primeira página da edição de 3 de janeiro de 1929 do *A Noite*. Fonte: Hemeroteca Digital.



Figura 28 - Primeira página da edição de 3 de janeiro de 1929 do O Paiz. Fonte: Hemeroteca Digital.



Figura 29 - Primeira página da edição de 3 de janeiro de 1929 do Correio da Manhã. Fonte: Hemeroteca Digital.

Originada do processo de impressão litográfica, o sistema de impressão planográfica, que denominamos de *offset*, surgiu em 1904 nos Estados Unidos a partir da transferência da arte final por meio de cilindros, em que a imagem ou os caracteres gravados por processo fotoquímico sobre uma chapa de zinco ou alumínio são transferidos para o papel após passarem por um cilindro intermediário de borracha. A primeira etapa desse processo é a preparação da arte-final a ser impressa e fotografada, as quais eram gravadas em chapas de impressão após a separação de cores e aplicação de retícula, a partir dos fotolitos. Essa tecnologia chegou ao Brasil na década de 1920³⁴ e a empresa Pimenta de Melo & Cia imprimiu a primeira revista em *offset* no Brasil, a *Cinearte* (Andrade, 2009).

Dentre as inovações no campo da impressão que chegaram ao Brasil na década de 1920 também estava a rotogravura, processo industrial oriundo das gravuras entalhadas sobre chapas de metal. A arte-final é gravada sobre um cilindro de cobre que é rodado em máquinas rotativas. Em 1910, surgiu a primeira rotativa tipoclográfica, capaz de rodar simultaneamente o texto tipográfico junto com

³⁴ Apesar da *Cineart* ser reconhecida como a primeira revista impressa em *offset*, Barbosa (2007) relata que em 1922 o moderno processo de impressão já havia chegado na Companhia Lithographica Ferreira Pinto. Segundo Aragão et al (2023), a empresa C. Fuerst & Cia em 1924 já anunciava a comercialização máquinas *offset* em revistas da época.

ilustrações em rotogravura. Devido à sua precisão na impressão de imagens a cores ou em preto e branco, foi largamente utilizada na imprensa. Os jornais diários foram os principais responsáveis por implementar essa tecnologia, que imprimia suplementos a cores. O *Gazeta Ilustrada*, em 1927, foi um dos pioneiros na impressão com rotogravura, sendo seguido pelo *Gazeta Juvenil* e *O Estado de São Paulo*, nos anos seguintes (Andrade, 2009; Barbosa, 2007).



Figura 30 - Primeira página da edição de 11 de janeiro de 1930 do A Gazeta. Fonte: Hemeroteca Digital.

Figura 31 - Primeira página da edição de 5 de dezembro de 1928 do A Gazeta: Edição infantil. Fonte: A Gazetinha | Blog da Biblioteca da ECA-USP (wordpress.com)

Para Cardoso (2009), as grandes modificações na estrutura física dos jornais brasileiros vieram a partir de 1910 e foram concretizadas com as mudanças realizadas pelos dirigentes dos veículos da grande imprensa, como Assis Chateaubriand, nas décadas de 1920 e 1930. Nesse período, o número de páginas passou a aumentar e houve a inclusão de novos cadernos, voltado a questões como moda, cinema e esporte; além da inserção de suplementos ilustrados, infantis e femininos, momento também em que os jornais passaram a seguir padrões mais próximos aos do jornalismo impresso contemporâneo. Apesar de haver diferenças entre as apresentações gráficas dos jornais, boa parte deles seguia um padrão de oito colunas, separadas por fios e com uma densa mancha tipográfica. A primeira página tornou-se mais expressiva, com a maior utilização de imagens e títulos, além de passar a se

tornar um guia para as páginas internas.

A partir dos estudos de Fonseca (2008), para além do uso de ilustrações, caricaturas e fotografias, que são reconhecidamente um símbolo de modernidade na imprensa, a autora também cita uma mudança nos títulos do jornal, os quais tornam-se mais expressivos, e no aparecimento do recurso das manchetes, que se tornou um elemento fixo da capa. Apesar dos avanços de ordem tecnológica terem permitido alterar e baratear os processos de impressão e composição, sua explicação também deve ser feita pela compreensão da diversidade do público-leitor e da complexidade e fragmentação da sociedade brasileira durante as primeiras décadas do século XX. Simbolizada principalmente pela capital federal, que atingia uma população de 1 milhão de habitantes e apresentava uma sociedade com divisões de classe e gosto.

Entretanto, como se pôde observar neste capítulo, a imprensa brasileira não se modificou de maneira homogênea, pois questões sociais, econômicas e geográficas interferiram no processo de modernização de cada instituição jornalística. Nem todas conseguiram aderir ao novo maquinário gráfico, que permitiu o aumento do número de páginas e de tiragem e a inclusão de oficinas de fotografação, que possibilitaram o aumento de imagens no jornal. Para além do recurso material, também havia a necessidade do recurso humano, trabalhadores qualificados do ramo gráfico para assumirem essas posições dentro da produção do jornal. A rede de sociabilidade destacada por Cardoso (2021) permitiu ao Rio de Janeiro poder conseguir unir oficinas gráficas, artistas gráficos, jornalistas e escritores para repensar a publicação periódica nos primeiros anos do século XX. Nem todos os estados conseguiram aglutinar esses interesses para a constituição de uma imprensa pulsante, essa disparidade nos processos de modernização refletem a discussão inicial deste capítulo sobre o embate entre modernidade e tradição no Brasil e são indícios de uma discussão mais abrangente sobre a realidade brasileira.

3 - Um panorama do desenvolvimento tecnológico das Imprensas Oficiais no Brasil durante a Primeira República e a Imprensa do RN.

O capítulo a seguir apresenta o cenário de desenvolvimento das tecnologias gráficas até 1930, a análise se inicia com a Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro, e a partir disso aborda brevemente as questões específicas das Imprensas Oficiais de cada um dos estados que disponibilizaram suas informações do seu progresso gráfico em documentação oficial. O intuito foi contextualizar a condição material dessas oficinas estatais e compreender seus graus de investimento em máquinas e equipamentos, para se ter um entendimento mais preciso de como ocorreu a modernização das técnicas gráficas incorporadas nos órgãos oficiais de impressão.

3.1 - A Imprensa Nacional e o início da Imprensa Oficial no Brasil

Dentro da história da imprensa e da tipografia, as imprensas de caráter oficial aparecem como alternativas ao financiamento particular, pois, desde o seu surgimento e seu desenvolvimento na Europa do século XV, estes empreendimentos estavam fadados ao fracasso caso não tivessem consolidado uma base firme de obtenção de ganhos, para pelo menos cobrir suas despesas. Por mais que as oficinas pudessem surgir ligadas a diferentes tipos de subsídios, elas só subsistiam se encontrassem condições comerciais favoráveis. A intenção de lucro que motiva impressores e editores desde Gutenberg até o início do século XIX é melhor explicada pela expectativa de conseguir equilibrar as incertezas de ganho contra a grande perspectiva de perda do investimento feito em prensas, papel e publicações. Dentre as condições possíveis de se manter uma tipografia, estava a sua ligação com o interesse público, que era um agente de fomento de publicações. Nesse sentido, as prensas oficiais se estabeleceram de maneira definitiva na Europa na segunda metade do século XVI e foram gerenciadas por governos ou corporações públicas como universidades e repartições públicas. Essas oficinas produziam de acordo com suas predileções, sejam elas: políticas, acadêmicas, literárias ou tipográficas. O lucro desempenhava um papel menor, apesar de os gerentes das editoras oficiais não serem avessos a um balanço favorável (Febvre; Martin, 2017, p. 298; Steinberg, 2017, p. 214).

Esse meio de financiamento das oficinas tipográficas, isto é, a produção de impressos que serviam à administração pública local, está correlacionado com próprio o processo de desenvolvimento das comunicações. Habermas (2011) destaca o interesse de autoridades em tornar a imprensa um instrumento da administração pública, num primeiro momento para a publicação e divulgação de ordens e decretos. Também, e de maneira sistematizada, a imprensa foi veículo oficial para a divulgação de atos e acontecimentos, para a promoção e afirmação da imagem do Estado e de seus ideais. A

produção de boletins oficiais, por exemplo, para além da publicação de decretos e de atos, foi importante para sustentar essa imagem. Em outros termos, a imprensa serviu ao aparelho do Estado, e no Brasil isso não foi diferente, considerando o período estudado.

No Brasil, as relações entre Estado e imprensa remontam à instalação da Imprensa Régia no Brasil em 1808³⁵, com a chegada da família Real e a instalação da burocracia oficial no País, órgão do governo português, assim como parte das estruturas administrativas e jurídicas, necessário ao funcionamento do Estado. Dentro do decreto de criação da entidade estava prevista a impressão exclusiva de toda a Legislação; papéis diplomáticos e de qualquer outra repartição. O documento real, que institucionalizou a imprensa no Brasil, não foi descrito como um acontecimento extraordinário, mas sim como uma atividade administrativa necessária para o estabelecimento da Coroa. Isso se deve ao modo de concepção do governo no Antigo Regime, segundo o qual a existência das gazetas, através da palavra escrita, cumpria uma função de afirmação da Corte e da instituição monárquica em todo o corpo social (Meirelles, 2006, p. 2; Molina, 2015, p. 107).

A Imprensa Régia sediada no Rio de Janeiro obteve o monopólio de impressões por cerca de catorze anos, produzindo documentos do governo, cartazes, sermões, panfletos e volantes. Também foram publicados alguns livros relacionados a temas de interesse do governo e de autores locais. Em meio a essa diversidade de publicações, estava a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal impresso no Brasil, com circulação de 1808 até 1822. Esse periódico surgiu, em substituição da *Gazeta de Lisboa*, para divulgar os atos oficiais e notícias previamente censuradas. O jornal, que contava com 4 páginas, continha também um espaço para anúncios de venda e de oferta de serviços (Molina, 2015, p. 114).

Para a sua inauguração, foi comprado, de Londres, pela Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, 28 caixas de tipos e dois prelos Stanhope. Este prelo tinha sido desenvolvido em 1800, e representava um grande avanço no processo de impressão desde Gutenberg, devido à sua alavanca que possibilitou uma pressão maior e mais uniforme sobre o papel, garantindo um menor esforço por parte do impressor e uma melhor qualidade do impresso, sendo a primeira impressora a ser fabricada em ferro fundido, garantindo maior resistência e durabilidade. Alguns jornais londrinos, como o *The Times*, relatam que conseguiam fazer 200 impressões por hora com sua utilização,

³⁵ Existiram outras iniciativas anteriores a esta, que deflagram a relação entre os impressos oficiais e a implementação de uma oficina tipográfica no Brasil, mas que não tiveram o mesmo grau de sucesso. De acordo com Melo (2006, p. 2), em 1747 o editor-impressor António Isidoro da Fonseca havia se mudado de Lisboa para o Rio de Janeiro para abrir uma tipografia a convite dos dirigentes locais, com a expectativa de receber encomendas regulares de impressos oficiais. Antes de ter sua atividade proibida pelo governo português e ter que voltar para Lisboa, Isidoro imprimiu quatro publicações, sendo nenhuma delas de questionamento ao governo. A atitude de Portugal em proibir essas atividades também visa proteger os interesses da indústria gráfica do Reino, que invocava razões econômicas para os impedimentos.

outros jornais conseguiam números ainda maiores. Foi feita posteriormente a aquisição de um prelo de madeira construído no Rio de Janeiro; as máquinas de impressão por ela instaladas serviram de base para a fabricação de prensas de madeira, que foram bastantes difundidas entre as tipografias que não tinham condições de possuir um prelo de ferro (Molina, 2015, p. 119; Bello, 1908, p. 30).

Nesse período, o órgão produziu mais de mil itens, entre leis e documentos oficiais, cartazes, panfletos, sermões e periódicos. A *Gazeta do Rio de Janeiro* tinha um formato *in-quarto* que media 19 por 13,5 cm, assemelhando-se às gazetas portuguesas, em especial à *Gazeta de Lisboa*. Sua primeira edição, que continha quatro páginas, foi impressa em 10 de setembro de 1808 e editada com apenas uma coluna, em um período em que os jornais ainda se assemelhavam aos livros. Esse padrão na materialidade dos jornais só vai mudar a partir de 1811, quando ele torna-se mais largo e passa a ser impresso em duas colunas, podendo incluir mais palavras (Molina, 2015, p. 114).

Do ponto de vista técnico e organizacional, a Imprensa Régia passou por uma série de investimentos ao longo do século XIX, principalmente após o fim da censura prévia, em 1821, quando passou a ser chamada de Tipografia Nacional. Nesse ano sua oficina de impressão possuía sete prelos e alguns aparelhos secundários, que, no ano seguinte, passaram a ser onze. A partir do surgimento de oficinas particulares, sua produção restringiu-se a atender as necessidades das repartições da administração imperial, com a publicação de obras e atos de caráter oficial. Entretanto, o órgão não recebia a devida atenção do poder público para a sua gestão, sendo perceptível a escassez de notícias sobre essa repartição nos relatórios ministeriais. Dentre as poucas questões apresentadas estava a necessidade de melhoramentos e investimentos. Seus serviços foram ampliados em 1840, após a aprovação de um novo regulamento que passou a organizar a Tipografia Nacional da seguinte maneira: administrador; um guarda-livros; um amanuense; casa de composição; escola de composição; casa de impressão e armazém dos impressos. No ano de 1845, funcionavam nove prelos de ferro, sendo seis franceses e 3 ingleses, e um prelo mecânico foi adquirido no final daquele ano (Camargo, 2016; Bello, 1908, p. 30).

Apenas em 1859 foi aprovada nova reformulação em seu regulamento e o órgão passou a ser constituído pela administração e por mais quatro seções: Escrituração e Contabilidade; Depósito; Oficina de Composição e Escola de Compositores; e Oficina de Impressão e Escola de Impressores. No relatório daquele ano, são assinalados os bons resultados da reforma, os quais trouxeram o aumento da produtividade da Tipografia Nacional (Miranda, 1922, p. 45).

Após uma visita à oficina da Tipografia Nacional, em 1862, Dom. Pedro II, o então Imperador, descreveu que o órgão ainda tinha 13 prelos movidos à mão, classificados

como simples tórculos movidos por 2 operários. Havia também outras duas máquinas de impressão mais pesadas, movidas por 3 ou 4 funcionários. No total, a oficina tinha cerca de 60 funcionários, entre impressores e compositores, considerados hábeis, apesar de os tipos de metais utilizados já serem considerados velhos. O espaço de trabalho e de armazenamento de material era insuficiente para comportar de maneira organizada os papéis para impressão e os exemplares das leis já impressas, necessitando, por isso, de uma ampliação do espaço (Bediaga, 1999 [1862], p. 204).

O aumento da concorrência com oficinas particulares e a pouca atenção do governo para com a Typographia Nacional são apontados como razões para a estagnação do maquinário das oficinas na metade do século XIX. Outro fator era a falta de espaço dentro das oficinas, o que impedia a instalação de novas máquinas. Apesar da aparente necessidade de melhorias em seu espaço, apenas em 1877 a Typographia Nacional é alocada em edifício próprio, abrindo a oportunidade para novas melhorias e reorganizações no seu maquinário gráfico. Apesar dos investimentos realizados nos maquinários para impressão e nas outras seções do órgão, este ainda demonstrava dificuldades em acompanhar o aumento de demanda por serviços, questão que gerava apelos por novas máquinas, com vias a expandir sua capacidade produtora (Bello, 1908, p. 91; Camargo, 2016).



Figura 31: Prédio da Imprensa Nacional construído em 1877. Fonte: (Bello, 1908, p. 32)

O órgão passou a ser chamado de Imprensa Nacional em 1885 e foi dividido em duas seções³⁶ principais, a Central, na qual ficavam alocados os serviços de escritório e almoxarifado, e a seção de Artes. Esta seção era subdividida nos seguintes serviços: Tipografia, compreendendo a revisão, a composição, aliada à escola de compositores e o

³⁶ Brasil, 1885, p. 226.

depósito de tipos; Impressão, a qual anexos os serviços de motores, prensa hidráulica, laminador, conserto e montagem de máquinas e a carpintaria; Serviços acessórios, divisão responsável pela brochura, cartonagem, numeração, pauta e pela realização das encomendas; Fundição de tipos, a qual tinha como anexo os serviços de estereotipia e galvanoplastia; Estamparia, compreendendo a litografia, xilografia e gravuras em metais; e, por fim, o setor responsável pela impressão do Diário Oficial. Este modelo de organização iniciado em 1885 sofreu poucas alterações nos anos posteriores. A mudança mais substancial ocorreu em 1889, com a inclusão da seção de máquinas responsáveis pelo serviço de reparo de maquinário, seus motores e sua respectiva montagem (Brasil, 1886).

Essa reformulação provavelmente teve como intenção aperfeiçoar e aparelhar a Imprensa Nacional, na tentativa de competir com as tipografias privadas. A criação de mais oficinas gráficas especializadas no órgão estatal permitia a sua independência dos serviços terceirizados, além de tentar estabelecê-lo como modelo. A intenção de introduzir subdivisões da imprensa e da modernização dos seus processos durante a década de 1880 também teve como ideal a capacitação e irradiação de conhecimentos gráficos, em um país que ainda não havia atingido um bom grau de qualidade nessas questões. Na visão do tipógrafo José Xavier Pires, o Estado não deveria visar lucros na implementação de novas oficinas, como era o caso da fotogravura, mas sim facilitar a instrução técnica de novos artistas. Na visão do tipógrafo:

A Imprensa Nacional, actualmente bem montada, tende a tornar-se um modelo dos estabelecimentos congêneres, e com esse desenvolvimento, os particulares procurarão disputar lugar de honra junto ao Estado (Revista Tipográfica, 1888, p. 2).

Essa relação da Imprensa Nacional com as tipografias particulares, de disputa de um lugar de honra, também poderia ocorrer de maneira inversa. Parte da argumentação dos relatórios administrativos do órgão justificava a necessidade de se investir em aprimoramento técnico pois parte dos trabalhos gráficos das repartições públicas do Estado estava sendo realizado em estabelecimentos privados, conforme aponta Miranda (1920, p. 120). Nesse sentido, se faziam necessárias reformas que dessem à Imprensa Nacional capacidade de realizar os serviços previstos nos art. 19 da Lei n. 2940, de 31 de outubro de 1879:

“Art. 19. Fica pertencendo exclusivamente á Typographia Nacional, além da impressão das Leis, a do Diario Official, Relatorios Ministeriais e outros quaesquer trabalhos que tenham character official (Brasil, 1879, p. 104).

A criação dessa lei teve o intuito de blindar o Estado de abusos nos altos custos impostos pela indústria particular na execução de trabalhos gráficos. Entretanto, esta questão foi apenas parcialmente resolvida, pois esta lei nunca teve plena execução, uma vez que a Imprensa Nacional não exigia realizar todas as encomendas de impressões necessárias pelos estabelecimentos públicos (Bello, 1908, p. 100; Miranda, 1920, p. 121).

Apesar das verbas consideradas insuficientes pelos diretores em seus relatórios, houve alterações que refletiram no aumento da produção do órgão. A remodelação da instituição também foi impulsionada pelo crescimento do número de escolas e, conseqüentemente, de pessoas alfabetizadas; pelas discussões e primeiras regulamentações sobre a questão dos direitos autorais e pela formação de organizações de autores no País (Camargo, 2016).

Em relação maquinário, houve a implementação de novos prelos mecânicos: uma Active da marca Marinoni; duas Alauzet, sendo uma com dois cilindros, a qual tinha a capacidade de imprimir de uma única vez 64 páginas em in-8, e outra com apenas um cilindro; também foram adquiridos quatro pequenos prelos, sendo dois Alauzet e os outros dois americanos Liberty. Também foram adquiridas novas máquinas de fundir tipos, aparelhos para numerar e outros aparelhos de impressão que permitiram a ampliação da variedade dos trabalhos (Bello, 1908, p. 50; Brasil, 1889).

Nos anos seguintes, a aquisição de novas máquinas foi continuada e durante os anos de 1891 e 1892 o órgão possuía 22 prelos mecânicos movidos a vapor (tabela 02), que imprimiam pequenos e grandes formatos, desde cartões de visita até 64 páginas do formato nº 8. Apesar do aumento gradual do número de máquinas, eram constantes as reclamações pela necessidade de desenvolvimento das oficinas, como indica o relatório de 1892, que informa da necessidade de aquisição não apenas de novos maquinários, mas também da necessidade de ampliação do quadro de funcionários, na intenção de evitar o serviço extra no período noturno (Bello, 1908, p. 51).

Tabela 01: Maquinários pertencentes à oficina de impressão da Imprensa em 1891 e 1892. Fonte: (Bello, 1908, p. 51)

Quantidade	Especificações técnicas
8	Prelos de um cilindro para grandes formatos
2	Prelos de um cilindro para grandes formatos, que imprimiam duas cores ao mesmo tempo

Quantidade	Especificações técnicas
7	Prelos de um cilindro para pequenos formatos, chamadas de Liberty ou Minerva
5	Máquinas de impressão de dois cilindros que imprimiam de ambos os lados

Paralelo a isso, a força produtiva do País se expandia e, com a construção de linhas férreas e serviços telegráficos, progrediram também as indústrias, de maneira que nos últimos três anos duplicaram as demandas por impressão exigidas pela administração pública para o funcionamento dos seus expedientes. Apesar desse aumento de demanda, a Imprensa Nacional encontrava-se praticamente estacionada, devido à falta de verbas e ao alto preço do maquinário importado. Parte dos pedidos para impressões oficiais continuava a ser transferido para oficinas particulares, podendo custar o dobro ao Estado. Dessa maneira, o investimento necessário para a Imprensa Oficial cumprir com toda a sua demanda ocasionaria, a longo prazo, uma economia para os cofres públicos (Brasil, 1892, p. 5; 1894).

No ano de 1893, a estrutura se dividia em Seção Central e a Seção de Artes (Tipografia, Estamparia, Serviços Acessórios, Fundição de Tipos, Oficina de Máquinas, Oficinas de Composição e Impressão e o Serviço de Distribuição do Diário Oficial), devido a esse crescente aumento na procura por serviços de impressão, principalmente de repartições que exigiam dezenas e centenas de milhares de impressos de um mesmo modelo. O relatório da Imprensa Nacional fez uma ressalva para a compra de mais uma rotativa Marinoni justificando, em relação ao uso de prelos comuns, que precisava de 4 para chegarem à mesma potência de uma rotativa (Brasil, 1894).

Nesse sentido, para imprimir 200.000 cópias seriam necessárias realizar, por meio da estereotipia e da galvanotipia, tantas reproduções das formas tipográficas quanto o número de máquinas necessárias para rodar a tiragem estabelecida. Caso fossem cinco prelos mecânicos comuns, seriam necessários oito dias de trabalho. Em contrapartida, a rotativa Marinoni tinha a capacidade de realizar a impressão de 15.000 exemplares por hora, de modo a realizar este mesmo trabalho em apenas 14 horas. Além da maior capacidade de impressão, o uso da rotativa também pouparia o trabalho dos serviços de reprodução da galvanotipia e o custo de pessoal para operar cinco máquinas durante seis dias. A aquisição de uma rotativa provinha uma dupla vantagem, a economia e a aceleração do trabalho (Brasil, 1894; Bello, 1908, p. 51).

Apesar da argumentação sobre a necessidade da compra de uma prensa rotativa, ela não foi adquirida por conta do alto custo, e no lugar foi adquirida apenas uma prensa similar às já utilizadas pela Imprensa Nacional, provavelmente uma Minerva do fabricante Marinoni, modelo nº 4. De maneira que, assim, o órgão passava a possuir 24 máquinas de impressão em 1894, cujas especificações podemos compreender pela tabela abaixo:

Tabela 02: Maquinários pertencentes à oficina de impressão da Imprensa em 1894. Fonte: (Bello, 1908, p. 51-52)

Quantidade	Especificações técnicas
2	Alauzet para impressão em duas cores
5	Alauzet de retirada
7	Alauzet de pontura
1	A. Nogenforst, de Leipzig, sistema Minerva
3	Marinoni sistema Minerva
4	F. M. Weiler (Liberty) sistema Minerva
2	Schniedewend, de New York

Com base na análise dos relatórios, percebe-se que o final do século XIX foi um período de busca por renovação não apenas para a seção de Impressão, mas também para diferentes oficinas da seção de artes da Imprensa Nacional. O relatório da Imprensa Nacional de 1889³⁷ aponta para as melhores condições da oficina de gravura, a qual estava provida de apenas uma máquina litográfica, mas “dotando-a, porém, com duas machinas lithographicas, uma dê phototypia com um aparelho photographico e alguns artistas peritos, ficará habilitada, ao menos, para dispensar o recurso aos particulares na impressão de encomendas officiaes, com reconhecida vantagem para o Estado” (Brasil, 1889, p. 9).

Segundo Bello (1908, p. 56), a restauração da oficina de gravuras, em 1889, por parte do governo ocorreu no intuito de que o País deixasse de recorrer à indústria estrangeira para suprimir a fabricação das notas do Tesouro e outros papéis. Apenas em 1896 a

³⁷ (BRASIL, 1889, p. 8)

oficina de gravuras encomendou da Alemanha uma câmara escura, criando o serviço de fotografia necessário para a impressão de obras científicas. No ano seguinte, é indicada a contratação de um fotógrafo prático especialista em fazer reproduções em gravuras químicas, uma vez que na oficina só havia um operador para o preparo químico das reproduções. No intuito de melhor executar os variados trabalhos da seção de gravura, era necessária também a aquisição de uma nova máquina de gravura, do sistema Universal, de um novo pantógrafo e de utensílios.

Houve uma nova reorganização do órgão em 1902, cujas atribuições passaram a ser a publicação e a impressão de leis e decretos, trabalhos gráficos provenientes das repartições e estabelecimentos públicos da Capital Federal. Também estava prevista a venda dos atos governamentais em coleções ou avulsos, as edições do *Diário Oficial* e dos *Anais do Congresso Nacional* e trabalhos para governos estaduais, câmaras municipais e particulares. Em função desse aumento de demanda, foi adquirida no mesmo ano uma rotativa Marioni, máquina responsável por imprimir formatos variados, como trabalhos de expedientes; faturas; livros; avulsos e gravuras (Camargo, 2016).

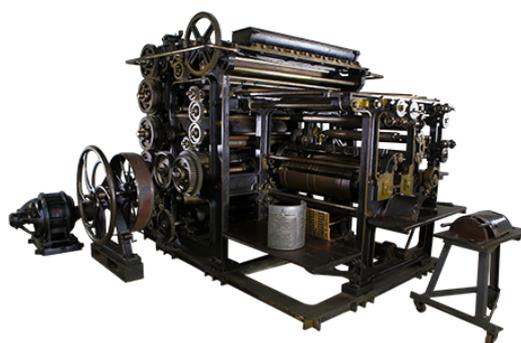
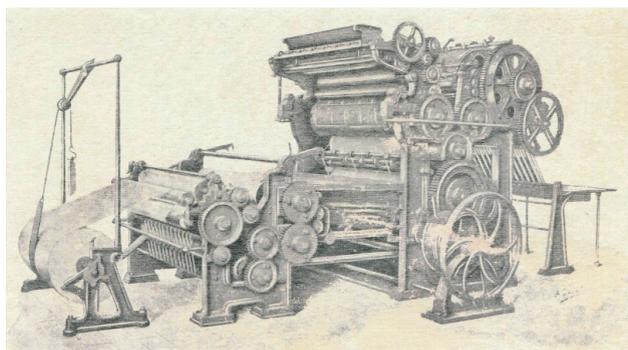


Figura 32: Máquina rotativa Joaquim Murtinho, destinada a imprimir em formatos variáveis: trabalhos de expedientes, facturas, livros, avulsos, gravuras, etc. Fonte: Bello (1908:63).

Figura 33: Máquina rotativa Leopoldo Bulhões, destinada a imprimir o *Diário Oficial*. Fonte: Museu da Imprensa - (museuvirtual.in.gov.br).

A outra máquina rotativa pertencente à Imprensa Oficial era responsável por imprimir o *Diário Oficial*, considerada a primeira de grande porte a ser importada para o Brasil em 1902, era constituída por quatro cilindro e produzia de 14 mil a 15 mil exemplares por hora, de 32 de páginas em formato in-folio. Esta máquina era alimentada de maneira contínua por bobinas de papel de 3 mil metros e também era capaz de cortar e dobrar o *Diário Oficial*. Essa máquina veio a substituir as duas prensas de reação do fabricante Marioni modelo, as quais imprimiram o *Diário Oficial* por mais de 20 anos. Em 1907, novas máquinas foram compradas, o investimento foi principalmente na impressão de cromos e gravuras. Neste mesmo também foram realizados investimentos nas oficinas de impressão, que, ao final de 1907, se encontravam montadas com o seguinte maquinário (Camargo, 2018; Bello, 1908, p. 55):

Tabela 03: Maquinários pertencentes à oficina de impressão da Imprensa Nacional em 1907
 Fonte: (Bello, 1908, p. 51-52)

Quantidade	Especificações técnicas
4	Marinoni de dois cilindros
5	Alauzet de dois cilindros
7	Alauzet de um cilindro
4	Marinoni de um cilindro
1	S. Bertier & Durer, de um cilindro, denominada La Velo-Typo
5	Marinoni sistema Minerva
4	Liberty sistema Minerva
2	Old Style Garden
2	Phenix origem alemã
1	Hogenfort origem alemã
2	Alauzet para a impressão em duas cores
1	Rotativa Marinoni
1	Máquina «Victoria», do fabricante Rochstroch & Schneider do sistema Minerva. Destinada especialmente destinada à impressão de trabalhos de chromos, gravuras
1	Marinoni, de dois cilindros, própria para trabalhos de luxo
1	Cortador de papel, do fabricante Karl Krause
6	Máquinas de impressão a branco, diversos tamanhos, fabricante Marinoni.
1	Rotativa Marinoni, para a obras e ilustrações, com oscilação na contagem do papel para ser aplicada em diversas fórmulas de expediente.

Quantidade	Especificações técnicas
4	Marinoni de dois cilindros
2	Máquina para impressão de envelopes, denominadas Velo Typo

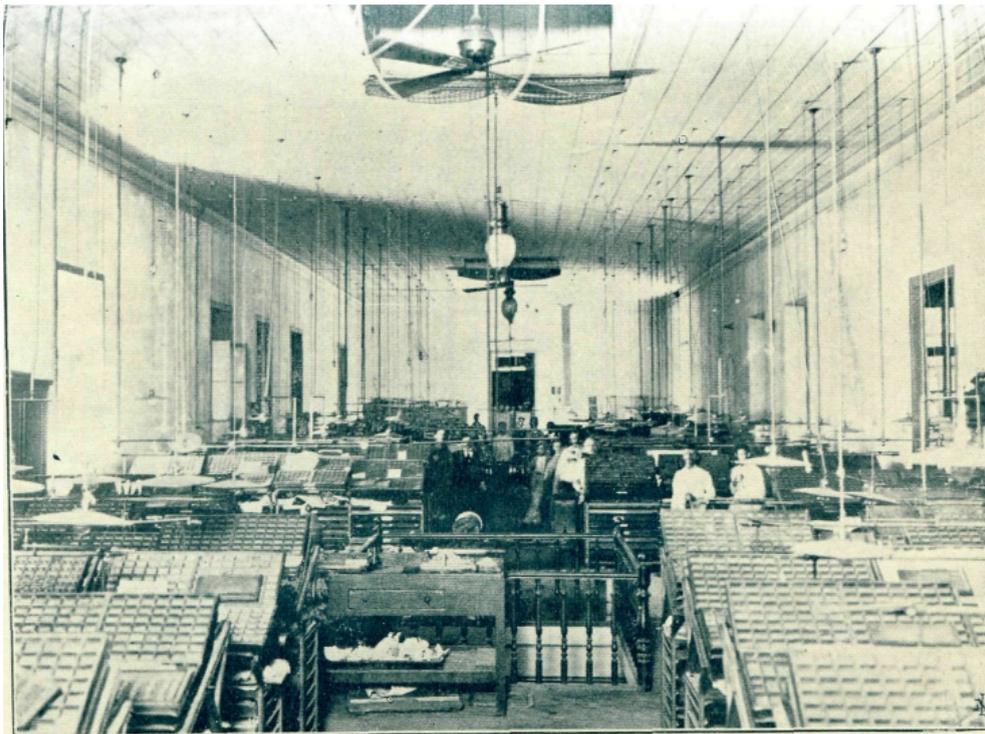


Figura 34: Oficina de composição da Imprensa Nacional em 1907. Fonte: Bello, 1908, p. 113)

No ano de 1908, a oficina de estamperia produzia três diferentes espécies de gravura: litogravura, xilogravura e fotogravura química. Esta oficina estava aparelhada para realizar todos os trabalhos litográficos — gravuras diretas, desenhos a crayon e autotipias —, possuindo naquele ano os seguintes equipamentos e materiais. Bello (1908, p. 63) explicita que as duas principais máquinas de impressão litográficas utilizadas em 1908 pela Imprensa Nacional, ambas do fabricante francês Marinoni, tinham a capacidade de imprimir estampas de duas linhas; trabalhos gravados a traço de buril, a crayon, a fotolito; como também cromos e oleografias, mapas topográficos e geográficos. Essas máquinas imprimiam com papel na dimensão de 100x68 (formato Double-Raisin), recebendo pedras de 103x72 centímetros. A cadência dessas máquinas variava de acordo com a espécie de trabalho, o máximo de tiragem era entre 800 a 1000 cópias por hora, para material impresso em apenas uma cor, seja preta ou outra. Quando o serviço envolvia policromia, a velocidade de produção da máquina era ajustada

conforme a emergência do serviço. A oficina de litografia possuía os seguintes equipamentos:

Tabela 04: Maquinário encomendado para a oficina de estamperia da Imprensa Nacional em 1907. Fonte: (Bello, 1908, p.62)

Quantidade	Especificações técnicas
1	Aparelho fotográfico de Goerz Amhutz, de formato de 0,50x0,24
1	Objectiva enryscopica, de W. Henngoff, cobrindo chapas de 0,50x0,50
1	Vidro quadriculado com 200 linhas por polegada, no formato de 0,18 x 0,2
2	Prensas para copiar os clichês no zinco, formato 0,30x0,40

Tabela 05: Maquinário da oficina de litografia da Imprensa Nacional em 1907. Fonte: Bello (1908:63)

Quantidade	Especificações técnicas
2	Máquinas de impressão, de Marinoni, formato Double Raisin, imprimindo na extensão de 100x0,68
1	Máquinas de impressão de Alauzet, formato Grand Sokil, imprimindo na extensão de 0,84x0,62
1	Máquina de cortar papel, de Karl Krause
1	Máquina de moer tinta, de Klimsch & Comp
4	Prensas manuais para os serviços de transporte e pequenas tiragens
1	Aparelho para redução de gravuras
2	Balancins para estampar em relevo
720	Pedras com gravuras de diferentes processos

Quantidade	Especificações técnicas
1	Máquina de formato Grand Aigle, Marinoni
1	Máquina de formato Grand Soleil, Marinoni
1	Máquina para bronzear impressos, na extensão de 100x0,98, também Marinoni
1	Máquina para bronzear impressos, na extensão de 100x0,98, Marinoni
1	Máquina Progresso, de Klimsch & Comp
3	Prensas manuais para transportes
1	Prensa a vapor para transporte

Na perspectiva de Miranda (1922, p. 63), após os investimentos realizados em 1907, a Imprensa Nacional iniciou um período de decadência, culminando no incêndio de 1911, que destruiu quase por completo o estabelecimento. A seção de gravura foi restaurada, mas apenas em relação aos serviços de litografia, galvanoplastia e xilografia. A seção específica para fotogravura química não foi restaurada, pois já se encontrava com pouca utilidade e suas máquinas careciam de reparos indispensáveis. Em 1919, a produção da seção de gravuras estava bastante reduzida, principalmente por estar desprovida do material necessário para o seu funcionamento.

A existência de diferentes máquinas com capacidade de produzir materiais em múltiplos tamanhos era uma necessidade da Imprensa Nacional, uma vez que esta executava serviços variados. Caso a única produção da repartição fosse o *Diário Oficial*, só seria necessária uma máquina de impressão de grande porte. Entretanto, esta repartição era também responsável por serviços como: produção de etiquetas; trabalhos de estamperia e gravura; além dos serviços de encomendas particulares (Bello, 1908, p. 57).

De acordo com regimento de 1931, a Imprensa Nacional era reconhecida como um estabelecimento industrial pertencente ao Estado, subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios. Sua finalidade continuava bastante similar à sua proposta inicial: editar jornais e publicações oficiais do Governo Federal, assim como fornecer, com

exclusividade para as repartições públicas, os trabalhos gráficos mediante o pagamento dos custos destes trabalhos. A sua divisão interna era entre: a Divisão de Produção, compreendendo as seções de revisão, preparação e execução; esta última abrangendo as oficinas de composição, gravura, estereotipia, roto-impressão, plani- Impressão e encadernação; as sub-oficinas de fundição e paginação, subordinadas à Composição; de litografia, subordinada à gravura; de pautação, subordinada à plani- Impressão; de douração e de empacotamento, subordinada à encadernação; e os serviços de mecânica e eletricidade (Brasil, 1931).

3.2 - Uma análise comparativa inicial entre oficinas oficiais brasileiras entre 1890 e 1930

Após o processo de independência do Brasil em 1821, ocorreu uma maior preocupação dos governos provinciais em adquirirem oficinas para a publicação de jornais oficiais. A busca pela publicização dos atos governamentais refletia a intenção de lisura na tomada das decisões governamentais. A administração provincial era escolhida pelo comando imperial e encontrava uma acirrada disputa política. A principal escolha pelos governos provinciais foi a publicação dos atos oficiais em jornais de empresas particulares. Esta diretriz apresentou a vantagem de dispensar o governo dos custos de manter uma oficina tipográfica própria, ao mesmo tempo que poderia servir para fins políticos, seja para financiar o jornal do partido ou recompensar financeiramente o suporte de um periódico influente. Este processo tornou-se inconveniente, principalmente após a proclamação da república em 1889, levando muitos governos a estabelecerem oficinas próprias a partir de 1890. (Calmon, 1981, p. 12)

As primeiras Imprensas Oficiais no País surgiram durante o final do século XIX e tornaram-se ainda mais presentes durante as primeiras décadas do século XX, por exemplo, em 1891 no estado de São Paulo, 1912 na Bahia e 1915 em Pernambuco. A justificativa recorrente para a criação desse gênero de repartição era conseguir economizar na impressão de materiais necessários para a administração pública, como conjunto de leis, normativas, expediente das repartições e o material para divulgação dos atos do governo conhecido como *Diário Oficial*. Caso não houvesse uma imprensa pública a serviço do Estado, esse material tinha que ser encomendado em gráficas particulares, e poderia causar algumas divergências partidárias, o que evidencia a necessidade de existir uma publicação que não estivesse envolvida em disputas políticas. A criação de uma Imprensa Oficial vinha da tentativa dos governos estaduais terem uma autossuficiência no serviço de impressão, que, a depender do tipo de gestão realizada, poderia expandir sua atividade para outros ramos gráficos. Esse aumento pode ser relacionado à prestação de serviços de encomendas particulares; à publicação de impressos não relacionados estritamente ao Diário Oficial, como jornais noticiosos, panfletos, revistas e livros; e à impressão do material de expediente das repartições.

Tal fato se relaciona com o momento histórico descrito por Barbosa (2010, p. 117), em que, com a Proclamação da República, foi instaurado um projeto político cujo princípio básico era a perspectiva de progresso e disciplina. Esse ideal foi amplificado e transmitido pelas instituições da sociedade civil, como a imprensa, e tinha como objetivo a criação de uma unidade discursiva com a divulgação do simbolismo da República. As Imprensas Oficiais produziam periódicos e eram veículos responsáveis por formar a opinião, principalmente acerca de governos locais, o que ajudava a construir a representação de um ideal de sociedade a partir das suas publicações em escala regional.

A justificativa aparece na fala de diferentes governadores durante as discussões sobre as Imprensas Oficiais nas mensagens do governador para as assembleias legislativas. Para o governador da Paraíba em 1901 este estabelecimento, deveria ser mantido considerando a economia que oferece ao Estado em relação à impressão da legislação e outros trabalhos, que custam muito mais se fosse necessário recorrer à indústria privada³⁸. Na Imprensa Oficial do MA aparece argumento similar, o governador no relatório de 1907 comenta que não tinha ainda a certeza se o órgão recém criado iria dar os resultados esperados. No entanto, caso fosse bem dirigida o estado do MA além de ter à sua disposição uma oficina tipográfica para fazer todos os trabalhos de que precisasse, não gastaria mais do que mandasse fazer por estabelecimentos particulares³⁹.

Em 27 de dezembro de 1915, foi criada a Imprensa Oficial de PE, com a incumbência de publicar os atos oficiais do governo, expedientes das repartições públicas e serviços do Congresso Legislativo, Poder Judiciário e municípios. Até o momento, esse serviço vinha sendo prestado por contrato com diversos jornais instalados em Recife, mas que não produziam na regularidade necessária e custavam preços vultosos. O estabelecimento de uma Imprensa Oficial caso fosse administrada semelhante a uma empresa comercial, com os operários estritamente necessários, poderia tornar-se uma fonte de renda. Os primeiros meses da nova repartição estavam funcionando bem, de modo que foram encomendados dois linotipos para a oficina, que já funcionava com energia elétrica (Borba, 1916, p. 40).

Entretanto em 1926 quando a Repartição de Publicações oficiais é reaberta após ser extinta em durante o governo de José Bezerra. O departamento é descrito como uma necessidade pública para os tempos modernos e como um mecanismo administrativo. O órgão era responsável pela publicação do *Diário do Estado*, e da *Revista de Pernambuco*, assim como todas as leis estaduais, atos de governo, expediente das repartições.

³⁸ Araújo, 1901

³⁹ Leite, 1907

Dessa maneira podemos compreender que para além da questão financeira, existia uma busca por autonomia nos serviços de publicação. Estas publicações, previstas nas leis e decretos de regulamentação das Imprensas Oficiais, previam um periódico ao mesmo encarregado por publicar os atos do governo; artigos noticiosos e informativos.

O planejamento do conteúdo do jornal *Minas Gerais* em 1891 era primeiramente: as leis; decretos; regulamentos; expedientes das Secretarias de Estado; repartições e tribunal; também seriam publicadas as leis do Governo Federal, que tivessem execução no Estado; atos e debates da Câmara do Congresso Mineiro. Quando se fizer necessário, também era prevista explicações e defesas dos atos de governo. Dentre o conteúdo não oficial, estava planejada a publicação de textos originais ou traduzidos, que poderiam abordar variados assuntos como: instrução pública; ciências; artes; letras; hygiene; economia; aviação; colonização; e qualquer outro assunto de interesse público. No período o jornal também publicava telegramas oficiais e de interesse público, noticiando fatos nacionais e internacionais. Notícias políticas; comerciais; industriais; literárias; ou sobre outro assunto ficando a critério do Diretor. (Estado de Minas Gerais, 1891)

No estado da Paraíba, de um jornal ligado ao partido republicano local, o *A União* (1893-), o qual era impresso nas dependências da Imprensa Oficial da PB. Concomitantemente, existia a publicação do folheto chamado *Correio Oficial*, que era responsável por publicar os atos dos poder legislativo e executivo do estado, expedidos desde 1900. Em 1904, com a intenção de trazer economia aos cofres públicos, é proposto que fosse suprimida a impressão do *Correio Oficial* e que o expediente do governo do estado passasse a ser publicado no jornal *A União*, mediante a mudança do contrato com o mesmo periódico (Araújo, 1904, p. 38).

O projeto não foi implementada de imediato, em 1917 o *Correio Oficial* já havia sido suspenso e os atos públicos passaram a ser publicados no jornal *A União*, que passou a ser descrito como um órgão de publicidade *sui generis*, que:

[...] assume todos os encargos das gazetas officiaes, estampando os actos do govêrno e expediente de secretarias e resume no seu contexto de jornal político e mais ou menos de livre opinião todo o movimento civico e intellectual da Parahyba do Norte. [...] em face dos relevantes serviços que presta A União, como instrumento de cultura, propaganda do Estado, ao govêrno, ao partido dominante e a sociedade em geral (Hollanda, 1917, p. 33).

Além dos serviços públicos e particulares prestados, também havia a publicação de periódicos, sendo eles: *A União*, *O Correio Oficial*, *Instrutor*, *Revista do Fôro* e o *Almanak do Estado*.

A compreensão do papel da Imprensa Oficial como espaço de formação de jovens, que se interessavam em prosseguir no campo das letras. A exaltação a essa atribuição é perceptível no trecho em que a repartição paraibana é descrita como: “[...] essa repartição representando há muito tempo, em nosso meio, importante papel, com a preparação intelectual e jornalística de vários moços, alguns dos quais têm ido beber ali as primeiras luzes e incentivo para prosseguir em carreiras e profissões liberais” (Suassuna, 1925:108).

Apesar da falta de destinação de verbas para o financiamento de melhores condições para as Imprensas Oficiais, os jornais particulares de grande circulação no País recebiam subvenções de governos estaduais, como é o caso do *Correio da Manhã*, que tinha o auxílio dos governos baiano e mineiro. De modo que a principal receita dos periódicos de maior abrangência advinha do resultado de ligações políticas com grupos dominantes. Sem verba oficial, não seria possível realizar a manutenção e o investimento nos seus processos produtivos. As grandes empresas que importaram equipamentos ainda no final do século XIX e conseguiram aumentar seu número de páginas, ampliar a tiragem e construir oficinas especializadas não dependiam apenas da publicidade, mas do repasse de verbas oficiais (Barbosa, 2010, p. 125-180).

O investimento na repartição estava atrelado à ideia de que essas instituições não eram meras estruturas burocráticas voltadas apenas à publicação de atos governamentais. Essa percepção está ligada a um objetivo da Imprensa Oficial adotado por alguns estados: promover o governo por meio de suas publicações. O sentido desse tipo de propaganda pode ser compreendido de um ponto de vista mais amplo, que inclui a divulgação de intelectuais locais e o controle sobre as notícias, através das suas publicações oficiais como: *Minas Gerais*, de MG; *A República*, do RN; *Revista de Pernambuco*, de PE; *A União*, da PB⁴⁰. Estas repartições poderiam estar alinhadas com uma política de publicações de livros de autores que eram editados pelas imprensas oficiais locais⁴¹, como aconteceu na PB e no RN. A partir destas publicações, temos a construção do que Barbosa (2010, p. 180) descreve como a materialização do Estado, com a publicização da ideologia e a contextualização das ações do governo.

As imprensas oficiais de cada estado tiveram sua própria trajetória e reagiram de maneira distinta com os processos de modernização dos equipamentos gráficos, com ritmos e proporções diversos entre cada uma delas. O investimento dado por cada governo local não foi equânime, podendo haver descontinuidades entre as gestões da

⁴⁰ (DEPARTAMENTO DE IMPRENSA NACIONAL, 1988)

⁴¹ A Imprensa Oficial da Paraíba era responsável por publicar trabalhos científicos e literários, que eram decisões subordinadas ao partido republicano local, que reservava a esta repartição a função direta de estimular os letrados paraibanos. Cumprir a função de patrocinar a publicação de autores locais em sua seção de obras também servia de justificativa para aumento de despesa da repartição e seu desejo por mais investimentos nas condições técnicas. (Hollando, 1917, p. 33)

instituição. Esse investimento era demonstração da importância dada por cada governo ao estabelecimento e a valorização dos seus serviços de impressão e na expansão deles. Apesar de variarem de proporção, cada uma dessas instituições teve o seu próprio processo de modernização e de aquisição de maquinários como linotipos, rotoplanas e rotativas, como será descrito a seguir:

3.2.1 - Aquisição da linotipo

Diferentemente dos grandes veículos particulares que começaram a modernização do seu maquinário principalmente em jornais de grande circulação na capital federal a partir de 1890. A aquisição deste material, principalmente dos linotipos, foi realizada durante a década de 1910 pelas Imprensas de Maranhão e Minas Gerais⁴². As discussões sobre o aumento da capacidade técnica das oficinas gráficas deveriam ser justificadas com base na saúde financeira do Estado e no aumento de capacidade e na economia que o novo maquinário trará, o que é possível de observar em alguns relatórios como os da: Bahia⁴³; Amazonas⁴⁴; e, Paraíba⁴⁵.

A primeira Imprensa Oficial a realizar a aquisição de uma máquina de composição foi a de MG em 1912. A sua compra foi baseada na economia que iria ser trazida com os novos equipamentos. Segundo os cálculos do próprio órgão, para produzir um jornal de 12 páginas como o *Minas Gerais* seriam necessários 140.000 quadrantins⁴⁶ ou 280.000 letras. A partir desse cálculo a administração comparou o custo nos dois processos como apresentamos na tabela abaixo:

Tabela 06: Comparativo do custo entre o linotipo e a composição manual em 1912. Fonte: (Minas Gerais, 21/04/1926, p. 17)

	Custo da mão de obra	Produção por hora (quadrantins)	Custo do material
Linotipo	\$700	3.600	\$800 (o kilo do metal)
Composição manual	1\$700	405	3\$000 (kilograma do typo)

⁴² Tanto a Imprensa Oficial de Maranhão quanto de Minas Gerais adquiriram suas máquinas de composição em 1912 (DEPARTAMENTO DE IMPRENSA NACIONAL, 1988, p. 14,19)

⁴³ Em 1918, havia sido encomendado a instalação de duas máquinas linotipos, se esperava que o preço da composição tipográfica diminuiria, principalmente após a capacitação dos funcionários. (ARAGÃO, 1919, p. 188)

⁴⁴ Em 1913 a Imprensa Oficial do AM alega que a linotipo traz não apenas benefícios do ponto de vista econômico e possível aumento de receita, mas como também maior presteza e asseio a trabalho gráfico. No relatório do ano seguinte é incluída na justificativa que todos os estabelecimentos gráficos daquela época já desfrutavam das vantagens trazidas pela máquina de composição. (PEDROSA, 1913. p. 30)

⁴⁵ Em 1906, se apresenta a demanda para a aquisição de linotipos para a oficina assim que a situação financeira do Estado permitisse. A aquisição traria economia e evitaria a necessidade de ampliação do espaço das oficinas. (Machado, 1905, p. 12; Leal, 1906, p. 13)

⁴⁶

Tabela 07: Comparativo do custo entre o linotipo e a composição manual para compor 140.00 quadrantins. Fonte: (Minas Gerais, 21/04/1926, p. 17)

	Custo para produzir 140.000 quadrantins (12 páginas do <i>Minas Gerais</i>)
Linotipo	98\$000
Composição manual	238\$000
Diferença	140&000

Pelos cálculos apresentados, notamos que era necessário mais operários para produzir em composição manual. Esta disparidade de número de funcionários entre os compositores manuais e os mecânicos, pode ser observada entre as seções de composição e paginação de obras da Imprensa Oficial de MG, que ainda utilizava apenas compositores manuais e entre a seção de paginação do jornal *Minas Gerais*, que em 1926 era composto de maneira mecânica. A composição manual demandava um maior número de funcionários, além de um maior espaço para comportar as caixetas. A composição manual também tinha uma maior quantidade de funcionários como guarda-tipos, retrancas, paginadores,

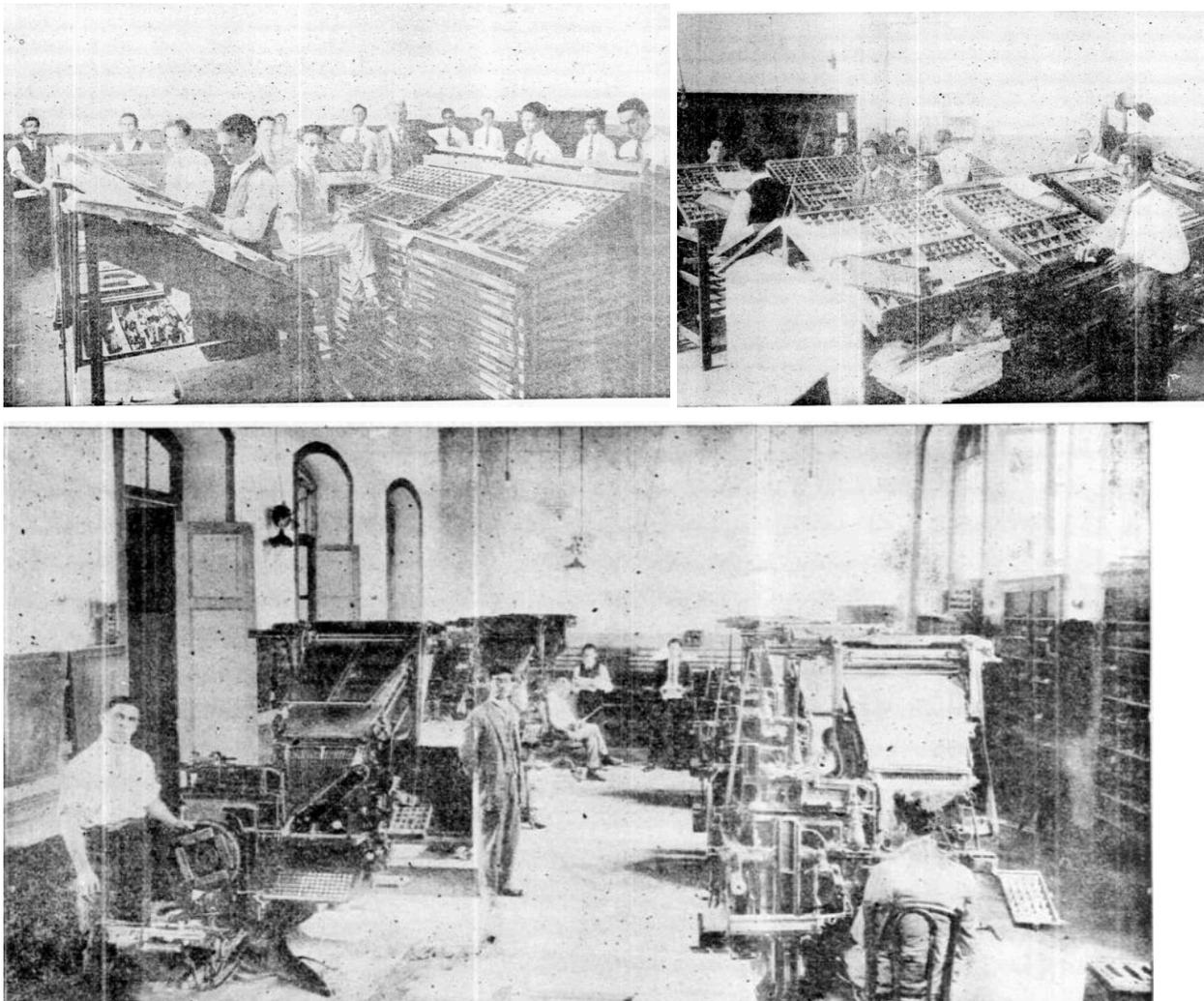


Figura 35: Registos de 1926 da comparação entre as oficinas de obras, que tinha apenas compositores manuais com as oficinas de paginação do Minas Gerais, que se utilizava de compositores mecânicos. Fonte: Minas Gerais, 21/04/1926, p. 5-13.

No caso da oficina da Imprensa Oficial da PB, a demanda para a aquisição de linotipos teria surgido em 1906 como continuação da remodelação sofrida pelo órgão no ano anterior. Segundo o relatório, assim que a situação financeira do estado permitisse faria a obtenção da máquina de composição, que traria economia e evitaria a necessidade de ampliação do espaço das oficinas⁴⁷. Entretanto, essa ideia não foi implementada de imediato, segundo Martins (1977, p. 33) apenas em 1914 foram instaladas as primeiras máquinas de composição e foi divulgada como a primeira do Estado. A máquina foi montada pelo engenheiro mecânico Ray E. Paterson, representante da Companhia Mergenthales Linotype, de Nova York.

Existiu uma explicação por parte da repartição sobre a preservação dos empregos dos compositores manuais, pois estes funcionários contribuíram para o desenvolvimento do

⁴⁷ (Machado, 1905, p. 12; Leal, 1906, p. 13).

jornal e a intenção da implementação do novo maquinário também foi a diminuição de acidentes de trabalho, como observamos no trecho abaixo:

“ Completando agora essa série de inovações, acabamos de instalar em nossas oficinas um moderno Linotipo, com quatro matrizes e aparelhado de capacidade mecânica para substituir o trabalho de dez operários. [...] É claro que não cuidamos em substituir pelo processo mecânico a obra manual da maioria dos operários abnegados, e laboriosos, que vêm conosco, desde longa data, cooperando na feitura e tamanho deste jornal; mas estamos, assim, premunidos para suprir os possíveis acidentes de trabalho e atenuar, pela economia praticável, alguma crise financeira que, porventura nos antolha” (A União, 01/01/1914, p.1, citado por, Martins , 1977, p. 33 - 34)

Nota-se pelo trecho acima uma preocupação do órgão em se obter uma linotipo para gerar economia no processo de composição do jornal *A União*. O trecho apresenta um dado bastante confiante em relação à produtividade do maquinário, ao qual seria capaz de substituir o trabalho de até 10 operários. Como continuação deste processo, no relatório de 1917⁴⁸ calculava-se que bastaria apenas 2 máquinas linotipos para substituir a composição manual, para assim baratear o processo de publicação da Imprensa Oficial da PB.

Em 1913 aparece a primeira ocorrência do desejo de aquisição de uma máquina linotipo por parte da direção da Imprensa Oficial do AM, alegando que o equipamento traz não apenas benefícios do ponto de vista econômico e possível aumento de receita, mas também maior presteza e asseio ao trabalho gráfico. No relatório do ano seguinte, essa intenção de aquisição é reafirmada e incluída na justificativa de que todos os estabelecimentos gráficos daquela época já desfrutavam das vantagens trazidas pelo linotipo. O relatório de 1916 frisa que as dificuldades enfrentadas pela instituição só seriam sobrepostas com o aumento em despesas com a mão de obra ou com a adoção de um processo de composição mais rápido e econômico. Com este investimento seria possível ampliar a realização das encomendas, que não estavam sendo atendidas pelas limitações da oficina. A compra do equipamento deveria ser acompanhada com o aparelhamento da oficina para todos os outros trabalhos gráficos, ajudando a promover o desenvolvimento das artes gráficas na cidade de Manaus, pois até então, os trabalhos artísticos eram realizados fora do estado (Pedrosa, 1913, p. 30; 1916, p. 91).

O impacto da linotipo pode ser notado pela passagem do relatório de 1917 com base na qual é possível presumir que naquela data a oficina já estava munida de tal equipamento: “Sua feição condiz a dos órgãos congeneres dos centros adiantados, mantendo hoje uma secção telegraphica, de manifesta utilidade. Introduzido o serviço

⁴⁸ (Hollanda, 1917, p. 33).

de linotypia, evidente é a vantagem daí provida” (Bacellar, 1917, p. 121). Desse trecho também é possível destacar os efeitos do linotipo sobre a feição do órgão estatal, que agora estava equiparado aos *órgãos congêneres*, que deveriam ser as outras repartições de imprensa oficial estaduais situadas nos grandes centros urbanos do País. Outro elogio às modernas máquinas de composição é feito em 1919, pois com elas os trabalhos de composição achavam-se feitos com grande economia de tempo e perfeição. Entretanto, duas máquinas de linotipo adquiridas sofreram desarranjos devido à explosão de seus motores e tinham a necessidade de serem restauradas para imediato funcionamento (Bacellar, 1919, p. 181).

O *Diário Oficial* do AM, em 1925, tinha 6 máquinas de linotipos; entretanto, apenas 3 delas estavam inutilizadas pela falta de numerosas peças. Devido ao alto custo da operação, optou-se por melhorar apenas o aparelhamento das três em serviço, para as quais comprou-se fontes completas de tipos e alguns quilos de chumbo. (Salles, 1926, p. 59).

Em 1919 o governo de PE dotou a Imprensa Oficial de material necessário para o seu bom funcionamento com a pretensão ao seu grande desenvolvimento e expansão, foram fornecidas máquinas e utensílios tipográficos aos Estados Unidos pela empresa National Paper & Type Company e pela Mergenthaler Linotype Company foram encomendadas duas linotipos, que custaram 29:720\$400



Figura 36: Seção de linotipos da Repartição de Publicações Oficiais de PÉ em funcionamento durante o ano de 1924. Fonte: *Revista de Pernambuco*, nº 5, 09/1924, p. 38.

No MA para auxiliar o serviço de composição, em 1918 foi realizado o pedido de uma máquina de composição por 700 dólares da Mergenthaler Linotype Company, em Nova

York. Em 1927 Entretanto, não podem ser realizados os ajustes necessários no resto da repartição devido a problemas financeiros do estado, mas foi realizada a compra de um forno elétrico para a linotipo além de uma regular quantidade de tipos metálicos, e a substituição das suas caixas de armazenamento. Em 1929 mais uma linotipo foi adquirida, estas melhorias além de desenvolverem os trabalhos, iriam gerar uma economia de pessoal. (Araújo, 1918; Almeida, 1927; 1929)

Na Bahia em 1918, havia sido encomendada a instalação de duas máquinas linotipos, pois com o seu uso presumia-se que o preço da composição tipográfica diminuiria, principalmente após a capacitação dos funcionários para operarem tal maquinário. A aquisição desse equipamento juntou-se aos de uma máquina de impressão *Ideal*, uma máquina de picotar *Foucher*, uma máquina de subscrever jornais e uma máquina de prensar papéis usados. No relatório, ressalta-se que esses investimentos nestes maquinários em específico foram feitos a partir da renda adquirida da própria repartição. Outro ponto debatido em correlação com o funcionamento das máquinas e da expansão da oficina foi o apelo para a instalação da energia elétrica para conseguir movimentar o maquinário lá instalado e iluminar as instalações das oficinas, que até o momento eram iluminadas com velas de estearina (Aragão, 1919, p. 188).

No ano de 1921, devido ao intenso fluxo de trabalho, por meio de encomendas particulares, e ao serviço público realizado na sua seção de artes gráficas, foi realizada a encomenda de mais duas máquinas de impressão aos Estados Unidos e de mais três máquinas linotipos. Depois de instaladas, a oficina ficou dotada de 10 máquinas de compor, junto com uma máquina de cortar e pautar. Entretanto, em função do aumento de maquinário ficava evidente a falta de espaço no prédio para comportar as expansões futuras da Imprensa Oficial da BA tanto de maquinário quanto de pessoal (Seabra, 1922, p. 98).

3.2.2 - As máquinas impressoras

A incorporação das máquinas impressoras dependiam da tiragem e do investimento que os governos queriam realizar em suas publicações. As máquinas rotativas, indicadas para grandes edições, dependiam da instalação ou da existência de uma seção de estereotipia para prover as chapas para impressão. Grande parte das Imprensas Oficiais analisadas utilizava a rotoplana pois era conveniente para jornais de média tiragem.

A Imprensa Oficial de MG, realizou a primeira edição do *Minas Gerais* em 1893 com uma tiragem que não excedia 4.000 exemplares, as máquinas existentes na repartição mineira eram 3: uma Marinoni de reação utilizada para a impressão do jornal, que dava 1.200 exemplares por hora e mais duas Alauzet, para trabalhos avulsos.

Em 1894 para aumentar a tiragem do jornal foi realizada a encomenda de outra Marinoni de reação dupla, capaz de realizar em duas horas a tiragem completa do jornal, passando a circular 5.600 exemplares. Em 1908 foi realizada a encomenda de uma nova máquina de impressão rotativa de origem alemã, a troca de maquinário foi comentada pelo diretor da época. (*Minas Gerais*, 21/04/1924; 21/04/1926)

A nova máquina adotada era do fabricante G. Herderlberg e havia sido comprada por intermédio da importadora Bromberg, realizava impressão indireta por meio de cilindros de borracha. Apesar desta aquisição, na gestão seguinte foi adquirida uma rotativa Marinoni com capacidade de imprimir 16 páginas por tiragem, foi implementado também o serviço de estereotipia para auxiliar.

Em 1926 a seção de impressão tinha um chefe, o 1º impressor e 8 segundos impressores. Na tabela abaixo podemos acompanhar o aumento da tiragem do jornal *Minas Gerais*. O material de seção de obras também carecia de cuidados, pois estava em grande parte danificado, tanto pelo longo tempo de uso como pelo empréstimo que deles se fazia a outros jornais. A mais eficiente das três minervas *Berthier* existentes na oficina teve seu pedal e pedestal reparados, após estar oito anos parada, sem serventia ((*Minas Gerais*, 21/04/1926; Salles, 1926, p. 59).

Tabela 18: Evolução da da tiragem do jornal Minas Gerais entre os anos 1908; 1924; 1925; 1928 e 1930. Fonte: Minas Gerais, 21/04/1926 (Silva, 1908:49; Moura, 1924:149; Vianna, 1925:51; Vianna, 1926:68; Andrade, 1927:60; Andrade, 1928:115)

1893	1894	1904	1906⁴⁹	1908	1924	1925	1926	1928	1930
4.000	5.600	4.915	4.680	6 mil	12 mil	14 mil	15 mil	20 mil	22 mil

⁴⁹ Salles, 1906, p. 72

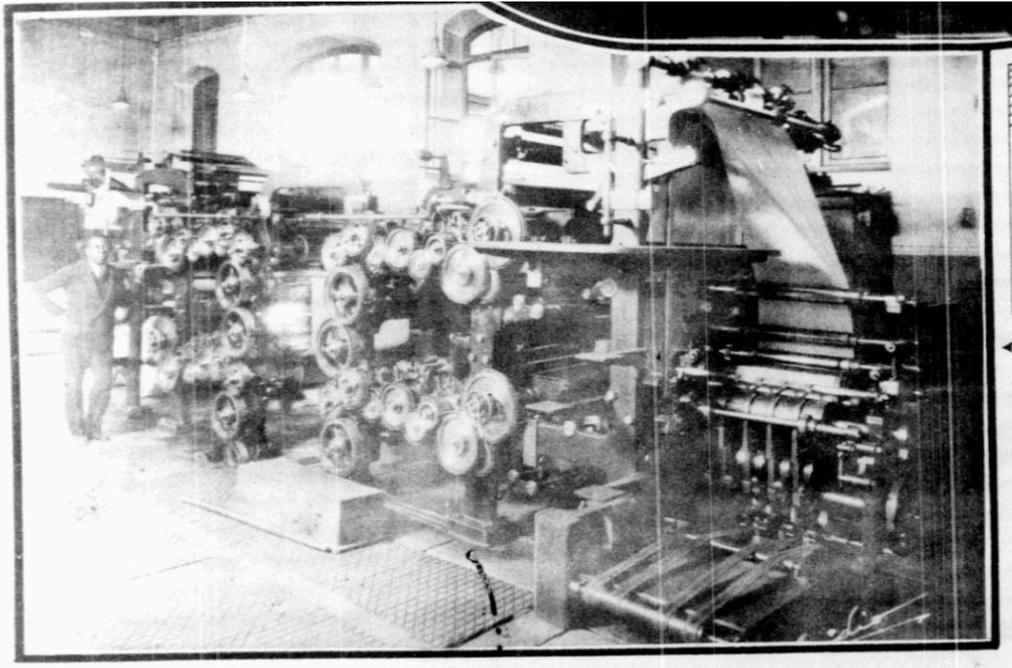


Figura 37: Imagem da máquina rotativa que imprimia o Minas Gerais em 1928. Fonte: Minas Gerais, 21/04/1928

Na Paraíba, os primeiros exemplares do *A União* foram compostos em quatro páginas, primeiro se realizava a composição da 1ª e da 4ª página, em seguida os tipos utilizados eram distribuídos para compor as duas páginas internas. Para imprimir os 500 exemplares utilizava-se um prelo manual Aluzet e a tinta era espalhada sobre a chapa com rolos, este processo era moroso e era realizado durante a noite. Além das limitações da produção, existia uma dificuldade na distribuição do jornal que limitava o seu alcance em áreas menos povoadas. (Martins,

A partir desse relato sobre a importância de tal instituição para o bom funcionamento do estado, o relatório aborda a necessidade de investimentos nas oficinas de impressão, com a compra de uma máquina com maior capacidade de produção, pois a atual era pouco robusta e sofria de vários desarranjos, o que demandava reiterados concertos e ocasionava várias despesas para a sua manutenção. Nesse sentido, em 1903, foi realizada a encomenda de uma máquina de impressão de maior capacidade, junto com uma nova provisão de tipos móveis, para, assim, aperfeiçoar os trabalhos da Imprensa Oficial da PB (Araújo, 1902, p. 13; Araújo, 1904, p. 38).

Os investimentos continuam em 1905, sendo realizada a aquisição de novo material para as oficinas gráficas, como: a instalação de um motor movido a petróleo para acionar as máquinas de impressão; máquina de cortar do fabricante alemão Karl Krause; duas máquinas de impressão, já bastante utilizadas e duas mais, sendo uma de grande formato e outra de pequena dimensão, denominada Phoenix.

O único dinheiro que entraria nos cofres particulares do *A União* seria aquele resultante exclusivamente da venda avulsa do jornal, das assinaturas e publicação de anúncios no jornal, o qual tinha a tiragem de 1.800 exemplares (Hollanda, 1917, p. 33).

Apesar da alta despesa que esses trabalhos poderiam causar, ainda eram mais econômicos do que contratar uma indústria particular. Em 1918, foi mandado construir um novo edifício para a Imprensa Oficial da PB. Com a ampliação da oficina e do salão de máquinas, é realizada a aquisição, em 1923, de uma máquina de impressão do modelo Optima, e a substituição do motor acionado a gasolina por um acionado a gás, além da renovação do material tipográfico.

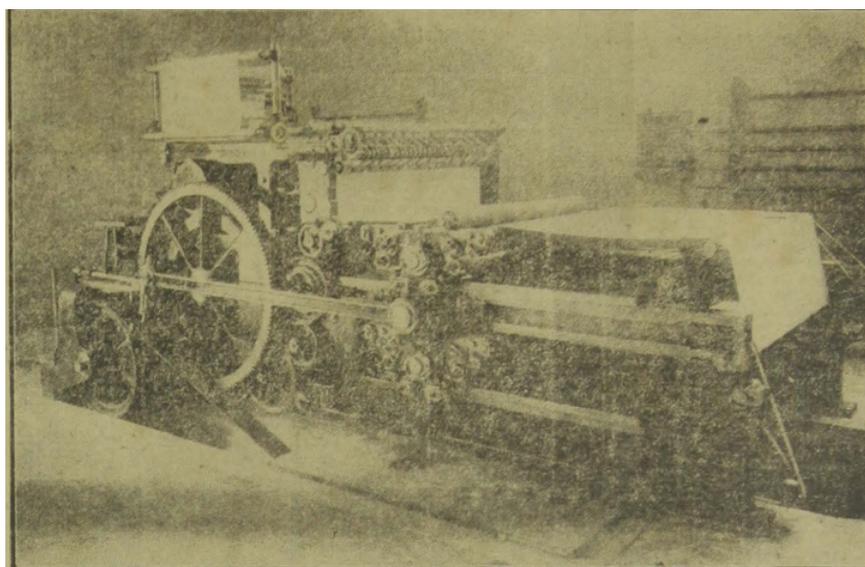


Figura 38: Rotoplana Duplex utilizada para imprimir o jornal A União, com a capacidade de realizar uma tiragem de dez mil exemplares por hora. Fonte: (A União, 1933, p.1)

Essa questão sobre a necessidade da incorporação de novos equipamentos para a oficina perdura nos relatórios de 1905 e, em 1906, é realizado um pedido de aquisição de novos utensílios e máquinas para a Imprensa Oficial. Parte desse material era composto de tipos novos, duas máquinas de perfurar e pautar papel, uma de cortar papelão, uma máquina de costurar brochuras e um prelo Marinoni de grandes dimensões, o qual funcionava por um motor movido a petróleo. Apesar de ter ocorrido melhoramentos na oficina, de acordo com o relatório de 1909 ainda havia reclamações sobre o estado do salão que acomodava as oficinas, que não correspondia às necessidades da Imprensa Oficial, por ser escuro e pequeno. Devido à falta de espaço, achavam-se no depósito muitos caixotes fechados, contendo máquinas diversas, e o real uso desse maquinário é questionado em 1909.

Há também um grande prelo de reação Marinoni inteiramente já montado, mas que não funciona por não haver necessidade. “achando-se, entretanto, sem utilidade o grande prelo de reacção Marinoni comprado á empresa do Amazonas, que só poderá servir a

grandes tiragens e que nunca prestou menor serviço a Imprensa e bem assim a machina de acetinar papel” (Bittencourt, 1911, p. 282). A explicação para a falta de uso da máquina de impressão recém-comprada era de que ela apenas imprimia grandes tiragens e não servia para a módica publicação do *Diário Oficial* do AM, que imprimia entre 420 e 450 exemplares diários em 1910, de modo que este prelo nunca havia prestado serviço ao órgão ⁵⁰ (Bittencourt, 1911, p. 282). No período, a máquina de impressão utilizada pela repartição era um prelo Marinoni de ação simples, além de 3 minervas da marca Berthier, provavelmente pertencente à seção de obras.

A Imprensa Oficial de SP utilizava uma máquina de impressão era uma Azulet manual (figura 38), que estava em funcionamento desde 1863 e só permitia imprimir quatro páginas por vez. Em 1895 após a construção de um novo prédio para abrigar a repartição, também foi realizada a montagem do prelo Derryei, encomendado da firma Nebiolo & Cia., de Turim, na Itália, ao custo de 15 mil francos. Mennucci (1939, p. 21) descreve a máquina como enorme e pesada, prometendo 5.000 exemplares por hora, tiragem que nunca cumpriu, era considerada sempre má aproveitada e viveu em constantes concertos. Quando a repartição sofreu sua reorganização em 1910, foi adquirida uma nova máquina de impressão, em que cada folha de papel era impressa de um lado de cada vez, com a tiragem máxima de 1.200 exemplares por hora. Esta máquina ficou em uso até janeiro de 1931, quando foi substituída por uma rotativa Marinoni instalada em 1926 e com a capacidade de imprimir 30 mil exemplares por hora. (Mennucci, 1939, p. 60-63)

A máquina de impressão a reação, descrita por Porta (1958: 256) em que os cilindros, dois ou quatro, rodam em ambos os sentidos é geralmente utilizada para a tiragem dos jornais até ser ultrapassada pelas rotativas.

⁵⁰ Bittencourt, Antônio Clemente Ribeiro. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo, 1911, Manaus: Typographia do Estado do Amazonas. p 282;

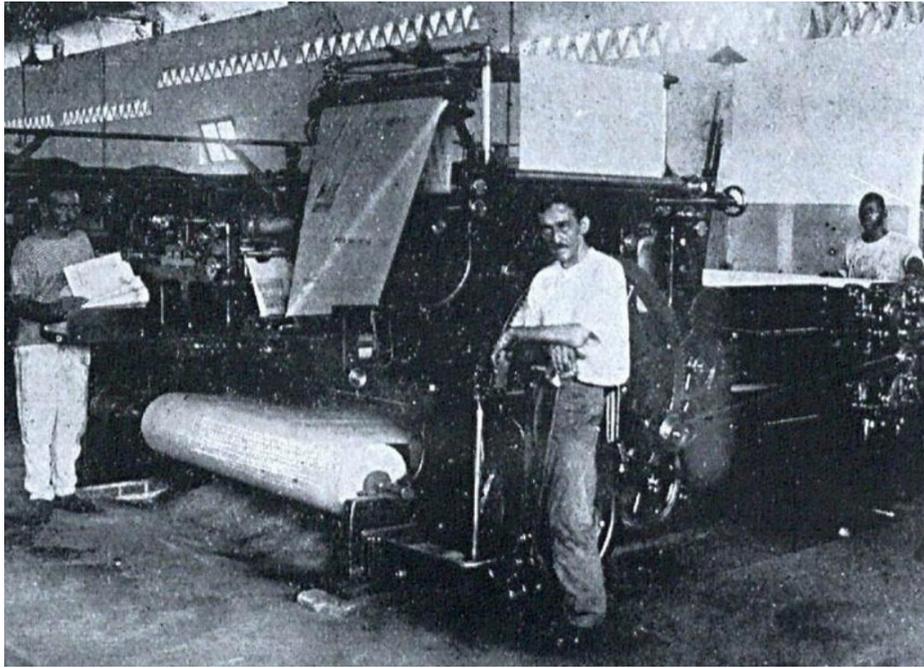


Figura 39: Rotoplana Duplex utilizada para imprimir a Revista de Pernambuco, com a capacidade de realizar uma tiragem de dez mil exemplares por hora. Fonte: Revista de Pernambuco

Em 1921 na Imprensa Oficial do AM se encontravam sem serventia uma das máquinas Berthier, por terem se partido seu pedal e pedestal, e continuariam dessa maneira, pois com as precárias finanças do estado não haveria possibilidade de reparos; sobre os prelos, estes também não se achavam em melhor situação, uma máquina de ação simples era a única encarregada para imprimir tanto o *Diário Oficial* quanto as outras obras, e se achava em dificuldade de cumprir ambas incumbências; e para finalizar, o prelo a reação, que também carecia de reparos e, apesar de instalado, nunca havia prestado nenhum serviço. Como solução para a superação destes obstáculos, estava a sugestão de arrendamento da instituição para a iniciativa privada. (Monteiro, 1921, p. 121). AM

Em 1927 a Imprensa Oficial do MA precisava de grande reforma, necessitando reparos tanto nas máquinas quanto no edifício. Os seus aparelhos são descritos como inadequados ao serviço, os prelos achavam-se em péssimas condições necessitando de reparos. Era necessário dotar “a Imprensa Oficial de material moderno, a fim de transformá-la em fonte de renda para o Estado”, mas, apesar desse clamor, no ano seguinte foi realizado apenas o conserto de dois prelos mecânicos, ajustando-os ao motor elétrico, o que impulsionou os mecanismos. Apenas em 1929 é realizada uma remodelação completa no prédio, como a remodelação da fachada, ajuste na fundação e da divisão interna. Entretanto, ainda necessária a aquisição de um prelo moderno, a tiragem do *Diário Oficial* do MA era de 1.500 exemplares em 1930. (Almeida, 1929, p. 80; Almeida, 1929, p. 80; Almeida, 1930, p. 90)(Araújo, 1918, p. 31; Almeida, 1927, p. 92).

Em 1926 se dá continuidade à organização da Imprensa Oficial de AL⁵¹, dentro o material que havia sido recentemente adquirido estavam: máquina de pautar, automática e de dupla tiragem; guilhotina para papel, tesoura mecânica para cortar couro e papelão; aparelho para dourar a fogo; prensa para encadernação; máquina para numerar e diversas fontes de tipos de cobre⁵². Outro ponto que foi alvo de modernização foi a substituição dos antigos motores da máquina que imprimia o *Diário Oficial* de AL e o da linotipo⁵³. A partir dessa substituição, houve a troca do quadro elétrico da oficina, havendo força motriz e iluminação elétrica todas as horas do dia e da noite. Depois dessa reforma, a oficina achava-se habilitada para fornecer todos os trabalhos de impressão, pautação e encadernação requisitados pelas repartições públicas estaduais de AL (Rego, 1926, p. 178).

Esses investimentos previam um retorno financeiro à Imprensa Oficial de AL, acarretado pelo aumento das encomendas, principalmente pela abertura da oficina de encadernação, a qual não existia anteriormente. Essa perspectiva de um órgão lucrativo para o Estado trazia a prospecção para futuros melhoramentos nas oficinas gráficas. O trecho a seguir ilustra esse pensamento por parte do então governador do Estado do AL Pedro da Costa Rego:

Verifica-se, assim, que a Imprensa Oficial, com o seu novo aparelhamento, e sendo criteriosa e honestamente dirigida, deixa de ser, como era anteriormente, pesado onus da administração para se transformar em nova fonte de renda para os cofres públicos. [...]

No sentido de dar maior desenvolvimento aos trabalhos graphicos da Imprensa Oficial, tornando possível a execução em suas officinas das encomendas particulares que lhe têm sido propostas, autorisei seu director a entrar em negociações para a compra de um novo linotypo e de uma machina de impressão de modelo aperfeiçoado (Rego, 1926, p. 181).

Este planejamento para aprimorar a Imprensa Oficial de AL é continuado em 1929, apesar do governador admitir ser necessária a mudança do órgão para um prédio com a maior capacidade de comportar a sua expansão. Nessa tentativa de enriquecer o

⁵¹ A Imprensa Oficial de Alagoas foi criada por decreto em 30 de janeiro de 1913, tendo como principal função a impressão do *Diário Oficial* e de obras para o respectivo Estado. Entrando em 1925, esta repartição ainda não se encontrava funcionando completamente para os fins ao qual se destinava, pois além da impressão do jornal oficial, eram poucos trabalhos tipográficos realizados por sua oficina, enquanto seu objetivo inicial era fornecer todas as obras impressas necessárias aos serviços da administração estadual. A partir desta demanda, procurou-se equipar a oficina de impressão com o maquinário indispensável para cumprir a demanda de serviços. (Rego, 1925, p. 79).

⁵² Segundo Porta (1958:81) dentro da tipografia o cobre entra na composição de tipos para douração, que eram utilizados para estampar a lombada e capas de livros.

⁵³ O primeiro registro de uma máquina de composição atrelada à Imprensa Oficial de AL se dá no relatório do ano de 1918, dentro de um quadro explicativo sobre aumento das despesas de 1917 em que é citado uma linotipo para o *Diário Oficial* e o seu respectivo custo.

patrimônio do Estado de AL, como havia sido prometido no trecho acima, foram instaladas novas máquinas de imprimir, que incluiu uma rotoplana; máquinas de picotar; grampear e uma linotipo Mergenthaler, com motor conjugado e caldeira elétrica. A aquisição de novos equipamentos também foi seguida com a reformulação do prédio para a melhor receber a nova aparelhagem, como reflexo dessas mudanças, a Imprensa Oficial de AL passou a ser denominada como um departamento industrial do Estado (Paes, 1929, p. 190).

3.2.3 - A diversificação das oficinas especializadas

Outra característica analisada das gráficas das Imprensas Oficiais foi a criação de setores para além da impressão do jornal e da publicação de obras particulares, criando seções de serviços gráficos como os de: fotogravura; litografia; fundição de tipos móveis; e encadernação. Este processo começou inicialmente pela Imprensa Nacional, que foi a primeira das gráficas públicas a diversificar o seu setor gráfico. Alguns dos seus funcionários chegaram a ser contratados como técnicos para ensinar e instalar os serviços para a Imprensa Oficial de MG, que apresentou um desenvolvimento superior neste setor do que em outros estados e com maior nível de investimentos.

No caso da Imprensa Oficial do AM em 1896 demonstra interesse em ampliar os serviços para a montagem de oficinas de encadernação e litografia, pois “muitos trabalhos são confiados a mãos estranhas quando havia vantagem em serem confeccionados nas oficinas da Imprensa Oficial” (1896, p.16)

O planejamento para a implementação da seção de litografia e de gravura na Imprensa Oficial de MG estava prevista na lei de instauração do órgão em 1891: “Anexas ao estabelecimento typographico, serão creadas duas pequenas officinas: uma de lithographia e gravura (xylogravura), e outra de encadernação” (Minas Gerais, lei nº8 6/11/1891, p.2). Na divisão da Imprensa Oficial de MG também estava prevista a admissão de até 10 aprendizes para as referidas oficinas.

A necessidade de criação da fundição de tipos é citada como um reflexo da expansão do jornal *Minas Gerais* em 1894, devido a alta demanda dos trabalhos: “tornaram-se necessarios o augmento de pesoal e a montagem de novas marchinhas, imponde-se urgentemente a creação de uma officina destinado á fundição de typos” (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p.16). Em 1898, a Imprensa Oficial de MG foi transferida de Ouro Preto para a Belo Horizonte, levando a construção de um edifício que comportasse as oficinas e o pessoal encarregado na nova capital. Este processo de transferência acarretou uma diminuição das encomendas e da própria estrutura da Imprensa Oficial mineira. Entretanto, em 1903 a repartição sofreu uma reorganização, que ratificou a sua intenção por ter serviços de artes gráficas diversificados, seu regulamento previa a existência

das seguintes oficinas: composição; impressão; fundição; gravura em pedra ou madeira (lithografia e xilografia); serviços acessórios (encadernação e brochura); pautação; riscação; e livros em branco.

Apesar das citações na documentação oficial, a seção de fundição de tipos móveis foi instalada apenas em 1907, mas era: “reclamada desde os primeiros tempos de existencia da Imprensa, por todos os directores” (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p. 17). Para esse projeto foi adquirido as máquinas da fundição pertencente à Cia. Tipográfica Brasileira, do Rio, então em liquidação. Outras pequenas máquinas necessárias para o complemento desta oficina foram adquiridas em Paris. Neste ano também havia sido encomendado de Paris as máquinas necessárias para a montagem da seção de fotogravura. Em 1912, a fundição de tipo foi aumentada, com a produção de 50 kilos diários de tipos fantasia, comuns, entrelinhas e espaços.

Também em 1907 foi anexada uma oficina de fotogravura, com a criação de uma oficina de estamperia a qual também fariam parte a litografia e a xilografia. Além de corresponder à necessidade do serviço público, também se alinhava com o pensamento do governo em constituir uma escola profissional de artes gráficas. Nesta mesma gestão também se propôs desenvolver as oficinas de fundição, que era dividida entre a fundição de tipos e a estereotipia. Devido a grande quantidade de material a ser reutilizada esta ampliação traria uma enorme economia à repartição. (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p.17)

Em 1924 foi realizada a aquisição de material Essa compra de material foi necessária, pois a Imprensa Oficial de MG, além das seções mais comuns, como composição, impressão, pautação e encadernação, pretendia ampliar os seus serviços, o que se Esta intenção por se ter um órgão com serviços de artes gráficas diversificados, também se encontra no regulamento o publicado em 1903, o qual previa a existência das seguintes oficinas: composição; impressão; fundição; gravura em pedra ou madeira (lithografia e xilografia); serviços acessórios (encadernação e brochura); pautação; riscação; e livros em branco. iniciou com a oficina de litogravura, que teve sua capacidade de produção dobrada e na gravura em metal; mas a partir de 1925 também houve uma seção para fundição de tipos de diversos corpos e de material tipográficos. Para organizar esse serviço, foi contratado um técnico da Imprensa Nacional. A galvanoplastia, que havia sido criada há mais de dez anos, mas só posta para funcionar em anos mais recentes, estava aparelhada para cumprir qualquer serviço de niquelagem, prateação e douração, tendo realizado, em 1924, 4.872 encomendas (Moura, 1924, p. 149; Vianna, 1925, p. 51).

A oficina do jornal oficial *Minas Gerais* também teve seus equipamentos melhorados: a sala de composição adquiriu mais uma linotipo, novas matrizes, magazines, caldeiras e motores. A sala de impressão havia sido recentemente reformada, passando a

estereotipia a ter uma organização própria, dispendo de prensas elétricas e sendo os flans fabricados na própria Imprensa Oficial. A listagem do total de seções pertencentes à Imprensa Oficial de MG, em 1926, aparece da seguinte maneira:

Varias seções foram creadas, como a de Lithographia, Galvanoplastia, Estatistica; outras passaram por notável remodelação: Photogravura, Impressões de avulsos, Composição de obras, Fundição de typos, Encadernação e Brochura, Impressão do orgam oficial, Contabilidade, Gravura, Carpintaria e Archivo (Vianna, 1926, p. 68).

Além do material tipográfico, também foram adquiridos pelas oficinas: dez motores; uma máquina de impressão; uma caldeira a vapor para estereotypia do órgão oficial; uma plaina moderna para a seção de carpintaria; uma máquina para cortar fios e entrelinhas na Fundição; um voltmetro e um amperímetro para a galvanoplastia; uma serra circular de precisão para a esteryotipia de obras; um cortador de folhas para o prelo; navalhas para máquinas de cortar papel; peças de linotipo; guarnições de ferro para engradamento. Em 1912 a fundição de tipos foi ampliada e sua capacidade de produção passou a ser 50 kilos diários de tipos de fantasia, comuns, entrelinhas e espaços. No ano de 1926 esta seção passa por nova remodelação a partir da importação de 3 máquinas de fundição da marca Fouché, e outros acessórios como plainas. Para esta reforma foi contratado o fundidor Antônio Lucas dos Reis que era funcionário da Imprensa Nacional. Os operários estavam divididos entre um chefe, três operários e quatro aprendizes⁵⁴. (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p. 10, 17; Vianna, 1925, p. 52; 1926, p. 68)

A seção de fotogravura é responsável pela produção de clichés, zincogravura ou tricromia e foi trazido do Rio de Janeiro um especialista para a reorganização dos serviços, o objetivo era capacitar os operários para eles estarem habilitados a produzirem trabalhos equiparados aos produzidos em centros urbanos. A seção estava equipada com uma máquina fotográfica completa para fotogravura, assim como, com retículas, máquinas fotográficas com 12 chassis. Nesta seção trabalhavam 2 funcionários oficiais e 2 aprendizes.⁵⁵ (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p. 8)

As seções conexas a esta também haviam sido expandidas, como a de estereotipia e galvanoplastia. Com a remodelação, a seção que anteriormente era responsável apenas pela montagem de clichês e estereotipia, ficava aparelhada também para realizar trabalhos de galvanos, niquelagem e banhos de prata e ouro. Para o seu aprimoramento foi contratado em comissão da Casa da Moeda do Rio de Janeiro, o galvanoplasta João Tosca, para organizar o serviço da sua especialidade. Outros materiais pertencentes a

⁵⁴ O chefe da fundação era José Oliveira Matta; o 1º oficial José Caldeira Erant; 2º oficial Francisco Honório de Sant'Anna, José Casemiro dos Raia; aprendizes: Antonio Ferreira, Severino Moreira, Dimas Ribeiro e João Gomes. (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p. 10)

⁵⁵ O 1º oficial encarregado era Miguel Spezialli; o 2º encarregado Moacyr Cerqueira; os aprendizes eram Moacyr Lana e Tasso Conrado Chaves. (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p. 8)

estes serviços são: chanfraria; torno; fresa; prensas; fornos de estereotipia; serras; máquinas de furar; banheiras e ferragens. (*Minas Gerais*, 21/04/1926, p. 8)

Apesar de ser uma repartição bem equipada em comparação com outras imprensas oficiais do País, ainda havia algumas queixas realizadas nos relatórios em 1926 e 1927, dentre as quais reclamações em relação às máquinas de impressão, que eram consideradas antiquadas e não atendiam ao crescente aumento de tiragem, como também ao número insuficiente de linotipos para a realização dos trabalhos em tempo normal. Em 1928, foi realizado um pedido de 6 máquinas de compor e um forno de fusão de metal, aquecidos por eletricidade; vinte máquinas e aparelhos para as oficinas de impressão, pautação e brochura; além da instalação completa do sistema de impressão offset, que permitiu a execução de delicados trabalhos a cores, como a impressão de mapas geográficos. O prédio da Imprensa Oficial de MG também sofreu ampliação, chegando a uma área de 690 m² (Vianna, 1926, p. 68; Andrade, 1927, p. 60; Andrade, 1928, p. 115).

No ano de 1927, os melhoramentos continuaram, com a montagem de uma oficina especializada no serviço de clichéria, que, assim que fosse inaugurada, ficaria encarregada de produzir os clichês para o *Álbum Ilustrado da Parahyba*. Também ocorreu a aquisição de uma impressora em alto-relevo, a qual seria a primeira do estado paraibano. A instalação do atelier de gravuras na Imprensa Oficial da PB não ocorreu de modo imediata, apenas na década de 1930 a *União* passou a realizar propaganda da oficina e a publicar imagens de maneira mais corriqueira. (Suassuna, 1927, p. 110; Albuquerque, 1929, p. 74)

A substituição de maquinário para um mais moderno com a justificativa do barateamento da mão de obra não foi uma prerrogativa apenas dos linotipos. Em 1925, a Imprensa Oficial da PB esclarece a necessidade de se trocar as máquinas de pautar por modelos mais modernos, aos quais executavam o trabalho de maneira mais simplificada, necessitando de menos horas de trabalho. Além disso, as máquinas mais antigas eram mais adequadas ao papel almaço, enquanto a produção era voltada para livros, diferença que causava uma maior dificuldade por parte do trabalhador. O documento ressalta isso alertando que o esforço do operário para conseguir realizar uma pautação, (Suassuna, 1925, p. 110).

Outra repartição que teve o planejamento para expandir suas No final do século 19, a Imprensa Oficial de SP fez planejamento da construção de oficina de fundição de tipos móveis para trazer mais economia à repartição, mas este projeto não foi implementado. (Mennucci, 1929, p. 29)

Outra Imprensa Oficial que tinha o planejamento para a construção de oficinas especializadas era a da BA. Apesar de não concretizadas o planejamento previsto no relatório de 1917, principalmente em diversificar a produção da Imprensa Oficial da BA, como podemos observar na seção abaixo:

“Assim, pois, torna-se urgente a aquisição de novas machinhas de impressão, de gravura, de fundição de typos, fabricação de invólucros, carimbos de borracha, etc, bem como nas oficinas já instaladas, especialmente na de encadernação, umas e outras no caso de baratear grandemente a mão de obra.” (Aragão, 1917, p. 117)

Podemos notar a intenção de montar oficinas de gravuras e fundição de tipos, assim como a compra de novas máquinas de impressão, mas nos relatórios subsequentes não se tem mais registros da montagem destas oficinas pela Imprensa Oficial da Bahia. Dentre as oficinas já instaladas estava a de encadernação, que precisava de reparos para otimizar os seus serviços

Para a seção técnica dessa repartição, foram utilizados os equipamentos da antiga Imprensa Oficial de PE e da oficina da penitenciária e detenção, da qual era utilizada também parte da mão de obra dos encarcerados. A existência de uma clichéria em propriedade da Repartição de Publicações Officiaes é sugerida em um trecho descrito na *Revista de Pernambuco*, uma publicação ilustrada criada para melhor documentar o progresso pelo qual passava o estado pernambucano, o qual “estaria numa publicação a que se pudesse dar em serviço de clicherie a impressão que as palavras não traduzem tão facilmente a impressão que as palavras não traduzem tão fielmente” (*Revista de Pernambuco*, 1926, p. 21).

Importante notar que em alguns casos como de MG; PB; e RN⁵⁶, se é comentado que as Imprensas Oficiais de cada um desses estados foi o primeiro estabelecimento a incorporar os linotipos. Questão que demonstra a relevância destas instituições públicas em realizarem investimentos na imprensa nos seus respectivos estados, mesmo que de maneira tardia se comparado a jornais localizados no Rio de Janeiro e São Paulo. Nos periódicos comumente citados como exemplos da Grande Imprensa e da Imprensa Industrial, a incorporação da composição mecânica ocorreu ainda na década de 1890. O estudo sobre as Imprensas Oficiais demonstra que por vezes sua ação foi precursora e tendo uma influência regional, mas também demonstra a disparidade no processo de industrialização da imprensa brasileira de grande circulação.

⁵⁶ A citação ao pioneirismo da segundo: *Minas Gerais* (04/21/1942, p. 9) ; na PB Martins (1977, p. 33); e no RN A República (01/07/1959, p. 4).

Mas pela análise de seus documentos podemos perceber que existia a intenção do aprimoramento técnico característico daquele período. Essas oficinas tinham características que não seguiram o mesmo padrão de investimento por parte dos governos, indo de acordo com os interesses que os governos estaduais tinham.

Algumas tinham características mais similares às impressas artesanais, com tiragens reduzidas e uma produção feita para suprir a administração estadual. A análise das condições materiais destes estabelecimentos nos aproxima da realidade dessas oficinas de menor capacidade produtiva. Um desses casos é a Imprensa Oficial do AM, que em 1914 era dividida entre as seções de: tipografia, encadernação, impressão e na administração. Contava com um total de 28 funcionários (figura 41), em que trabalhavam 2 encadernadores, 14 tipógrafos, 5 aprendizes, 2 serventes, 1 revisor e o administrador. Pela imagem abaixo podemos notar a existência de aprendizes, questão que garantia a formação profissional na época, como também a divisão dos operários por classes, questão que também refletia no valor da diária de trabalho.

Em comparação com outros estabelecimentos congêneres, em 1929, a Imprensa Oficial de MG, que era o estabelecimento tido como referência, tinha em média 337 funcionários. A publicação oficial de Pernambuco ocupava apenas uma terça parte desse pessoal, apenas na seção de encadernação e typographia a serviço tinha em média 55 operários. (*Revista de Pernambuco*, 1929)

Ord.	CARGOS	NOMES	Clas- ses	Diarias
1	Revisor	Eugenio Belmont		
2	Typographo	José dos Santos	1. ^a	12\$000
3	»	Adolpho Costa	»	12\$000
4	»	José Leonardo da Silva	»	12\$000
5	»	João Holmes	»	12\$000
6	»	Antonio Bahia	»	12\$000
7	»	José de Barros Rego	»	12\$000
8	»	Joaquim de Souza	2. ^a	10\$000
9	»	João Curcino	»	10\$000
10	»	Gordiano Costa	»	10\$000
11	»	Aurelio Feitosa	»	10\$000
12	»	Themistocles Pereira	»	10\$000
13	»	João Ramos	3. ^a	8\$000
14	»	Aristoteles de Azevedo	»	8\$000
15	»	Roque Peixoto	»	8\$000
16	» (aprendiz)	Abdon Portella da Silva	—	3\$000
17	Impressor	Catharino Vieira	1. ^a	12\$000
18	»	José Azevedo	3. ^a	8\$000
19	» (aprendiz)	Canuto Bahia	—	3\$000
20	Encadernador	José Horacio Lins	1. ^a	12\$000
21	»	Americo Pedroso	»	12\$000
22	» (aprendiz)	Ayres de Barros	—	3\$000
23	» (»)	Pery Lima Belmont	—	2\$000
24	» (»)	José de Almeida	—	2\$000
25	Encarregado do motor	José Gregorio	—	10\$000
26	Servente—distribuidor	Manoel M. de Vasconcellos	—	8\$000
27	Servente da Directoria	Joaquim Ferreira de Andrade	—	6\$000
28	» » »	Theodosio Soares	—	4\$000

Figura 41: Relação nominal dos operários da Imprensa Oficial do AM que são contemplados na folha de pagamento do órgão. Fonte: Pedrosa, 1914.

A estrutura de menor porte se reflete também no inventário material da repartição, que aparece dividido entre: sala de composição; escritório da administração; saguão; salão das máquinas e encadernação, onde estavam concentradas as máquinas de impressão. Na composição podemos observar o material básico para o ofício, suas caixas de tipos eram divididas entre pequenas, médias, grandes e filetes, entre os 31 cavaletes para apoiar as caixas que contém os tipos móveis, uma mesa para composição e a de revisão. e as galés e os galões utilizados para realizar as composições. No salão de máquinas observamos o prelo Marinoni de ação simples, e três máquinas berthier, provavelmente para impressos menores. Consideravam inservíveis estava o prelo marinoni de reação, que como foi explicado estava sem utilização por ser destinado a grandes tiragens, assim como a máquina de acetinar.

A tiragem do *Diário Oficial* amazonense era de 500 exemplares, que segundo a Estatística da Imprensa no Brasil (Brasil, 1930) o maior número de periódicos brasileiros variam entre 501 e 1.000 exemplares, seguido os que tem uma pequena tiragem de 500. De modo que nos faz refletir a similaridade das oficinas da imprensa periódica brasileira que produziam periódicos dessa tiragem com o tamanho da Imprensa Oficial do AM em 1914.

SALA DE COMPOSIÇÃO	
31 Cavaletes para caixa	
16 Caixinhas com typo commum e de phantasia e linhas de metal (filetes)	
68 Caixas com typo commum e de phantasia (grandes)	
4 caixas com typo commum e de phantasia (médias)	
7 Caixas com typo commum e de phantasia (pequenas)	
4 Caixas com linhas de metal (filetes)	
3 Candieiros	
1 Meza para revisão (em máo estado)	
2 Cadeiras	
1 Relogio de parede	
4 Estantes para composição	
46 Galeões	
40 Galés	
14 Bancos	
7 Commodas para typo	
4 " " deposito de espaços	
1 Machina pequena para cortar entrelinhas	
1 " " para tirar provas	
1 Mesa de pedra marmore para composição	
ESCRITORIO DA ADMINISTRAÇÃO	
1 Carteira	
1 Banco	
1 Cadeira	
1 Armario	
3 Prateleiras	
1 Commoda com diversos clichés	
1 Caixa com componedores	
1 Escova para lavagem de fôrmas	
110 Latas de 1/2 kilo de tinta de côr para impressão	
SAGUÃO	
1 Motor a kerozene	
1 Filtro para agua	
1 Talha	
1 Fogareiro	
1 Caldeira para fazer rôlos	
1 Mesa para lavagem de fôrmas	
1 Cavalete para caixa	
SALÃO DE MACHINAS E ENCADERNAÇÃO	
1 Prélo Marinoni de acção simples	
3 Machinas Berthier	
1 Prensa	
1 Machina para pautar e riscar	
1 " " cortar papel	
1 " " costurar brochuras	
1 " " moer tinta	
1 Prélo Marinoni de reacção	} Inservíveis
1 Machina para assetinar	
1 Armario para guarnição	
1 " " rôlos	
1 Commoda para guardar composição	
1 Mesa grande para composição de fôrmas	
3 Mesas grandes	
1 Prateleira	
1 Candieiro	
5 Bancos	
1 Escada	
5 Latas de 1 kilo de tinta preta para obra	
6 " " 2 1/2 " " " " " " " "	
2 " " 10 " " " " " " " "	
2 " " verniz	
150 Folhas de papelão	
4 Resmas " papel marmore	
41 " " cartolina branca	
10 Fardos " " para obra sob n. 27	
5 " " " " " " " " 30	
129 Resmas " " " capas de folheto	
41 Caixas novas para typo (grandes)	
36 " " " " (médias)	
3 " " " " (pequenas)	
3 kilos de pasta secante	

Figura 42: Inventário dos móveis, material, máquinas e utensílios existentes nas oficinas da Imprensa Oficial do AM até 30 de abril de 1914. Fonte: Pedrosa, 1914.

Detalhes sobre a aquisição de material também podem ser notados em 1926, que justifica as novas aquisições pelo o acúmulo das funções da Imprensa Oficial: publicar o *Diário Oficial*; confeccionar livros e impressos destinados às repartições do estado e prestar

serviços particulares. Por isso, necessitava ter seu estoque de material reposto. Através de importação direto da Europa, foram comprados papel, tinta e chumbo para as linotipos. Nas oficinas também notava-se a falta de máquinas e tipos. Entretanto, não julgou-se conveniente realizar a importação destes materiais, devido ao seu alto custo de compra e transporte. A solução encontrada foi a aquisição do material pertencente ao *Estado do Amazonas*, que havia deixado de explorar sua oficina de obras particulares e pôde cedê-lo ao estado por um custo menor. Parte de suas linotipos ainda se encontrava inutilizada e necessitando de reparos em 1927, contudo havia sido realizada uma compra de material de papelaria do estrangeiro e da cidade do Rio de Janeiro (Souza, 1927, p. 121). AM

A existência de mais serviços que não os restritos ao bom funcionamento do Estado, como havia nas Imprensas de MG, PE e PB, pode ser entendida como um fator que impulsionava a boa estruturação das oficinas gráficas. A expansão de novos setores gráficos era utilizada como justificativa para a aquisição de novos equipamentos. Esses investimentos dependiam de maneira primordial da vontade política do dirigente do estado em compreender o valor da Imprensa Oficial como repartição que pudesse contribuir tanto do ponto de vista econômico quanto gerador de capital político e cultural em benefício do governo. Entretanto, essa evolução dos processos gráficos deve ser acompanhada posteriormente com uma pesquisa específica sobre cada um destes estados, pois fatores políticos e econômicos locais interferiram diretamente no desenvolvimento das Imprensas Oficiais.

Em especial, a Imprensa Oficial de MG apareceu como a mais completa entre as pesquisadas. A divisão das suas oficinas gráficas se assemelha bastante com a Imprensa Nacional, contendo as seções de litografia, fundição de tipos e oficina de gravura. Em 1926, ela tinha mais de 300 funcionários e, da mesma forma que a Imprensa Oficial de PE, utilizava o desenvolvimento da repartição mineira como exemplo⁵⁷ A imprensa da Bahia também fazia a menção da configuração das suas oficinas gráficas com a instalação de uma fundição de tipos e de gravura, mas não fica claro se houve a implementação⁵⁸.

No que concerne à chegada de tecnologia gráfica aos órgãos oficiais (tabela 06), informações que muitas vezes não estão presentes nos livros sobre história da imprensa, é possível destacar o ano de aquisição das máquinas de linotipo, que ocorreu principalmente na década de 1910. Além desse equipamento, apenas a Bahia teve uma impressora rotativa encomendada em 1913 da Alemanha — outros quatro estados

⁵⁷ (*Revista de Pernambuco*, 22/11/1926)

⁵⁸ A menção a estruturação das suas oficinas é realizada em 1917: “Assim, pois, torna-se urgente a aquisição de novas máquinas de impressão, de gravura, de fundição de tipos, fabricação de envoltórios, de carimbos de borracha, etc. , bem como máquinas acessórias nas oficinas já instaladas, especialmente na de encadernação, umas e outras no caso baratear grandemente a mão de obra” (ARAGÃO, 1917p, p. 117)

imprimiam com uma rotoplana —, e os estados do MA, MG e PE contaram com uma seção de gravuras.

Além da questão orçamentária, o comando político dos periódicos aparece como uma questão, uma vez que as empresas particulares não poderiam servir aos interesses do Estado, uma vez que: “não podem sofrer o indispensável controle do governo” (Revista de Pernambuco, 03/1926, nº21, p. 43). A publicação sinaliza que o estado de MG também tinha um departamento congênere no intuito de se tornar independente das empresas particulares.

Apesar da alta despesa que esses trabalhos poderiam causar, ainda eram mais econômicos do que contratar uma indústria particular. Em 1918, foi mandado construir um novo edifício para a Imprensa Oficial da PB, pois o antigo se encontrava em estado de ruína, segundo o próprio relatório. Com a ampliação da oficina e do salão de máquinas, é realizada a aquisição, em 1923, de uma máquina de impressão do modelo Optima, e houve também a substituição do motor acionado a gasolina por um acionado a gás, além da renovação do material tipográfico, que se encontrava bastante danificado devido à ação do tempo. No ano seguinte, foi descrita como uma das repartições mais eficientes do estado, com oficinas funcionando dia e noite, com energia e luz próprias.

Tabela 06: Comparativo entre o ano de fundação das Imprensas Oficiais dos estados analisados neste capítulo e ano de aquisição das linotipos. Fonte: Departamento de Imprensa Oficial, 1988

Estado	Ano de fundação	Ano de aquisição da Linotipo	Impressora rotativa	Impressora rotoplana	Oficinas especializadas
AL	1912	1918		X	
AM	1893	1917 ⁵⁹			
BA	1912	1919	X		Gravuras Fundição de tipos
MA	1907	1918			Gravura
MG	1891	1912		X	Gravuras Fundição de tipos

⁵⁹ A partir dos documentos analisados do Estado do AM, não existe uma precisão de quando as máquinas linotipos foram adquiridas pela Imprensa Oficial, mas existe uma passagem do relatório de 1917 em que se é possível presumir que naquela data a oficina já estava munida com tal equipamento: “Sua feição condiz a dos órgãos congêneres dos centros adiantados, mantendo hoje uma secção telegraphica, de manifesta utilidade. Introduzido o serviço de linotypia, evidente é a vantagem daí provida.” (Bacellar, 1917, p. 121).

Estado	Ano de fundação	Ano de aquisição da Linotipo	Impressora rotativa	Impressora rotoplana	Oficinas especializadas
PB	1893	1917		X	Gravura
PE	1915	1919		X	
RN	1928	1928			
RJ	1808	1913			Gravuras Fundição de tipos
SP	1891	1931			

4) As oficinas gráficas do jornal *A República* (1889-1930)

*Neste capítulo realizamos a análise específica da Imprensa Oficial do RN, relatando o seu desenvolvimento tecnológico desde a sua fundação, em 1889, até o seu projeto de modernização, iniciado em 1928. A análise foi construída através da documentação oficial e de artigos publicados no próprio *A República*.*

4.1) Aspectos sobre a realidade produtiva da Typographia d'A República de 1889 até 1900

A proposta da compra e instalação de uma tipografia oficial em Natal surgiu a partir da atuação do vice-presidente da província, João Carlos Wanderley, que homologou uma lei local de nº 169 em 2 de novembro de 1847. O projeto previa a criação de uma folha oficial, a *Gazeta do Rio Grande do Norte*, com publicação semanal, em que seriam publicados os atos da presidência, os da assembleia provincial e de todas as repartições públicas. A lei previa a impressão nesta tipografia, outrossim, de relatórios, leis provinciais, balanços orçamentários, projetos da assembleia provincial, artigos científicos e obras particulares. Não obstante a proposta, que aparentemente promovia certa liberdade, a lei vetava a impressão de outro periódico (Fernandes, 2006, p. 39).

Dentre os funcionários estariam o Diretor; um editor; um compositor; um impressor e um distribuidor, ou mais se fosse necessário, a juízo do Diretor da instituição e com a aprovação do Presidente da Província. Também estava prevista a realização de obras particulares, caso fossem autorizadas. Do valor pago às obras particulares que fossem impressas na Tipografia Provincial seriam deduzidas as despesas de composição, impressão, tinta, e a que mais fizessem, seria distribuído um terço do valor da obra aos compositores que nela trabalhassem, e o restante seria recolhido à Tesouraria Provincial para fazer parte da receita da tipografia (Fernandes, 2006, p. 39).

Era uma das competências do Editor fazer com que todas as matérias publicadas saíssem da oficina tipográfica com todo asseio, sem erros, ou quaisquer outros defeitos que as tornassem imperfeitas, de maneira que deveria tirar-lhe as provas, remetendo, sem erros, a 1º impressão ao Diretor, para este a examinasse e, depois de pronta, mandasse imprimir e publicar. Ficava a cargo também do Editor requisitar ao Diretor tudo quanto fosse a bem do asseio, ordem e da regularidade dos trabalhos da Tipografia, além de informar sobre como se portavam os seus operários (Fernandes, 2006, p. 40).

Pela descrição dada, podemos ter a dimensão da divisão do trabalho de uma oficina tipográfica ainda bastante limitada; era comum nesse período de implementação que estes estabelecimentos enfrentassem restrições de falta de mão de obra especializada e um reduzido material tipográfico. Para Barbosa (2017, p. 71), a instalação de um

estabelecimento tipográfico envolvia processos até então pouco conhecidos, mas que, pelo relato acima, podemos perceber que se resumiam aos cargos de compositor, impressor e distribuidor, sendo comum a suspensão das edições após a saída de um funcionário importante ou em função da ausência de material necessário.

No Brasil, a hierarquização do trabalho nas oficinas tipográficas também já estava em curso, como foi descrito por Schapochnik (2008, p. 374) com base na publicação do *Manual da tipografia brasiliense*, de René Ogier, em 1834: na maior escala hierárquica estava a função do Diretor, que era o chefe da oficina e deveria conhecer em detalhes todos os processos envolvidos na tipografia, revisar as provas, ter ciência das leis tipográficas e lidar com os autores e redatores. Aos tipógrafos havia uma divisão de tarefas que exigia condições de trabalho e saberes distintos. O compositor tinha a função de montar as palavras, linhas e folhas, dando forma à composição. O corretor assegurava a correção de eventuais erros cometidos na composição; e o impressor era encarregado de assegurar o bom funcionamento do prelo e da qualidade final do produto impresso.

Essa questão revela a vinculação entre os tipógrafos e a indústria, apresentando a aplicação de critérios de racionalidade no gerenciamento das tipografias, resultando na hierarquização da estrutura do trabalho, com base na divisão dos afazeres laborais e no dimensionamento econômico das oficinas como negócio. Quando na tipografia havia mais de um compositor, o Diretor deveria escolher um para ser o chefe, o qual iria dirigir os trabalhos na oficina. De maneira que ficaria a cargo do compositor-chefe distribuir aos compositores o terço do valor das obras particulares; mas, em sendo ele o único que nela trabalhasse, receberia o terço em questão. O regulamento também afirma que nenhum compositor seria contratado por menos de 6 meses, e nesse prazo seria obrigatório trabalhar pela gratificação convencionada (Fernandes, 2006, p. 41).

Apesar da publicação em lei e da compra de alguns equipamentos para a sua montagem, que ficaram guardados na Tesouraria Provincial, por questões políticas e orçamentárias, o projeto de criação da tipografia oficial do RN não foi implementado e nem o jornal posto em circulação. As leis provinciais continuaram a ser impressas na cidade do Recife, a princípio na tipografia de Santos & Companhia, depois na de M. F. Faria. A publicação de atos oficiais e de parte da documentação governamental também foi feita em jornais particulares locais, firmados com base em contratos. Antes da Proclamação da República, existia um embate político entre liberais e conservadores, cujos dirigentes organizavam parte da imprensa local (Fernandes, 2006, p. 44).

Como observamos na seção anterior, e demonstrado na tabela 06, grande parte das Imprensas Oficiais foi estabelecida na década de 1890, após a Proclamação da República. Entretanto, o projeto de uma tipografia oficial foi proposto pelo então vice-presidente

da província, João Carlos Wanderley, ainda em 1847 e não foi concluído. Uma das justificativas para esta questão é a existência de uma luta de influências dentro do governo para a escolha de qual periódico iria ser o órgão de publicação dos atos oficiais, conforme apontado por Fernandes (2006) e Cascudo (1965). A tipografia encarregada de imprimir-los era geralmente de base governista, de modo que, quando havia alternância de poder entre as lideranças políticas, mudava-se também o jornal que veiculava os atos oficiais. Para além da representação de poder, como já citado, a prestação de serviços para o Estado também era uma importante fonte de renda para as tipografias, prevendo a impressão de outros impressos, como a compilação de leis locais.

No final do século XIX, o movimento republicano já estava bastante fortalecido ao redor do País, e surgiu a intenção de fundar o Partido Republicano no RN, de modo que se fez necessária a criação de uma nova publicação periódica cujo objetivo era ser porta-voz do movimento republicano. Assim, em 1º de julho de 1889, surge o jornal *A República* (1889-1997), cujo diretor era o político Pedro Velho de Albuquerque Maranhão, líder do partido recentemente criado, eleito como o primeiro governador do RN. A partir da sua eleição em novembro do mesmo ano, começaram as relações entre a Typographia d'A República com o Poder Público do estado, que se estenderam até ela ser incorporada como órgão oficial em 1928 (Cascudo, 1965).

Inicialmente, por falta de uma oficina própria, a primeira edição do *A República* (figura 35) foi impressa na Typographia do *Correio Natalense*, ao custo de 100\$000 réis mensais. Seu formato era de 4 páginas, com 3 colunas de 6 centímetros; utilizava apenas títulos pequenos⁶⁰, não fazendo uso de subtítulos ou títulos intermediários. A oficina era de propriedade do político João Carlos Wanderley e realizou serviços de impressão ao governo provincial, como a publicação de leis locais. Devido às dificuldades dos dirigentes do Partido Republicano em importar os materiais necessários para montar uma casa de impressão própria, a Typographia do *Correio Natalense* foi comprada no final do ano de 1889 e passou a se chamar Typographia d'A República. Os contratos para a impressão oficial também foram repassados para a oficina republicana, que começou a publicar uma seção oficial n'A República e a imprimir a documentação governamental (Fernandes, 1998, p. 79-90; *A República* 01/07/1959, p. 7).

⁶⁰Com base dos nos documentos analisados do Estado estado do AM, não existe uma precisão de quando as máquinas linotipos foram adquiridas pela Imprensa Oficial, mas existe uma passagem do relatório de 1917 em que se por meio da qual é possível presumir que naquela data a oficina já estava munida com tal equipamento: "Sua feição condiz a dos órgãos congêneres dos centros adiantados, mantendo hoje uma secção telegraphica, de manifesta utilidade. Introduzido o serviço de linotypia, evidente é a vantagem daí provida." (Bacellar, 1917, p. 121).



Figura 43: Primeira página da primeira edição do *A República*, de primeiro de julho de 1889. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Parte da realidade da Typographia do *Correio Natalense* é relatada em uma entrevista de 1943 com José Alcino Carneiro, então o único tipógrafo vivo a trabalhar na primeira edição d'*A República*. Ele cita que a oficina tinha 10 funcionários, incluindo o gerente Augusto Wanderley. José Alcino Carneiro dos Anjos foi um importante tipógrafo na cidade de Natal e começou a aprender o ofício com 15 anos⁶¹ com o envio das provas tipográficas para revisão por volta de 1888 nas oficinas do jornal *O Correio de Natal*. Cumpriu essa função também nos primórdios do jornal *A República*, atuando diretamente com Pedro Velho nas correções dos seus textos. Trabalhou no periódico

⁶¹ Outros funcionários que trabalharam no jornal desde o século XIX também relatam terem ingressado no ofício de tipógrafo com idade semelhante. Um desses casos é o de José Pinto, ex gerente do jornal, nascido em 1874 e filho de imigrante italiano, conta que seu primeiro contato com uma tipografia foi aos 12 anos e em 1889 aos 15 ingressou na Typographia d'*A República* como tipógrafo, passou posteriormente para a função de paginador e depois gerente. Situação similar aconteceu com o tipógrafo João Estevão Gomes da Silva, ao qual entrou para o jornal com 15 anos em março de 1897 e trabalhou até 1952. Iniciou seus trabalhos na oficina no cargo de compositor, mas também atuou como titilista, chapista e paginador. (*A REPÚBLICA*, 1943, p. 3)

republicano até 1908, quando foi nomeado amauense⁶² da Secretaria de Governo por Alberto Maranhão, e atuou também como redator da revista Oasis, do ano de 1898 ao ano de 1903, participando ainda do grêmio literário *Le Monde Marche* (*A República*, 01/07/1947, p. 3).

Um ano após a fundação da tipografia, *A República* anuncia que passará por uma considerável reforma, ampliando o formato do jornal para 5 colunas. Entretanto, devido a reclamações dos seus leitores, o tamanho do jornal iria mudar de maneira provisória em função da utilização dos materiais já disponíveis na oficina, até que fosse possível realizar a reestruturação definitiva. O jornal havia encomendado um variado material tipográfico, contando com tipos fantasia, vinhetas e emblemas. Apesar da intenção, foi observado que o jornal foi acrescido de apenas mais uma coluna, como mostra o comparativo entre as imagens abaixo (Figura 36). Assim, é em 1891 que realmente começam a aparecer os primeiros clichês, geralmente ilustrativos de algumas seção ou tópico, nesse período a tiragem do jornal passa a ser de 1.200 exemplares (*A República*, 17/08/1890, p. 2; 01/07/1959, p. 7).



Figura 44: Primeira página da edição de 26 de maio de 1890 e a primeira página da edição de 1 de junho de 1890. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁶² O significado de amauense: “1 Aquele que copia textos à mão; copista, escrevente, secretário. 2 Empregado de repartição pública, encarregado geralmente de fazer cópias, registros e alguma correspondência oficial; manga de alpaca”. (MICHAELIS, 1998, p. 122)

Segundo o tipógrafo José Alcino Carneiro dos Anjos, a paginação do jornal até o ano de 1907 “[...] permaneceu muito tempo imutável, apresentando sempre os mesmos detalhes, com sua paginação idêntica aos tempos de sua fundação, sobressaindo-se o aparecimento de títulos maiores, alguns subtítulos e clichês de fotografia.” (*A República*, 01/07/1959, p. 7). Apesar dessa afirmação, foi observada a utilização de clichês tipográficos pelo *A República* em 1890, iniciando com pequenas vinhetas alegóricas ao movimento republicano, que reafirmava o caráter político do periódico, como é o caso do Brasão de Armas Nacionais do Brasil, publicado em 03/06/1890, e do barrete, publicado em 12/07/1891 (figura 37).



Figura 45: Barrete utilizado para início de sessão no *A República*, na edição de 12 de julho de 1891 e o Brasão de Armas Nacionais do Brasil, publicado no topo na primeira coluna do jornal *A República*, a partir de junho de 1890. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O comércio de clichês pré-fabricados no RN pode ser observado no periódico *O Povo*, o qual apresenta anúncios para a arte tipográfica vindos da Companhia Typographica do Brazil⁶³, do Rio de Janeiro, sobre a venda de “de typos, vinhetas⁶⁴, clichês emblemáticos, humorísticos e allegoricos, passe-partouts, préelos, instrumentos e, em uma palavra, de todo material tendente a uma officina de typographia, de encadernação ou de lithographia” (*O Povo*, 27/03/1892, p. 2). Para isso, a empresa havia enviado o seu *Album-Specimen* para a Typographia Democrata de J. Renoud, de Caicó. Nesta oficina tipográfica, ainda era possível encontrar catálogos de material tipográfico, vindos tanto da América quanto da Europa⁶⁵. Esse anúncio corrobora com a percepção de que no RN as oficinas tipográficas mais estruturadas também realizavam o serviço de comercialização de material tipográfico, ampliando a própria circulação de clichês na província durante o final do século XIX.

⁶³ A Companhia Typographica Brazil, também é citada pela Imprensa Oficial do AM como um local para a compra de materiais gráficos, a repartição amazônica havia realizado uma importante compra de materiais a esta instituição em 1901. (NERY, 1901, p. 12-13)

⁶⁴ A definição dada por Porta (1958, p. 412) para vinhetas é “ornato tipográfica, baseado em linhas geométricas, flores, folhagens, sêres vivos ou coisas inanimadas, para servir de enfeite ou cercadura, em páginas de composição e de trabalhos de fantasia”. O autor complementa essa definição com a inclusão do verbete de vinhetas alegóricas, cujo sentido é “as que representam uma idéia, mediante similitudes ou símbolos, tais a espada e a balança (a Justiça), uma roda dentada e um malho (a Indústria), um velho armado de foice (o Tempo), etc.”.

⁶⁵ (*O Povo*, 27/03/1892, p. 2)

No anúncio publicado em 31/12/1889 (figura 38) existe uma aproximação com a função comercial das oficinas tipográficas, dada a variedade de serviços oferecidos, dentre eles: “jornaes, cartões de visita, diplomas, circulares, memorandums, annuncios, cartazes, rotulos, despachos, mapas, etc” (A República, 31/12/1889, p. 4), demonstrando que, desde o seu início, a Typographia d’A República mantinha uma seção de obras, a qual recebia encomendas particulares de trabalhos gráficos, o que garantia uma fonte de renda para além da assinatura do jornal. No mesmo anúncio, a Typographia d’A República oferecia variados serviços de impressão, dizendo se encarregar de qualquer trabalho, além de apresentar uma lista de itens que poderiam ser produzidos na oficina, como faturas, cartas, recibos, cartazes, mapas, rótulos, cartões de visita e carimbação de envelopes.



Figura 46: Anúncio da Typographia d’A República em 1889. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Apesar de não especificar a distribuição de funções dentro da tipografia em que trabalhava, José Alcino faz uma ressalva ao processo de impressão, dizendo que este era necessário ser realizado por 3 funcionários. Com base na explanação do tipógrafo, é possível notar que a máquina operada por eles ainda demandava procedimentos bastante manuais, como podemos compreender com o trecho a seguir:

Tudo era difficil, principalmente a impressão, que era feita, depois de terminada a composição das paginas, em um prelo muito moroso, que ocupava os serviços de três operários. Um collocava papel ajustado numa grade especial: outro levava a tinta aos tipos com um grande rolo de quase meio metro e um terceiro, á maquina para que a mesa receptora das paginas sobre os trilhos fosse se collocar sob a prensa onde recebia a cravação necessaria. Acresce ainda que o papel, para ser impresso, tinha de ser todo molhado de

vespera, Nesse trabalho eram levados varios dias para uma edição de 500 exemplares (A República, 01/07/1947, p. 3).

Mesmo não estando especificada qual era a marca da prensa utilizada na primeira edição do *A República*, podemos notar a lentidão do processo, que contrastava com os avanços tecnológicos do final do século XIX. Segundo Molina (2015) e Camargo (2003), o Brasil convivia com uma dicotomia entre os processos gráficos, pois, apesar de alguns estabelecimentos terem aderido rapidamente às novas tecnologias de impressão, ainda era comum o uso de técnicas já obsoletas, e isto porque a maioria das tipografias brasileiras não tinham condição de comprar uma prensa metálica, fosse ela uma Columbian ou Stanhope, tornando-se comum a fabricação de prelos de madeira artesanais, que perdiam a estabilidade por razão do afrouxamento das suas ligaduras, o que levava à lentidão do processo de imprimir.

A reportagem continua com o tipógrafo afirmando que, durante os seus primeiros anos, o periódico não se encaixava tecnicamente como um jornal, pois se limitava à divulgação dos atos oficiais, registrando esporadicamente outras informações sobre a província. Era comum também a publicação de doutrinas e opiniões daqueles que reivindicavam a queda do império, e possuía uma circulação semanal, mas bastante irregular. As notícias começaram a aparecer de maneira concisa a partir de 1891, mesmo período em que os primeiros clichês destinados principalmente à parte comercial foram impressos, com a exceção de poucas edições comemorativas ou em homenagem à alguma personalidade. Para José Pinto, o *A República* conservava o seu aspecto visual inicial, o qual só passou a ser uma publicação vespertina diária em 1897, período em que duplicou o tamanho e passou a ter cinco colunas e a fixar os anúncios na quarta página (*A República*, 01/07/1959, p. 7).



Figura 47: Primeira e quarta página da edição de 28 de dezembro de 1897 do *A República*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A prensa utilizada nos primeiros anos na Typografia d’*A República*, figura no texto *Nos tempos da República*, do escritor Antonio de Souza, sob o pseudônimo de Polycarpo Feitosa⁶⁶. O autor escreve um romance baseado em suas memórias sobre os primeiros dias na instalação do regime republicano no RN⁶⁷. Dentre os temas trabalhados no livro estão breves comentários sobre a tipografia que imprimia o periódico do novo regime, que era uma “[...] casinha de esquina, pequena mas bem clara e arejada onde, num antigo prelo manual, que parecia um pouco posterior a Guttenberg, se imprimia o *A Alvorada*” (Feitosa, 1969, p. 27).

O jornal *A Alvorada* descrito no livro é um alter ego do *A República*, e a tipografia é apresentada como um espaço de encontros, frequentado pelos jornalistas e literatos locais. Nos primeiros meses de circulação do jornal, ele saía de cinco em cinco dias. Entretanto, nos meses de 31 dias, o espaço de tempo era maior para não alterar as datas

⁶⁶ De acordo com Gurgel (2006, p. 176) Antonio de Souza passou a utilizar o pseudônimo de Polycarpo Feitosa em 1895 e fez esta escolha por remeter a um personagem de Lima Barreto, com características nacionalistas e de honestidade.

⁶⁷ De acordo com Onofre Júnior (2020), no romance inacabado *Nos tempos da República*, contém bastante da memória do seu autor, dentre os personagens podemos identificar figuras reais que conviveram com Antonio Souza, como é o caso de Pedro Velho e Augusto Severo, retratados no livro com os nomes de Paulo Júnior e A. Benévolo respectivamente. Para além de sua atuação como político e literato, Antonio Souza também foi colaborador do *A República*, atuando como redator deste jornal durante os anos 1891 a 1894 e posteriormente de 1899 até o ano de 1907. A ocultação dos nomes originais dos personagens indica um cuidado por parte do autor em não divulgar a identidade daqueles que pertenciam à oligarquia que lutava por uma república.

e fazer economia. Nos dias seguintes à publicação, a oficina ficava silenciosa, nela trabalhando apenas dois tipógrafos, os primeiros e mais próximos ao chefe, que compunham vagarosamente os artigos que chegavam da redação. Os comentários do autor sobre a prensa manual continuam, sendo possível observar detalhes sobre o seu funcionamento e as atribuições dos tipógrafos durante o processo de impressão:

O paginador, que era o próprio gerente, trazia os galeões, suficientemente apertados pelas cunhas, e, com o cuidado de quem pega menino novo, ia-os acomodando na grade da página, já na mesa da prensa. Cheia a grade, que continha duas páginas, a segunda e a terceira, que primeiramente se imprimiam, tudo era bem batido, escovado e aplanado, um operário, segurando pelas extremidades do eixo do rôlo da tinta, passava-o vagarosamente, para um lado e para outro, e depois do mestre verificar que estava tudo bem “tintado”, estendia meticulosamente a folha de papel, ajustava bem as bordas e empurrava a chapa para debaixo da prensa. Outro operário manejava a placa superior, suspensa da haste de espiral, esta descia vagarosamente até fazer uma leve pressão sobre o papêl. Puxava-se então, em sentido contrário a chapa de composição, o paginador levantava a folha e aquilo aparecia nítido, lustroso, sem falhas, como raramente conseguem as rotativas de milhares por hora... (Feitosa, 1969, p. 27).

A tiragem do jornal era descrita como volumosa para o período e a sua impressão⁶⁸ tomava todo o penúltimo dia antes da data de saída, sendo dividida em um dia, para imprimir a segunda e a terceira páginas e, no dia subsequente, as páginas mais importantes para o jornal, que eram a primeira e a quarta, pois continham o artigo de fundo, os telegramas e as notas oficiais (Feitosa, 1969, p. 27).

Tanto a descrição contida no livro supracitado quanto a feita por José Alcino fazem menção à técnica de impressão empregada no início da circulação do *A República*, datando provavelmente do ano de 1889. Nesse período, no Brasil já circulavam as prensas mecânicas, que haviam sido introduzidas desde o início do século XIX⁶⁹.

⁶⁸ Para Gaskell (1972, p. 120), durante o período da prensa manual praticamente muitos impressores se utilizavam do modelo de madeira para construir novas prensas, a sua fabricação poderia variar de acordo com o país, mas se mantinham substancialmente parecidas, não havendo diferenças consideráveis. Uma prensa de madeira inglesa utilizada nos séculos XVII e XVIII, com poucas mudanças, é bastante similar com as utilizadas no resto na Europa e as do século XVI, com duas partes móveis. A primeira delas é a área de montagem, responsável por deslizar o papel e os tipos de dentro para fora da área de impressão, para que os tipos possam ser entintados e o papel trocado após cada impressão. A outra parte móvel é a que possibilita que o papel seja pressionado sobre o tipo tintado, essa retratada por Feitosa (1969, p. 27) como a placa superior, que era suspensa por uma haste em espiral e realizava a pressão sobre o papel. A partir do entendimento dessas duas partes móveis, podemos ter a compreensão da função dos dois funcionários que manejavam a máquina, um responsável pela área de montagem e outro pela da impressão em si.

⁶⁹ No ano de 1817, o primeiro prelo a chegar em Pernambuco foi um Columbian, que havia sido inventado nos Estados Unidos, em 1814, e funcionava com movimentação a manivela. Em 1821, Maranhão importa de Londres seu primeiro Columbian, Alagoas e Paraíba, só fazem a aquisição de um em 1823. Um prelo metálico mais fácil de utilizar foi o Washington, desenvolvido também nos Estados Unidos, sendo mais leve do que os descritos

Segundo Molina (2015, p. 435), apesar de conseguir grandes tiragens, a maioria das tipografias do País não conseguia custear a aquisição de um prelo metálico, fazendo a utilização dos de madeira, que em sua maioria eram produzidos aqui, sendo comum até mesmo a circulação de modelos de prensas cujo estilo remete aos tempos de Gutenberg, a prensa “parafuso”.

O primeiro prelo de madeira a ser construído no País, segundo Molina (2015, p. 435), foi em Vila Rica, em 1820, pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes, o qual havia aprendido artes gráficas na tipografia do Arco do Cego em Lisboa. Em carta escrita ao imperador, o padre Vieira afirma ter concluído uma oficina tipográfica em que as máquinas haviam sido construídas na cidade. Em 1828, estima-se que existiam pelo menos 6 tipografias em Minas Gerais que utilizavam prensas de madeiras fabricadas no País. A velocidade dos prelos manuais chegava em torno de 200 e 250 impressões por hora, em comparação com o prelo utilizado para imprimir o *Farol Paulistano*, que conseguia imprimir apenas 25 jornais por hora ou 225 em 9 horas de serviço (Molina, 2015).

As primeiras prensas automáticas chegaram ao Brasil em 1836, sendo importadas pelo *Jornal do Commercio*, com sede no Rio de Janeiro, e foram responsáveis por reduzir drasticamente o tempo da impressão. Apesar de não ser precisa a data da chegada dessas prensas a Natal, segundo o tipógrafo José Alcino, a Typographia d'A República realizou, em 1891, uma reforma completa nos seus serviços materiais a partir de uma compra feita à Empresa Tipografica Apolo, de Pernambuco⁷⁰. Para acomodar os novos materiais, que incluíam um novo prelo a vapor com uma maior capacidade de impressão, a oficina teve que se mudar para um novo endereço, passando da Rua Treze de Maio nº 51 para a Rua Senador José Bonifácio nº 2. Essa troca de material também marcou a mudança do gerente da oficina, que passou a ser o tipógrafo Augusto Leite, que colocou José Pinto como seu auxiliar. Durante esse ano, a tiragem do jornal, que ainda era semanal, passou a ser registrada, iniciando com 1.000 exemplares, sendo aumentada para 1.200 ao longo do final de 1891. O corpo de tipógrafos naquele período contava com um gerente, mais 7 funcionários⁷¹. Essa reforma foi veiculada no *A República* (1891, p. 4)

anteriormente. Importado por uma tipografia do Maranhão em 1847, a província passaria a contar com 11 modelos do Washington dois anos depois. (MOLINA, 2015)

⁷⁰ Pernambuco já havia sido citado em outros momentos como local de proveniência de materiais e profissionais gráficos para o RN. De acordo com Fernandes (1998), Pernambuco era um dos estados que junto com o Maranhão e o Ceará, realizavam a impressão de periódicos e documentos oficiais no período em que RN ainda não possuía imprensa própria. Outra ocasião é descrita por Costa (1891), que devido ao desenvolvimento da arte tipográfica em Recife, o presidente da Confederação do Equador Manoel de Carvalho Paes de Andrade, em 1824, tinha a intenção de enviar para a cidade de Natal material necessário para montar uma oficina tipográfica em solo potiguar, mas esse projeto não foi posto em prática. Segundo Cascudo (1940), a primeira tipografia e o primeiro tipógrafo a se instalarem no RN que serviram ao jornal *O Natalense*, em 1832, havia vindo de Recife. Outro periódico norte-rio-grandenses que também faz menção à capital pernambucana é o *Brado Conservador* em 1877, quando afirma que contratou um tipógrafo vindo da capital pernambucana.

⁷¹ Os nomes dos tipógrafos citados por José Alcino como atuantes na Typographia d'A República em 1891 eram: Antonio Argemiro de Moura, gerente, Augusto Vanderlei, José Alcino, Francisco Canuto Emereciano, Euclides

na forma de um anúncio que falava sobre a troca de edifício e da expansão dos serviços prestados:

Esta empresa acaba de ser inteiramente transformada no novo edifício para qual foi transferida. Quer isto dizer que, se a Empresa d'A Republica, dirigida por habéis artistas, já era justamente considerada e acreditada pela perfeição dos seus trabalhos, agora, que acaba de ser remontada, está habilitada a ser a primeira deste Estado.

Encarrega-se de fazer qualquer trabalho typographico, por mais difficil e complicado que seja, garantindo a sua correcção e nitidez, com especialidade, livros, folhetos, cartas comerciais, memorandums, facturas, recibos, conhecimentos, etc. etc. Imprimem-se cartões de visita em cinco minutos. Tem sempre um stock variado e considerável de cartões de todas as qualidades e de papel para obras, de modo que executa, com máxima presteza, as encomendas que lhe fizerem (República, 12/03/1891, p. 4).

Neste anúncio (República, 12/03/1891, p. 4), para além da eventual venda de material, eram mais comuns informações sobre os serviços prestados pela tipografia. No ano de 1896⁷², notamos que, além de oferecer os serviços de impressão, o anúncio também fazia menção à condição material da oficina e o seu bom aparelhamento (figura 40). De acordo com o aviso, a tipografia possuía uma variada coleção de tipos, de todos os corpos, e que havia recebido da América máquinas e materiais tipográficos da melhor qualidade.

Gomes da Silva, Antonio Alves, Luiz Barbosa dos Santos, Raimundo Coelho, depois dessa instalação a gerência foi substituída por Augusto Leite que trouxe José Pinto da *Libro Typographica* como seu auxiliar.

⁷² (A República, 09/02/1896, p. 4)

Figura 48: Anúncio da *Typographia d'A República* em 1896 e 1897. Fonte: *Labim: A República 1893-1903* (ufrn.br)

Nessas importações de materiais tipográficos para o melhor aparelhamento das oficinas, segundo Farias e Aragão (2013), durante o século XIX no Brasil houve tanto influências tipográficas europeias quanto norte-americanas. Essas influências podem ser vistas, por exemplo, no catálogo da *Typographia Americana* de 1836 e nos anúncios na *Revista Typographica*, de 1888 e 1889, do escritório internacional PH Heinsberger, sediado em Nova York, que se encarregava da compra e remessa de tipografias, conforme apontou Luca (2020, p. 6). A menção a material vindo da América é realizada também nos anos seguintes pelos anúncios da *A República* (09/04/1897, p. 4).

Em 31 outubro de 1896, por exemplo, a *Typographia d'A República* divulgou que, na tipografia, estava à venda uma coleção de tipos nacionais, que não serviam para uso, pois eram de altura francesa, e na gráfica eram utilizados os tipos de altura americana (*A República*, 31/10/1896). Em novembro do mesmo ano⁷³, foi anunciada apenas a venda de tipos novos. No ano seguinte⁷⁴ verificamos anúncios sobre a variedade de tipos móveis: a casa tipográfica anunciou os “24 typos a escolher”, que havia recebido um grande sortimento de tipos americanos para cartões de visita e cartões em branco e, finalmente, que vendia o cento de cartões impressos por 3\$000 (figura 40).

O *A República* anunciou, em 1898⁷⁵, a venda de um prelo de “systema allemão”, que fazia a tiragem de 1200 exemplares por hora, o comércio de prensas tipográficas usadas era algo comum no RN durante o século XIX, essa prática permitiu a expansão das casas impressoras não apenas em Natal, mas também pelo interior do estado. Como a tiragem média de uma prensa manual era de 250 impressões, temos o indício de que o prelo à venda era automático. Segundo o texto, tratava-se de “um bom prélo, por modico preço e em muito bom estado”; na descrição da máquina, observamos informações sobre a facilidade no manuseio do equipamento: “A machima é de facil manejo, de pé, podendo um menino entre 12 a 15 annos trabalhar regularmente. [...] Acha-se exposta nesta typogrphia e à vista de que a pretender” (*A República*, 08/05/1898, p. 3).

No final do século XIX, algumas oficinas tipográficas em Natal chegaram a discutir a inclusão da produção de clichês tipográficos entre a relação de serviços prestados. Esse foi o caso da Companhia Libro-Typographica⁷⁶, fundada no ano de 1892, que publicou o

⁷³ (*A República*, 14/11/1896, p. 4)

⁷⁴ (*A República*, 18/04/1897, p. 4)

⁷⁵ (*A República*, 08/05/1898, p. 3)

⁷⁶ Outro exemplo desta iniciativa ocorreu no início do ano de 1897, com a Renaud & Co. Empreza Graphica, também localizada em Natal. Na seção “Uma visita a Empreza Graphica” do *Almanak do Rio Grande do Norte*, de 1897, é enfatizada a rapidez, a eficiência dos serviços e que já havia uma divisão entre os operários para agilizar o processo. A oficina de encadernação era composta por maquinário alemão da Karl Krause e lá executavam trabalhos relacionados a como: pastas, livros comerciais e encadernações douradas. O salão de composição tipográfica continha um sortimento completo de tipos variados e prelos de movimentação a

seu estatuto nas páginas do *A República* (28/06/1892, p. 4). No estatuto, o qual mostrava a proposta de como seria organizada a empresa, havia o planejamento da prestação dos seguintes serviços: litografia; zincogravura; encadernação; montagens de caixas de papelão; e a fabricação de carimbos de borracha. A própria intenção de ofertar esses serviços sugere a ampliação da demanda por serviços gráficos mais especializados no RN, que não foram encontrados em outros estabelecimentos similares no período. Entretanto, a Companhia Libro-Typographica funcionou até 1895, quando foi comprada pelo jornalista Elias Souto para imprimir o periódico *Diário do Natal*, não existindo evidências sobre a efetuação dos serviços sobre zincogravura e litogravura.

Apesar de se afirmar como uma tipografia bem aparelhada, ainda existiam tecnologias gráficas que não haviam chegado na oficina do *A República*. Uma questão que foi motivo de descontentamento para o jornal era a falta de uma clichéria própria, o que garantiria uma independência na produção de clichês, os quais, até aquele momento, tinham que ser importados de outros estados. A insatisfação do *A República* pode ser observada em um trecho da edição de aniversário do jornal, na edição de 02 de julho 1907, em que os redatores lamentam não conseguirem prestar a devida homenagem ao político Pedro Velho⁷⁷, pois o clichê encomendado para ilustrar o jornal com sua foto não havia chegado a tempo do Rio de Janeiro:

Desde manhã cedo, era grande a faina do pessoal das nossas oficinas e do pessoal da redacção, irmanados no mesmo no mesmo esforço do operariado, para que nossa folha saísse o melhor que se pudesse fazer com a estreiteza dos recursos dos recursos materiais que dispomos. [...] Pretendíamos, além de outras homenagens ao Chefe, estampar o seu retrato na columna de honra; mas, infelizmente, não chegou o vapor do sul que trazia o clichê do Rio (A República, 02/07/1907, p. 1).

No trecho acima, podemos perceber um tom de descontentamento com os recursos materiais da Typographia d'A República, considerados restritos para uma boa produção do jornal. Essa questão da insuficiência produtiva contrastava com a descrição feita em seus anúncios, que garantia ser ela uma oficina bem aparelhada, capaz de realizar com excelência qualquer trabalho gráfico. Isso nos faz refletir que, apesar de os anúncios publicitários nos fornecerem informações importantes sobre as condições e os serviços

vapor. A oficina de pautação tinha máquinas com enxugador automático, podendo pautar e riscar folhas de um metro de largura. Por fim, o texto destaca o catálogo e a ala de carimbos de borracha, confeccionados em até quatro horas, com acabamento comparado a gravuras ou a litografia aperfeiçoada. Outrossim, o texto menciona a intenção da empresa em montar uma litografia com aparelhos de galvanotipia e estereotipia, aos quais já haviam sido adquiridos pela Empresa Graphica. Entretanto, não foram encontrados registros sobre a continuidade do funcionamento da empresa ao longo do século XX.

⁷⁷ Havia sido também encomendado ao atelier fotográfico Bastos Dias, também no Rio de Janeiro, uma foto emoldurada de Pedro Velho para as comemorações dos dezoito anos do jornal. (*A República*, 02/07/1907, p. 1)

prestados pela Typographia d' A República, como sua função é atrair o grande público, o seu conteúdo pode sofrer alterações para se tornar mais atraente aos possíveis clientes.

O clichê contendo a imagem de Pedro Velho só foi publicado na capa do jornal quatro meses depois, em novembro de 1907⁷⁸, em homenagem ao aniversário do fundador do periódico, e a utilização de fotografias pelo jornal pode ser observada em outra capa publicada em setembro do mesmo ano⁷⁹, que provavelmente também viera da encomenda feita à capital do País. Entretanto, essas capas são distintas de grande parte das capas do jornal do mesmo ano, em que não são apresentadas imagens fotográficas.

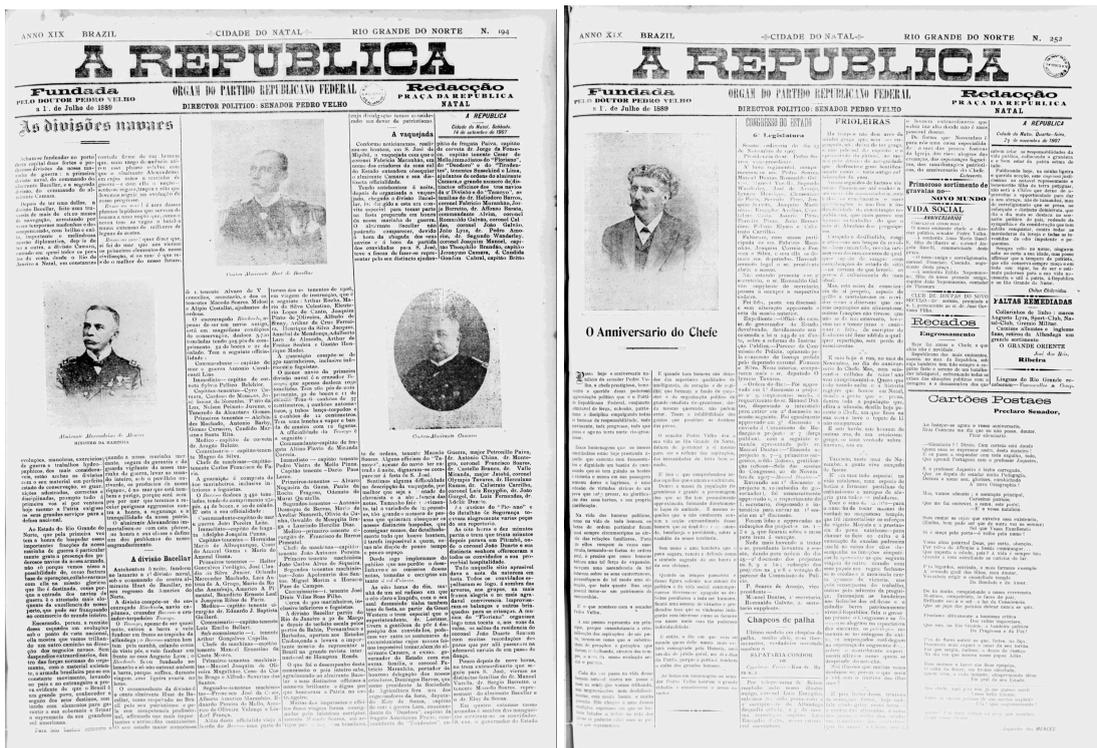


Figura 49: Primeira página da edição de 14 de setembro de 1907 e de 27 de novembro de 1907. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Em 1907 foi anunciado⁸⁰ que, apesar das dificuldades, o jornal passaria por uma reformulação, tendo em vista a intenção dos seus dirigentes em estar em consonância com o desenvolvimento da cidade e com o bom serviço público. Nesse ano, a Typographia d'A República apresentava duas seções principais: uma destinada a publicar o jornal A República, cujo formato foi aumentado e se igualou ao tamanho dos grandes jornais da época, capacidade máxima que comportava o prelo na época, e sua tiragem havia sido duplicada. A outra seção era a de avulsos, encarregada por realizar trabalhos particulares sob encomenda, que poderiam ser de cartões de visita; talões; memorandos; carnets e cupons. Além dessa produção, também é citada a importância

⁷⁸ (A República, 27/11/1897, p. 1)

⁷⁹ (A República, 14/09/1897, p. 1)

⁸⁰ (A República, 04/08/1907, p. 4)

dessa oficina tipográfica para a administração pública, pois a seção de avulsos era responsável por produzir relatórios e outros trabalhos oficiais para as repartições públicas. Segundo o anúncio (figura 42), essa seção havia sido completamente reformada com a encomenda de variado material tipográfico dos Estados Unidos (*A República*, 04/08/1907, p. 4).

TYPOGRAPHIA D'A REPUBLICA

Esta Empresa typographica, estabelecida com suas officinas em Natal, está aparelhada com o material necessario para attender ás necessidades do publico em geral.

Comprehende duas secções importantes: a da publicação d'A Republica e a de trabalhos avulsos.

"A Republica", cujo formato acaba de ser augmentado, podendo do tamanho dos grandes jornais e cuja tiragem foi quasi duplicada, e uma folha diaria da tarde, organ do partido que tem as responsabilidades da direcção do Estado, desde a proclamação do novo regimen, publica o expediente do governo, tem abundante e variado serviço telegraphico e e um dos poucos organos de publicação que ainda mantém tarifas de assinatura e de publicações excessivamente baixas, de 15000 por anno e \$200 a libra.

A secção de avulsos, onde são principalmente confeccionados todos os relatorios da administração e mais trabalhos officinaes, acaba de passar por uma remodelação completa, adquirindo nos Estados Unidos um excellento e variado material typographico, de modo a poder confeccionar o trabalho mais exigente, por preços relativamente moderados.

IMPRIMEM-SE
CARTÕES DE VISITA
TALÕES, CIRCULARES, MEMORANDUMS,
CARNETS, COUPONS, ETC., ETC.
Tudo com rara perfeição

A Empresa d'A Republica, sob a gerencia do maior JOSE PINTO, tem seu escriptorio e officinas á
Praça da Republica

Figura 50: Anúncio dos serviços da Typographia d'A República na edição de 1907. Fonte: (*A República*, 4/08/1907, p. 4)

Dentro da pesquisa documental sobre a condição material da Typ. d'A República, os últimos registros de anúncios que discorrem de maneira mais ampla sobre a realidade da oficina datam de 1910. Circularam dois anúncios durante aquele ano com as mesmas informações, mudando apenas a configuração formal⁸¹. Os anúncios nos levam a entender que em 1910 também havia ocorrido um investimento nas instalações da tipografia, mas o texto é bastante similar ao anúncio de 1907. Os dois fazem referência às mesmas questões, como o recebimento de material dos Estados Unidos, aos preços das assinaturas, que a tipografia era bem aparelhada e que o jornal havia aumentado de tiragem e de tamanho.

⁸¹ (*A República*, 04/03/1910, p. 4)

Typographia d' 'A Republica'

Esta empresa typographica, estabelecida com suas officinas em Natal, está aparelhada com o material necessario para attender ás necessidades do publico em geral.

A REPUBLICA é uma folha diaria da tarde, órgão do partido que tem as responsabilidades da direção do Estado, desde a proclamação do novo regimen, publica o expediente do Governo, tem abundante e variado serviço telegraphico e é um dos poucos órgãos de publicidade que ainda mantêm tarifas de assignaturas e de publicações excessivamente baixas, de 15\$000 por anno e \$200 a linha.

A secção de avulsos, onde têm sido primorosamente confeccionados todos os relatorios da administração e mais trabalhos officiaes, acaba de passar por uma remodelação completa, adquirindo nos Estados Unidos um escolhido e variado material typographic, de modo a poder confeccionar o trabalho mais exigente, por preços relativamente commodos.

IMPRIMEM-SE

Cartões de visita, Talões, Circulares, Memorandums, Facturas, Coupons, etc, etc.

TUDO COM A MAXIMA PERFEIÇÃO

A empresa d'A REPUBLICA tem seu escriptorio e officinas á rua Dr. Barata n. 28 A

Figura 51: Anúncio da Typographia d'A Republica, retirado da edição de 1910. Fonte: (A República, 3/03/1910, p. 4)

A informação que, em 1910, se distingue da anterior é uma breve contextualização sobre as funções do jornal *A República*, o anúncio enfatiza que o jornal é uma folha diária da tarde, órgão do Partido Republicano e que desde a proclamação do novo regime publica o expediente do Governo⁸². A força do financiamento público pode ser observada por um contrato firmado em 1891, quando foi cobrado o valor de 1:200\$ réis para a publicação de todos os atos oficiais. O alto porte do contrato foi alvo de críticas em jornais opositores, visto os atos oficiais terem sido publicados anteriormente com um valor bem menor⁸³. O serviço prestado pelo *A República*, como jornal contratado para publicar os atos oficiais, vai se estender ao longo das décadas de 1910 e 1920. Apenas em 1928 foi incorporado oficialmente como uma repartição pertencente ao estado do RN e se denominou como Imprensa Oficial do RN.

4.2 Motivações para a modernização da Imprensa Oficial do RN iniciada em 1928

Para Arrais (2012, p. 5), a cidade de Natal durante os anos 1920 estava inserida e atravessada pelos problemas da modernidade que afetam o resto do Ocidente, os quais eram transmitidos pelas notícias, objetos, ideias e imagens. Para o historiador, apesar da modernidade não ter impactado da mesma maneira a capital do RN, como em outras localidades, a escala reduzida do seu efeito foi sentida pelos jovens intelectuais da cidade e pelos dois últimos governos do período da Primeira República⁸⁴, nos quais a excitação e a inquietação promovidos pela modernidade foram sentidas e reverberadas.

⁸² (*A República*, 04/03/1910, p. 4)

⁸³ (SOUZA, 2008, p. 120)

⁸⁴ Os governos de José Augusto de Bezerra de Medeiros, que durou de 1924 a 1927 e o de Juvenal Lamartine de Faria, ao qual durou de 1928 até 1930. (SOUZA, 2008)

Interessante notar que essa pontuação realizada por Arrais (2012, p. 5-6) demarca os grupos sociais e políticos cuja influência vai se fazer indispensável para a renovação proposta pela Imprensa Oficial do RN.

Em concomitância com esse espírito de mudança, a própria cidade de Natal passava por um processo de modernização da sua área urbanística, que, em 1929, ficou conhecida como o Plano Geral de Sistematização de Natal, elaborado pelo arquiteto Giacomo Palumbo, promovida pelo prefeito Omar O'Grady, com o apoio do governador Juvenal Lamartine. As modificações que aconteciam na cidade também estabeleciam uma nova relação entre natureza e técnica, como a implementação de novas edificações, ruas, monumentos, meios de transporte como os bondes e a ampliação da rede elétrica, em uma cidade habituada pela predominância da natureza. Para o autor, isso significou uma quebra de um paradigma local, em relação ao investimento público de outros governos e na quebra de um estado de monotonia pelas reformas urbanas (Arrais, 2012).

Marinho (2011, p. 159) comenta que esse desejo de modernização foi encabeçado principalmente pelas elites locais, as quais seguiram a tendência nacional da remodelação dos centros urbanos do País, nesse sentido, havia uma busca de uma autoafirmação da identidade de Natal como uma capital moderna. Apesar disso, a autora aponta que o caso de Natal não aparenta ser bastante significativo em relação a outras capitais brasileiras, contudo, houve um posicionamento da administração pública e ações das elites potiguares, as quais tinham vivências em outras cidades, para impulsionar concepções modernas e novos lugares de sociabilidade.

Essa percepção também era compartilhada por intelectuais locais da época. Para Arrais (2012, p. 35), Câmara Cascudo, apesar de não ter sido um admirador do Partido Republicano, compreendia o papel do regime republicano no processo de dinamização da cidade de Natal. Nessa perspectiva, o período monárquico havia deixado um legado de abandono e atraso na cidade, que se traduzia em um estado de imobilidade. De maneira mais vívida, essa concepção da força do progresso trazida pelo republicanismismo pôde ser sentida principalmente na década de 1920, por meio da atuação dos governantes José Augusto de Bezerra de Medeiros e Juvenal Lamartine de Faria. No caso de Lamartine, que governou o RN no período de 1928 até 1930, o governador soube aglutinar sobre si valores que galvanizaram sua imagem como um gestor moderno. Sob seu governo, houve o estímulo a questões relacionadas ao automóvel; à aviação, momento em que Natal entrou na rota mundial de aviação; à proximidade com a intelectualidade potiguar; e a luta pelo voto feminino, que, por meio de sua persistência, foi incluído em 1927 na Lei Eleitoral do Estado.

Para Arrais (2012, p. 35), a percepção de Câmara Cascudo sobre Juvenal Lamartine era que o governante estimulava as energias emancipatórias que se manifestavam no

período, principalmente como um governante capaz de adotar métodos modernos de organização da produção e da economia estadual. Aos olhos da época, o governo de Lamartine representava a verdadeira política, inspirada na racionalidade e nos métodos científicos, representando um rompimento com os vícios personalistas de governos anteriores. Esse sentimento de renovação causou uma forte vibração para os jovens intelectuais da década de 1920, os quais sentiam uma integração da mudança política norte-rio-grandense.

Esse sentimento de mudança também era causado pelo fato de o governo de Juvenal Lamartine representar a oligarquia do Seridó, de origem diferente da oligarquia ligada a Pedro Velho, que tradicionalmente comandou o Partido Republicano do RN. Essa nova facção política estava ligada a propriedades algodozeiras-pecuárias oriundas do sertão seridoense. A ascensão desse grupo político representou a implementação de políticas que favoreciam a cotonicultura, pois o algodão era utilizado como matéria-prima para indústrias e pequenas fábricas e estava em ascensão. O crescimento da atividade algodozeira gerou a penetração de capital industrial na economia potiguar e promoveu a diversificação de atividade e a expansão de núcleos urbanos (Monteiro, 2015, p. 134).

Para Araújo (1995, p. 26), o incremento da indústria algodozeira e a inauguração da aviação comercial foram fatores que colaboraram para que os elementos culturais relacionados à modernidade chegassem a Natal ao longo dos anos 1920. Apesar da penetração da cultura moderna na vida urbana da província, esta convivia com a estrutura de poder oligárquico local, criando um espaço de contradições. Os jornais potiguares neste período, em especial *A República*, foram um forte meio de divulgação das novidades editoriais de dentro e fora da província; como a publicação de crônicas, notícias e artigos que ajudavam a repercutir em Natal as ideias do domínio intelectual. Dentre estas diferentes instituições e espaços de sociabilidade que sofreram influência deste ímpeto do progresso estava a Typographia d'A República. O seu prestígio entre os intelectuais potiguares do período pode ser observado no texto do jornalista e redator do *A República* Manoel Dantas, editado pela Typographia d'A República em 1909, em que o autor faz uma previsão de como seria a cidade de Natal em 1959, e dentre os mais diferentes prognósticos sobre a modernização da cidade, inclui-se a previsão de como estaria a sede do jornal republicano:

Num dos ângulos da praça Augusto Severo, admira-se o palacio da Republica, com seus vinte andares donde sahem diariamente as tres edições disputadas pelos seus milhares e milhares de leitores. No alto desse edificio, num mostrador enorme que, á noite, a electricidade illumina de cores caprichosas, são exhibidas, de minuto em minuto as noticias de ultima hora que vao chagando de todas as partes do mundo pelo telegrapho sem fio e as linhas especiais. Nós que estamos no Natal-Palace, podemos ir acompanhando, no

mostrador da Republica, a discussão calorosa em que a esta hora se empenham, na Haya, os membros do Parlamento Mundial para a votação do orçamento geral dos Estados Unidos da Europa e da America, proclamados dois annos antes (Dantas, 1909, p. 13).

Com base nesse fragmento, podemos refletir sobre o grau de importância que o jornal exerce na vida da cidade, prevendo-se um prédio robusto de 20 andares, equipado com a tecnologia futurística para a época, para poder acompanhar as notícias de maneira simultânea. Isso é um reflexo da própria importância do jornal para o momento em que esse texto foi escrito, pelo menos sob a ótica de Manoel Dantas. A Typographia d'A República realmente ocupava um papel central dentro da vida política e intelectual do RN nos primeiros anos do século XX. Para Silva (2014, p. 250), as tipografias eram, assim como os salões, conferências, redações de jornais, cafés e livrarias, ambientes utilizados durante a Primeira República como espaços de sociabilidade entre os letrados da cidade de Natal.

Para além dessa função de aglutinar os intelectuais da época, a Typographia d'A República exercia um importante papel de editar livros e panfletos para a elite intelectual do período. Essa questão torna-se mais evidente após a aprovação da Lei número 145, homologada pelo governador Alberto Maranhão, que previa a premiação e a publicação dos livros escritos pelos filhos da terra, ou por estrangeiros que residiam no estado, prevendo o financiamento da cultura local. Essa lei se deu sob a justificativa do alto preço da produção de livros e de Natal não ser considerado um grande mercado de livros. Dentro dessa perspectiva, a Typographia d'A República tornou-se uma das principais casas impressoras de livros no RN desde 1889 até 1930, e isso reforçava o papel do Estado como propagador da vida literária e cultural na cidade de Natal durante a Primeira República (Silva, 2014, p. 250).

Nesse sentido, podemos notar a importância do bom aparelhamento da oficina tipográfica do jornal *A República* e como sua modernização vai se inserir dentro de um entendimento mais amplo de modificações que estavam ocorrendo na cidade e no papel social que esta instituição cumpria. No início de 1928, a Typographia d'A República era descrita como dispendo de abundante quantidade de material e passível de se encarregar de qualquer trabalho gráfico, por mais difícil que ele fosse. Dentre os produtos oferecidos pela oficina estavam livros, cartas comerciais, folhetos, cartões, faturas, memorandos e blocos. A oficina tinha um variado estoque de cartões para todas as finalidades e papéis especiais para obras e cartas. A presença do anúncio abaixo demonstra que a oficina tipográfica ainda mantinha presente a seção de obras e avulsos, destinada às encomendas particulares (*A República*, 1928, p. 4).



Figura 52: Anúncio da Typographia d'A República de janeiro de 1928. Fonte: Acervo do autor.

Os serviços oferecidos pela Typographia d'A República, em 1928, não se diferenciavam dos ofertados em anos anteriores pela mesma tipografia e nem dos serviços oferecidos por outras oficinas tipográficas da cidade no mesmo período, como podemos observar ao comparar com o anúncio da Typographia Comercial Pinto e Cia⁸⁵ (figura 45), a qual descreve seu escopo de trabalho como impressão de livros, memorandos, cartões, faturas, duplicatas e toda a espécie de trabalho comercial.



Figura 53: Anúncio da Typographia Commercial J. Pinto & Cia de novembro de 1928. Fonte: A Cigarra, 1928

⁸⁵(A Cigarra, 1928, p. 51)

Apesar da propaganda afirmar o bom aparelhamento da Typographia d'A República, durante o início do ano 1928 era comum a publicação de pequenas notas na primeira página do jornal informando sobre desarranjos na máquina de impressão do periódico, questão que impedia a impressão do *A República* em até um dia, como pode ser observado nos casos a seguir:

Deixou, hontem, de circular esta folha devido a um desarranjo verificado na principal engrenagem de sua máquina impressora, tendo sido abaldados todos os esforços no sentido de reparar de pronto esse lamentável incidente (A República, 07/02/1928, p. 1).

Estas reclamações se referem a um prelo de Leipzig, que era a máquina utilizada para imprimi-lo antes da instalação da rotoplana em 1931. Essa máquina de impressão foi responsável por editar o jornal por cerca de 20 anos. Sua capacidade de impressão é descrita como sendo possível imprimir 16 páginas de cada vez, mais potente que as utilizadas na seção de obras da mesma oficina, as quais imprimiam apenas quatro. Em 1931, é realizado um apelo ao engenheiro-chefe das obras do porto para que fossem realizados reparos nesse prelo. A intenção era que ele ficasse em bom estado para ser utilizado na seção de avulsos, responsável pelas encomendas particulares (*A República*, 11/11/1931, p. 1).

Para além dos problemas técnicos, os quais exigiam o reparo e a troca da máquina de impressão, a justificativa dada pelo então governador Juvenal Lamartine para as melhorias na Imprensa Oficial do RN se alinham com as questões comentadas no início desta seção. Para o governador, o meio intelectual do Estado do RN exigia um órgão de divulgação oficial em maior conformidade com o seu desenvolvimento, necessitando dar à instituição uma orientação mais moderna, o que exigiria também a expansão da tiragem do periódico para alcançar principalmente os leitores do interior do RN. Essa questão, como já foi apresentado, estava alinhada ao seu próprio plano de governo, que previa o remodelamento de repartições públicas (Faria, 1928, p. 15).

A partir da criação da Imprensa Oficial foi necessário reforçar a verba do jornal *A República* para aquisição de máquinas modernas e de novo material tipográfico. Exigiam os serviços da Imprensa Oficial do RN melhores e mais amplas instalações, o que não era possível de ser obtido no acanhado edifício alugado onde funcionavam suas oficinas. De maneira que, desde 1929, estava programada a construção do novo edifício para comportar o novo material, principalmente a nova máquina de impressão rotoplana. No mesmo ano estavam programados a construção de novos edifícios públicos pelo estado do RN, como o departamento de saúde pública, reconstrução do quartel de polícia militar e reparos em diversas repartições e instituições públicas, como a casa de

detenção, escola frei miguelinho, hospício de alienados e palácio do governo (Faria, 1928, p. 15).

O então governador Juvenal Lamartine em 1929 refere-se a reforma da Imprensa Oficial do RN de maneira elogiosa, que o seu aperfeiçoamento havia agido sobre a feição intelectual do *A República* como também aumentaram os serviços confiados às suas seções ao mesmo tempo que se observa maior presteza e eficiência dos mesmos. Ele determinou a construção do novo prédio da Imprensa Oficial do RN, onde seriam instalados o novo jornal e suas diversas seções. Esperava-se inaugurar esse prédio em 1930, que atenderia as necessidades do jornalismo oficial do RN (Faria, 1933, p. 20-23).

Eram reconhecidas as dificuldades para a feitura cotidiana do *A República*, de maneira que ele pudesse corresponder às exigências do meio intelectual em que o periódico estava inserido e às necessidades da administração pública e do comércio. Dentro desse apelo, o órgão oficial dos poderes do estado do RN não poderia continuar a circular com 4 páginas, que se demonstraram insuficientes para a grande quantidade de publicações que chegavam ao balcão comercial e à redação. Apesar de ser considerado um excelente meio de propaganda, era grande o número de publicações pagas que *A República* recusava por falta de espaço nas páginas, o que representava um prejuízo para a renda da Imprensa Oficial do RN. A reforma proposta visava também ampliar o número de páginas para comportar mais anúncios e aumentar a renda da repartição. (Faria, 1928)

Apenas aos domingos, com os recursos de que a repartição dispunha, o jornal passou a ser publicado com 6 páginas. A justificativa dada pelo relatório por essa indisponibilidade se devia não apenas pelo fato de o processo de composição ser exclusivamente manual, mas também porque não era possível realizar a aquisição de material gráfico por falta de acomodações no prédio. Neste, sequer havia local para acomodar o estoque de papel, que era conservado no edifício da Delegacia de Polícia da Ribeira, onde se encontravam igualmente as máquinas adquiridas para a futura instalação do *A República*, além do material encomendado no ano anterior para o *A República*, que já encontrava-se na Capital, aguardando somente a inauguração do futuro edifício da imprensa para serem definitivamente instalados. (Faria, 1928, p. 15; Faria, 1929, p. 128).

De acordo com o decreto de criação da Imprensa Oficial do Estado do RN (Brasil, 1928, p. 195), ficaria sob a responsabilidade do órgão executar todos os trabalhos gráficos e acessórios de que precisassem órgãos públicos, como a Assembleia Legislativa; a Presidência do Estado; o Superior Tribunal de Justiça; a Secretaria Geral do Estado; os departamentos e repartições subordinados; como também na impressão de obras premiadas pelo governo.

Também era de responsabilidade da repartição imprimir, em coleções ou em avulsos, as leis, decretos, instruções, circulares, memoriais, regulamentos e outros atos do governo estadual. Igualmente, deveria se encarregar dos trabalhos particulares, sem que houvesse prejuízo ao cumprimento dos trabalhos citados anteriormente. Por fim, era de responsabilidade da Imprensa oficial do RN imprimir o órgão oficial, o jornal *A República*, apenas em casos excepcionais, por acúmulo de serviços ou por alguma impossibilidade maior, as impressões poderiam ser confiadas a oficinas particulares (Brasil, 1928, p. 198).

A repartição foi dividida nas seguintes seções: redação do órgão oficial; gerência; publicação do órgão oficial; obras e avulsos; e pauta e encadernação. Essas seções poderiam ser aumentadas, anexadas ou suprimidas, a critério do governo, por proposta do Diretor. A partir da sua criação, que visava atender as demandas do governo e estava alinhada com a política de Juvenal Lamartine e com um processo mais amplo que a comunidade intelectual de Natal atravessava, podemos compreender que o processo de modernização das suas oficinas gráficas passa pelo viés econômico, político e cultural. Essas questões impulsionaram a busca pela evolução técnica da oficina, que eram empecilhos para o bom funcionamento da instituição pública. Nesse sentido, questões práticas foram pontos a serem solucionados: a falta de espaço para acomodar mais equipamentos; a precariedade da sua máquina de impressão e a inexistência do processo mecânico de composição.

4.3 - A Reforma de 1928

A reforma iniciada em 1928 ocorreu com a intenção de aperfeiçoar o modo de produção do *A República*, tanto em questão de atualizar suas máquinas e fontes tipográficas quanto em construir uma nova sede que abrigaria a redação do jornal e a oficina, refletindo a inclusão da Imprensa Oficial do RN dentro de uma conjuntura de modernização proposta à época pelo governo estadual. Dentre os dados que foram extraídos, podemos observar os maquinários adquiridos e as respectivas empresas que as forneceram (tabela 20).

A Oscar Flues & Cia.	
1 machina "Intertype" (\$5.505).....	46:297\$050
Sobreselentes da mesma (\$98.8).....	830\$992
1 Prelo "Monopol".....	10:000\$000
1 Machina de cortar linhas.....	200\$000
194 Kilos de typos sortidos.....	3:600\$900
	<hr/> 60:928\$942
C. Fuerst & Cia, Ltd.	
1 Machina de tirar provas.....	550\$000
Diversos materiaes.....	10:760\$600
	<hr/> 11:3106\$00
Bromberg & Cia.	
Importancia de um pedido de typos moveis e utensilios para typographia.....	17:614\$000
Mario de Araujo Lima	
Motor electrico "Asea".....	435\$100
Total	<hr/> 90:288\$642

Figura 54: Tabela dos equipamentos gráficos adquiridos pela Typographia d'A República, seus respectivos fornecedores e preços. Fonte: (Faria, 1928, p.15)

A Bromberg & Co surgiu após a fusão de diversas empresas importadoras alemãs que estavam em atuação no Rio Grande do Sul e tinha como propósito a importação de máquinas e itens industriais produzidos na Alemanha para o Brasil. A trajetória do seu fundador, Martin Bromberg, se inicia em 1863, quando vem da cidade de Hamburgo para a capital gaúcha devido à crescente necessidade de desenvolvimento do parque industrial brasileiro, pois a indústria nacional ainda era incipiente e Martin Bromberg encontrou uma alta demanda para os equipamentos alemães. Durante a Primeira República, a importação de maquinário estrangeiro foi bastante estimulada pelo governo, pois esse era considerado um setor estratégico para o processo de industrialização e desenvolvimento econômico brasileiro (Machado, 2019, p. 60).

A Bromberg teve uma grande capacidade de diversificação dos seus negócios, visando também o mercado de impressos de grande circulação, como jornais e revistas. Na virada para o século XX, a importadora passou a fornecer material especializado para a impressão e composição tipográfica. Em 1913, para São Paulo, é relatado 40 máquinas de compor e fundir letras; 147 prelos para a impressão de livros, incluindo máquinas de rotação; prensas e prelos tipográficos rápidos, como o Phoenix⁸⁶ de impressão plana, como também prelos litográficos e máquinas para dourar. Através dos anúncios da firma publicados em jornal, podemos observar sua atuação em outros estados brasileiros: de

⁸⁶ De acordo com a própria propaganda da importadora Bromberg o prelo Phoenix era de fabricação da J. G Schelter & Giesecke. (A Fita, 1902, p. 32)

Pernambuco (*Diário de Pernambuco*, 07/10/1922, p. 37), Paraíba (*O Norte*, 07/03/1922, p. 4) e Rio Grande do Norte (*A República*, 27/06/1928, p. 4).

Dentro as fabricantes alemãs de materiais gráficos divulgadas em suas propagandas em jornais, se destacam a J. G. Schelter & Giesecke, da qual a Bromberg se apresentava como representante único das suas máquinas de compor, prelos e variado sortimento de tipos metálicos: “Variado sortimento de typos da afamada casa de J. G. Schelter & Giesecke, de Leipzig” (*A Fita*, 15/05/1902, p. 32).

No período da Primeira Guerra Mundial, em 1914, a relação entre Brasil e a Alemanha se stressou, questão que gerou ranhuras também nas relações das empresas comandadas por alemães no Brasil, que sofreram retaliações. A empresa sofreu também com crises econômicas, a partir dos anos de 1920, sendo a mais grave delas como consequência da quebra da bolsa em 1929, o que ocasionou, na década seguinte, sua mudança para sociedade anônima com a abertura de capital para novos sócios. Dessa maneira, entende-se que a compra realizada pelo governo do RN da Bromberg Cia ocorreu em um período em que a empresa já estava vivenciando um processo de desaceleração (Machado, 2019).

Em anúncios de 1930, a empresa Bromberg & Cia continuava a ser descrita como importadora de máquinas para diferentes setores industriais e do comércio, especialmente para serrarias, funilarias, oficinas mecânicas, laticínios, agricultura, papelarias e tipografias, por exemplo, motores, bombas, turbinas, transmissões, aço, rebolos e correias, mas também um vasto material utilizado em oficinas gráficas: “Tintas, Typos e qualquer material para Artes Graphicas de Schelter & Giesecke, Leipzig - Alemanha - Koenig & Bauer, Krause, Jaenecke & Schneemann, e outros, Machinas Offset-Mann, para imprimir papel e folhas de Flandres” (Laemmert, 1930, p. 645).

A Schelter & Giesecke, por exemplo, foi uma fundição de tipos, fundada em 1819 e localizada na cidade de Leipzig, na Alemanha; Koenig & Bauer, empresa também alemã, especializada em máquinas de impressão; e a Jaenecke & Schneemann, empresa alemã de fornecimento de tintas para impressão. (Homola, 2004; Laemmert, 1930)

Apesar de ter sua sede no Rio de Janeiro, é possível encontrar o anúncio dos serviços de importação da Bromberg & Cia em outros estados, como Pernambuco. Em 1922, o *Diário de Pernambuco* publicou um anúncio em que é possível observar a grande quantidade de empresas provenientes da cidade de Leipzig, na Alemanha. A exportadora se apresenta como também tendo atuação em Porto Alegre, São Paulo, Amsterdam, Hamburgo e Buenos Aires. Em anúncio da Bromberg & Cia publicado no *A República*, em 27/06/1928, percebemos a existência de um representante da importadora em Natal, de máquinas agrícolas e industriais; motores, ferramentas e material tipográfico.

BROMBERG & C.^{IA}

PERNAMBUCO

Avenida Martins de Barros N.º 451

CAIXA POSTAL, 371

Porto Alegre, São Paulo -- Rio de Janeiro, Amsterdam, Hamburgo, Buenos Aires

Representantes Unicos
DE

<p>HEINRICH LANZ, Mannheim, Locomovéis, Tractores, Desnatadeiras, Moihos, etc.</p> <p>KIRCHNER & Co., Leipzig, machinismos para serreria.</p> <p>ERDMANN KIRCHEIS, Aue, machinismos para funcíario, etc.</p> <p>RUD. SACK, Leipzig, Arados e machinas de agricultura.</p> <p>HANNOVERSCHE MASCHINENBAU A. G. vcrnals Eggestorf, Hancock Locomotivas, etc.</p> <p>F. & M. LAUTENSCHLAEGER, Berlin, installações para hospitaes, casas de saúde, etc.</p> <p>KARL ZEISS, Jena.</p>	<p>MASCHINENFABRIK Augsburg Nuernberg, MAN Motores Diesel Pontes construção de ferro, etc.</p> <p>KARL KRAUSE A. G., Leipzig, machinas para papelaria, etc.</p> <p>J. G. SCHELTER & GIESECKE, artigos para arte graphica.</p> <p>F. H. SCHULE, moinhos de arroz.</p> <p>F. A. KRUPP, Grusonwerk, Machinas de escrever "Continental".</p> <p>ADOLF BLEICHERT & Co., Leipzig, installações de transporte.</p> <p>Depositaríios de LAMPADAS OSFAM</p> <p>WEILER TER MER, Uerdingen, Tintas de anilina e productos chimicos.</p>
--	--

Figura 55: Anúncio da importadora Bromberg & Cia no Diário de Pernambuco. Fonte: (Diário de Pernambuco 07/10/1922, p.37)

Para além dos estados próximos, também foi encontrado um anúncio da Bromberg & Cia no próprio *A República*, esclarecendo que a empresa fornecia orçamentos aos interessados por intermédio dos seus agentes: B. Guerra & Cia. Ltd, como podemos observar abaixo:

BROMBERG & Cia.

Rio de Janeiro e Hamburgo

Machinas agricolas e industriaes. Motores, ferramentas, material typographic

Fornecem orçamentos aos interessados por intermedio dos seus agentes

B. Guerra & Cia. Ltd.

Caixa Postal 15 — Telephonhe 118 — NATAL

Figura 56: Anúncio da importadora Bromberg & Cia em Natal na página do *A República* em 1928. Fonte: (*A República*, 27/06/1928, p.4)

Outra empresa citada por fornecer material para a oficina typographica d'A República — um prelo monopol, uma máquina Intertype e sobressalentes Intertype — é a Oscar Flues e Cia. Essa empresa iniciou os seus trabalhos em 1911⁸⁷ e é descrita como fornecedora de: “machinas para artes graphicas, industriais de cartonagem e papeis por atacado”

⁸⁷ (ARAGÃO, 2023)

(Laemmert, 1930, p. 221). Em anúncio publicado no jornal *Correio Paulistano* (25/04/1923), em 1923, a Oscar Flues & Cia apresenta a venda dos seguintes produtos utilizados no ramo gráfico: importante stock em machinas para as artes gráficas e indústrias de cartonagem; máquinas em cilindro para impressão; prelos para impressão Tip-Top e Monopol; máquina para cortar papéis; prensas para livros; máquina para grampear brochuras; balancers facão; prensas para cortar; máquinas para grampear papelão; máquinas de cortar cantos; máquinas de arredondar cantos; e tintas de impressão, tipos, purpurina, arames para costura e outros artigos mais de escritório.

A importadora também era representante de uma das principais fundidoras de tipos alemães da década de 1920, a Bauer. O catálogo de tipos desta empresa, comercializado no Brasil pela Oscar Flues, tinha uma forte presença dos tipos serifados⁸⁸, grande parte desses desenhos tipográficos foram criados na década anterior. Aspecto semelhante ao catálogo da principal concorrente, a C. Fuerst & Cia, representante da fundição alemã D. Stempel. Entretanto, ambas coleções de tipos não representavam as mudanças tipográficas do período, em que o interesse passava a recair sobre as fontes sem serifa (Aragão, 2023, p. 88).

A Oscar Flues & Cia era o único representante da marca Intertype⁸⁹ no Brasil, e era descrito que suas composições traziam um conforto para a vista do leitor, com máxima clareza e legibilidade, com a vantagem de ocuparem menos espaço que o tipo anteriormente utilizado. Como argumento, o anúncio (*Correio da Manhã*, 9/12/1926, p. 10) indica que o periódico *Diário Nacional*, de SP, estava sendo composto no momento e de maneira exclusiva com o tipo “Ideal New Series”, que antigamente sobravam originais, enquanto que, depois da sua utilização, os compositores estariam exigindo originais para encher o espaço economizado com a utilização do novo tipo e que, para comprovar, bastava comparar os tipos utilizados no *Diário Nacional* com os de outros jornais.

Outro artifício utilizado para a Oscar Flues & Cia para persuadir a compra da Intertype foi publicar uma lista dos periódicos que já haviam feito a aquisição do maquinário, totalizando 22 instituições, entre jornais e oficinas tipográficas privadas (Figura 48). Dentre os compradores, até a data, estavam a Imprensa Oficial do RN e a de MG, e outros

⁸⁸ Segundo Aragão (2023 :88) a coleção de tipos da Bauer comercializada pela Oscar Flues era composta por 53 faces tipográficas, considerado modesto e antiquado, era dividido entre: tipos serifados (54%); sem serifa (22,64%), escriturais (13,20%) e decorados (9,4%).

⁸⁹ Outros atributos dados à máquina de compor eram: que ela produzia mais e gastava menos, com simplificações importantes e máquinas estandardizadas, que suas matrizes tinham dentes largos, o que lhe dava maior resistência; outras matrizes poderiam ser utilizadas nas máquinas da intertype, assim como suas matrizes poderia ser utilizadas em outras máquinas; o dente largo, além de prolongar a vida útil do maquinário, também evitaria paradas na distribuição. Seus magazines, moldes e todas suas peças eram intercambiáveis, teria cerca de quarenta aperfeiçoamentos em comparação com as máquinas similares, tendo mais de 1.200 peças a menos que as concorrentes, coisa que a tornava de fácil manejo e reduzia a sua despesa com conservação, como pode ser observado nos anúncios abaixo (*Diário da Manhã*, 1928, p. 24).

jornais de grande circulação do País, como o *Diário de São Paulo* e o *Jornal do Commercio* de Recife (*Diário da Manhã*, 16/04/1928, p. 24).

RELAÇÃO DE COMPRADORES:

"O ESTADO DE S. PAULO"	São Paulo
"DIARIO NACIONAL"	São Paulo
"DIARIO DE SÃO PAULO"	São Paulo
"DIARIO DA NOITE"	São Paulo
"DIARIO ALLEMÃO"	São Paulo
ZIMMERMANN & JEDWAB	São Paulo
HEITOR L. CANTON	São Paulo
RICARDO KNOERICH	São Paulo
CASA VANORDEN	São Paulo
"A TRIBUNA"	Santos
GUIMARAES & CIA.	Bebedouro
"O DIARIO"	Rio de Janeiro
PREFEITURA	Rio de Janeiro
E. GUIMARAES	Rio de Janeiro
COOPERATIVA DOS TRABALHADORES GRAPHICOS	Rio de Janeiro
IMPRESA OFFICIAL de Minas Geraes	Belmonte Horizonte
IMPRESA OFFICIAL do Rio Grande do Norte	Natal
JOAQUIM RIBEIRO	Bahia
"DIARIO DA MANHÃ"	Recife
"JORNAL DO COMMERCIO"	Recife
"A PACOTILHA"	Maranhão
EMPRESA GRAPHICA RIO-GRANDENSE	Porto Alegre

MACHINA DE COMPOR
INTERTYPE
A MELHOR MACHINA DE COMPOR
PRODUZ MAIS
GASTA MENOS
Simplificações importantes
Machinas estandarizadas
MATRIZES DE DENTES LARGOS
Outras matrizes podem ser usadas nas nossas machinas, e nossas matrizes em outras machinas, mas as matrizes INTERTYPE sempre duram mais por terem os dentes largos.
UNICOS REPRESENTANTES:
OSCAR FLUES & CIA.
São Paulo — Rio de Janeiro
STOCK DE SOBRESALENTES

Figura 57: Lista de compradores da Intertype publicada em 1928 no *Diário da Manhã* PE, 16 de Abril de 1928. Fonte: Hemeroteca Digital

Figura 58: Anúncio da Intertype publicado no *O Malho* edição de 22 de setembro de 1928. Fonte: Hemeroteca Digital

Chegada ao estado em 1929, a máquina de composição Intertype foi montada por um engenheiro alemão chamado Ricardo Burguer. Entretanto, a máquina ficou recolhida no almoxarifado por falta de operário com conhecimento hábil para operá-la em Natal. O seu primeiro operador foi um compositor vindo do Rio de Janeiro, chamado Laffite, que deixou a máquina em situação de prestar serviços, mas que estava na cidade apenas de passagem. Para operar a máquina de maneira definitiva, foi escalado o gráfico norte-rio-grandense João Freire Filho, que trabalhava nas oficinas de *O Malho*, na capital da República, exercendo justamente a função de linotipista. A sua instalação foi feita com o intuito de aprimorar a feição material do jornal, mas trazendo também sensível economia para a Imprensa Oficial, pois, por argumentação dos próprios dirigentes, um linotipista seria capaz de substituir 4 compositores manuais (*A República*, 01/07/1959, p. 4).

Os funcionários da seção de produção do jornal substituídos pela implementação da Intertype iriam ser realocados para a seção de avulsos, a qual também tinha planos de ser ampliada. Foi prevista para esta seção a encomenda do seguinte maquinário: 1 máquina de pautar; 1 prensa de encadernação; e 1 coleção de tipos para se gravar a fogo. Com esta seção bem aparelhada, as encomendas particulares, para além de todas do Estado e das prefeituras, poderiam ser aceitas, o que garantiria saldos compensadores para a repartição (Faria, 1929.)

Para sanar esse problema, foi realizada a aquisição, pelo governo do estado do RN, de uma rotoplana denominada de Duplex⁹⁰. Com base no *Diário de Pernambuco*, podemos acompanhar a progressão das máquinas de impressão denominadas Duplex. Em 1920, um anúncio explica que a rotoplana não refletia mais as necessidades do jornal por aumento de tiragens, de maneira que o periódico adquiriu uma máquina rotativa Duplex Tubular. O *Diário de Pernambuco* alegava ser o primeiro jornal do País a importar tal máquina, a qual teria tiragem de 500 exemplares por minuto e 30 mil por hora, como é possível observar na figura 50 (*Diário de Pernambuco*, 20/02/1920, p. 16).

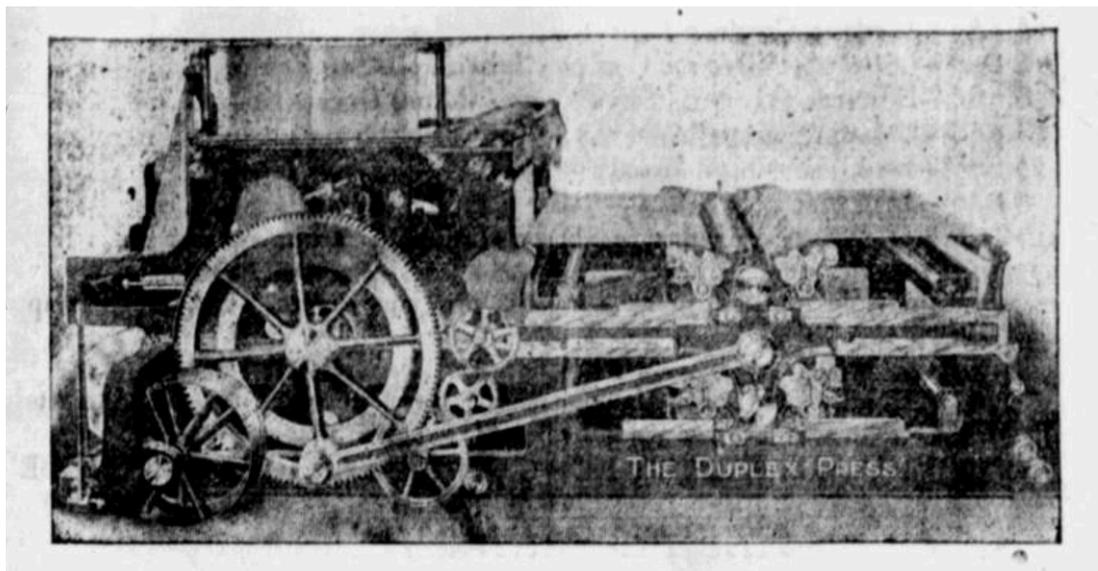


Figura 58: Fotografia publicada pelo *Jornal Pequeno* sobre aquisição da máquina Duplex Press pelo jornal pernambucano *A Província*, em 1912. Fonte: (*Jornal Pequeno*, 9/10/1912, p.1)

⁹⁰ Segundo Porta (1957, p. 120), a designação para Duplex é a máquina de imprimir também conhecida como rotoplana, para o autor (ibid, p. 257) essas máquinas impressoras eram utilizadas em jornais de média tiragem e abastecidas por papel bobina, entretanto, trabalhavam de maneira plana, o que dispensaria a estereotipia. O protótipo dessa máquina foi criado pela empresa americana Duplex Printing Press Co., de Battle Creek, Michigan, no ano de 1880. De maneira, que o nome Duplex acompanhou os modelos posteriores, mesmo que tenham sido melhorados ou saídos de outras oficinas. A partir dessa perspectiva apresentada por Porta (1957), compreendemos Duplex dentro de um sentido amplo de referência a rotoplana, não designando um modelo ou marca específica. Foram encontradas algumas referências sobre a aquisição dessas máquinas não apenas na Imprensa Oficial do RN, mas também em oficinas de outros periódicos.



Figura 59: Fotografia da máquina Duplex tubular, descrita como a primeira instalada no Brasil no jornal *Diário de Pernambuco*. Fonte: (*Diário de Pernambuco*, 20/02/1920, p.16)

A aquisição de máquinas denominadas Duplex durante a década de 1920 também é observada por algumas Imprensas Oficiais brasileiras. O primeiro registro encontrado é de 1924⁹¹, apesar de não ser possível precisar quando foi adquirida, a Imprensa Oficial de PE faz menção, na *Revista de Pernambuco*⁹², à máquina de impressão Duplex Printing Press, que pode ser observada na figura 52. Entretanto, também não existe menção especificando se é uma rotoplana ou uma rotativa, e a máquina é descrita apenas como Duplex Printing Press.

⁹¹ (*Revista de Pernambuco*, 1924, p.38)

⁹² (*REVISTA DE PERNAMBUCO*, 1924, p.38)

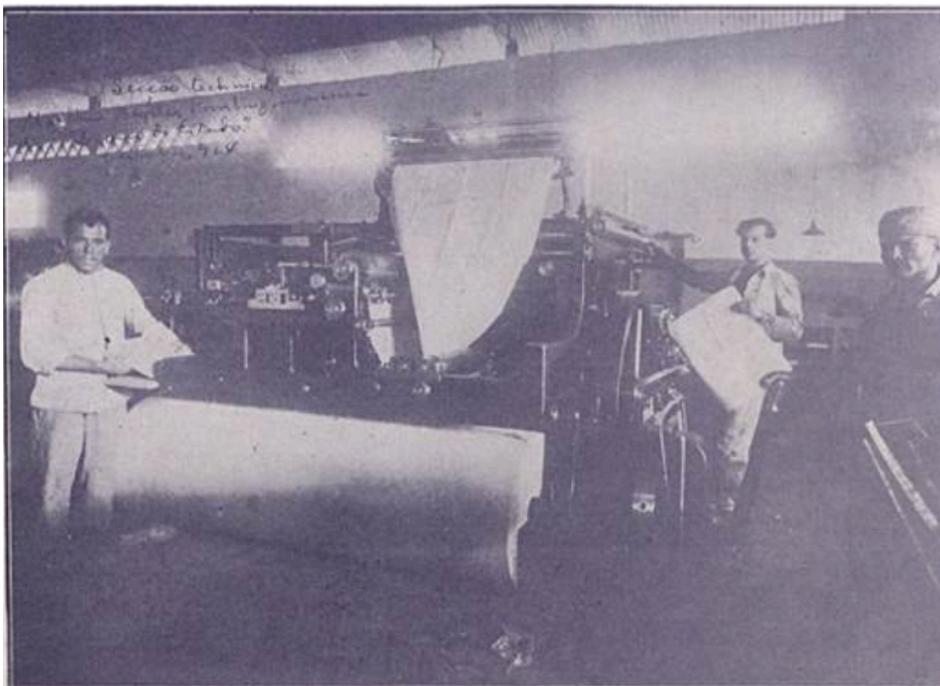


Figura 60: Vista da máquina de impressão Duplex Printing Press, na qual era impresso o Diário do Estado. Fonte: (Revista de Pernambuco, 1924, p.38)

O número de tiragem das rotativas citadas pelos periódicos se encontra entre 5 e 6 mil cópias por hora, dentro da perspectiva apresentada por Porta (1958, p. 257), como uma máquina de média tiragem, apesar da Imprensa Oficial de MG descrever a rotoplana Duplex adquirida pela sua oficina como destinada a grandes tiragens. Foi observado também que essas máquinas poderiam ter procedência dos Estados Unidos ou da Alemanha. Diferentemente do ocorrido com a máquina de composição, a compra da rotoplana pela Imprensa Oficial do RN aparece em um período correlato à aquisição de outras Oficinas Oficiais e jornais do País⁹³.

Apesar da urgência na instalação de um novo prelo, a montagem da rotoplana Duplex exigia uma acomodação especial, e para isso foram cogitadas algumas soluções, como a construção de um edifício especialmente destinado à Imprensa Oficial, na Avenida Nysia Floresta, cujas obras em 1929 se encontravam pela metade. Com o novo prédio, descrito como bastante amplo, as várias dependências desta repartição ficariam magnificamente alojadas, podendo os seus serviços ter a expansão necessária. O projeto foi encomendado ao arquiteto italiano Giacomo Palumbo, que também estava responsável por realizar o projeto do novo edifício para o Departamento de Saúde Pública e os dois projetos obedeceriam aos mais modernos princípios de construção (Faria, 1929, p. 113).

⁹³ Ver tabela 06.

Segundo relatório de 1929 (FARIA, 1929, p. 128), não era possível realizar a aquisição de material gráfico naquele ano por falta de acomodações no edifício. Neste, sequer havia local para acomodar o estoque de papel, que era conservado no edifício da Delegacia de Polícia da Ribeira, onde se encontravam igualmente as máquinas adquiridas para a futura instalação do *A República*. Apenas após a construção do novo edifício seria possível instalar o prelo Duplex e a máquina de composição Intertype.

Parte do material comprado já se encontrava em Natal desde 1928: “A’ custa de tal material, parte do qual já se encontra depositado no Almoxarifado da “A República” e parte embarcado, ficará a Imprensa Oficial devidamente aparelhada” (FARIA, 1928, p. 15). A afirmação sugere que alguns materiais se encontravam em posse da Imprensa Oficial, mas não em uso. Entretanto, o prédio que foi construído especialmente não coube a rotoplana e o resto do equipamento comprado. Foi então que se procedeu uma troca com a Secretaria de Segurança e o jornal passou a funcionar na avenida Junqueira Alves. A máquina rotativa Duplex foi encomendada pelos dirigentes da Imprensa Oficial do RN à Alemanha e só foi colocada em uso em 1931, após o novo prédio ser inaugurado.

Apesar desta proposta inicial, apenas em 9 de março de 1931 se iniciou a mudança da sede, que foi finalizada no dia 21 do mesmo mês. O órgão foi instalado em um edifício ocupado anteriormente pelo Departamento de Segurança Pública, na Avenida Junqueira Aires. Suas seções foram organizadas da seguinte maneira: gabinete do diretor, sala de espera, sala da redação, oficinas, gerência, sala de expedição, sala das máquinas, sala da revisão, sala do chefe das oficinas, buffet, seção de avulsos e encadernação. Nota-se que não foi dada a continuidade por parte do Interventor Federal Aluísio de Andrade Moura ao projeto original de Juvenal Lamartine, que propôs a construção de um novo prédio e a criação das seções de carimbos e clichê. (A República, 01/03/1931, p.1; 21/03/1931, p.1)

A máquina rotativa Duplex e a máquina de composição Intertype foram colocadas em uso apenas no final de 1931. Após a realização diversos apelos por parte do então diretor da Imprensa Oficial, o jornalista Sandoval Wanderley para que o Interventor Federal instalasse as máquinas já compradas. Como se pode observar pelo trecho abaixo, a visão que o diretor do jornal da época queria transmitir era que a Imprensa Oficial do RN estava se industrializando, apesar de nessa data já ter sido deposto o governo de Juvenal Lamartine:

[...] Tudo nos leva a crer que possa em breve esta folha, dispendo de completa e moderna aparelhagem, melhor colaborar na proveitosa obra de soerguimento material e moral em que se empenha, sem desfalecimentos, o atual poder dirigente do Rio Grande do Norte. Procurando seguir o importante plano de industrialização, ora posto em pratica, com relevantes vantagens, em

vários ramos da administração do Paiz, a Imprensa Oficial será, no Estado, o primeiro departamento a se industrializar os seus serviços. Os efeitos dessa medida não se farão esperar por muito tempo. Com a instalação em nossas oficinas, de uma intertype e de uma rotoplana Duplex, adquiridas pelo governo estadual em 1929, alcançaremos, de certo, mais rapidez e economia na execução de nossos trabalhos gráficos, o que nos garantirá, conseqüentemente, maior desenvolvimento em nossas fontes de receita. (A República, 23/12/1931, p. 1).

Podemos compreender que parte do entendimento dos benefícios trazidos por uma reforma, principalmente os econômicos, eram compreendidos como benéficos a ambos os governos, por gerar menos despesa com operários, aumentar a tiragem para distribuição no interior, e aumentar as dimensões do jornal para maior veiculação publicitária. Se repetem as palavras “industrialização” e “moderna” para se referirem ao novo material adquirido, ajudando a construir a imagem de avanço e desenvolvimento da Imprensa Oficial e também do próprio governo do RN.

[...]A melhoria de nosso mecanismo gráfico acarretará aos cofres públicos um compromisso superior a cem contos de reis, cuja responsabilidade, embora indiretamente, assumimos, na certeza de que a industrialização de nossos serviços irá, por si só, construir uma garantia ao complexo êxito desse utilíssimo empreendimento. A Imprensa Oficial apesar de subordinada à administração do Estado, passará a ser, deste modo, um estabelecimento técnico comercial (A República, 23/12/1931, p. 1).

Dentro desse plano de ampliação da Imprensa Oficial proposto originalmente por Juvenal Lamartine, estava a criação de novas seções gráficas para ofertar novos serviços de encadernação; riscação; pautação; carimbos; e produção de clichês, que, caso implementados, iriam impactar a produção do jornal. A ausência de uma clicheria própria a serviço do *A República* era uma questão pontuada pela própria redação do jornal desde que a edição de aniversário de primeiro de julho de 1928 lançou, junto com os textos e imagens comemorativas, uma pequena nota sobre a problemática de conseguir fartamente ilustrar aquela edição comemorativa:

As ilustrações da nossa edição de hoje não são abundantes como pretendíamos. Forçados a encomendar clichês para Recife, não só estes demoraram, como algumas photographias, ao que nos parece, se perderam. Incluindo neste extravio ficou o fac-simile do 1 número desta folha, o mais interessante de quantos tencionavamos publicar hoje (A República, 01/07/1929, p. 3).

Nesse trecho podemos notar a dificuldade de obtenção de clichês pelo jornal potiguar, o qual teve que realizar a sua encomenda na capital Pernambucana, e também é descrita a dificuldade desse trâmite, que poderia incluir a perda do material. Essas reclamações sobre a dificuldade do jornal em conseguir ilustrá-lo estava presente desde 1907⁹⁴, e desde 1892⁹⁵ já havia a intenção de montar uma clicheria particular em Natal. Em 1928, para além do periódico republicano, a revista ilustrada potiguar *A Cigarra* também fazia encomendas de clichês para fora do RN⁹⁶ e dependia das remessas de avião feitas entre Rio-Natal para ilustrar suas páginas.

A oferta de oficinas pernambucanas, as quais prestavam o serviço de produção de clichês, pode ser observada em casos como o do *Jornal do Recife*, que, em 1914, já realizava o anúncio de serviços da sua oficina de gravuras, produção de clichês em zinco-gravura e em fotogravura que ficavam prontos em duas horas. Em outro anúncio do mesmo jornal, é descrito que os clichês poderiam ser produzidos em placas de zinco ou cobre, e que aquela oficina seria uma das mais bem aparelhadas dos estados do Norte do Brasil (*Jornal do Recife*, 1914, p. 2).

De maneira mais concomitante com o período do trecho descrito pelo *A República* sobre a encomenda de clichês, temos o anúncio do periódico pernambucano *Diário da Manhã*. Este periódico mantinha um atelier de fotogravura descrito por suas propagandas⁹⁷ como encarregado e aparelhado para a confecção de clichês de todos os tamanhos, utilizados em outros jornais e revistas. O Atelier era descrito como um dos mais bem aparelhados e prestava serviços de gravuras sem comparação com o que havia nos outros estados do Norte. O comando da oficina estava confiado à competência e ao senso estético do gravador Benevenuto Telles Filhos e ao desenhista Silva Paranhos, os quais não prestavam serviços apenas para o próprio jornal, mas alegavam receber inúmeras encomendas de estados vizinhos. Montada em 20 de outubro de 1927, em abril do ano seguinte já haviam confeccionado mil e quatrocentos clichês, o que, para o jornal, mostrava a importância daquela oficina de gravuras. Na figura 53 é possível observar uma ilustração da máquina utilizada pelo atelier de fotogravura do *Diário da Manhã* (*Diário da Manhã*, 1928, p. 8).

Já havia, em anos anteriores, indícios dessa relação de encomenda de clichês para outros estados próximos, em especial Pernambuco, como demonstrado pelo trecho: “A officina de gravura do *Diário de Pernambuco* executa qualquer cliché com prestreza e perfeição. As encomendas serão feitas directamente ao sr. Aphrodizio Leite do Lucena, representante do *Diário de Pernambuco*, em Natal” (*A República*, 1924, p. 4). No ano de

⁹⁴ (*A República*, 04/08/1907, p.4)

⁹⁵ (*A República*, 28/06/1892, p.4)

⁹⁶ (*A Cigarra*, 11/1928, p.2)

⁹⁷ Foram analisadas as propagandas do *Diário da Manhã* das seguintes datas: *Diário da Manhã* PE, 9 de novembro de 1927. p. 2; *Diário da Manhã* PE, 1 janeiro de 1928. p. 8. *Diário da Manhã* PE, 7 janeiro de 1928. p. 4 e *Diário da Manhã* PE, 18 de setembro de 1929. p. 12.

1924, oficinas de jornais fora do RN já tentavam suprir a provável falta de uma clicheteria no estado. Neste caso, o *Diário de Pernambuco* mantinha um representante em Natal para receber as encomendas das gravuras a serem produzidas por empresas particulares.



Figura 61: Propaganda do Atelier do Diário da Manhã PE de 1 janeiro de 1928. p. 8, em que se é oferecido os serviços de fotogravuras, zincografias e clichês em cores. Os aparelhos são descritos como modernos, os mais perfeitos e completos. O atelier funcionava no segundo andar do edifício do Diário da Manhã. Fonte: (*Diário da manhã*, 16/04/1928, p.8)

Esse trecho, por mais que tenha a intenção de fazer uma propaganda dos serviços prestados pela oficina de gravuras do *Diário da Manhã*, nos permite compreender a importância das ilustrações para jornais daquele período, conforme apontado no capítulo anterior. O foco do anúncio tem como tentativa ressaltar os serviços prestados pela clicheteria do *Diário da Manhã*, nos levando a compreender a normalidade dessas encomendas por jornais e revistas que não tinham capacidade técnica de produzir clichês.

Essa necessidade de busca por autonomia na produção de gravuras e na ampliação dos serviços das oficinas gráficas também é observada nas Imprensas Oficiais de MG, PE e PB. Desde 1923, já havia registros de uma oficina de gravura na Imprensa Oficial de MG, e a da BA apresentava intenções de montar uma para o estado. A utilização de uma clicheteria possibilitava a criação de novos produtos para as Imprensas Oficiais, como foi o caso da Repartição de Publicações Officiaes de PE, que descreve a *Revista de Pernambuco* como uma publicação ilustrada para melhor documentar o progresso pelo qual se passava o estado pernambucano, o qual “estaria numa publicação a que se

podesse dar em serviço de clicherie a impressão que as palavras não traduzem tão facilmente a impressão que as palavras não traduzem tão fielmente” (*Revista de Pernambuco*, 1926, p. 21).

Esse trecho corrobora com a compreensão de que a utilização de imagens contribuiu para o maior impacto da mensagem a ser veiculada pelos periódicos e dinamizou as publicações periódicas. No ano de 1927, o governo da PB⁹⁸ dá continuidade aos melhoramentos, realizando a montagem de uma oficina especializada no serviço de clicheria, que, assim que fosse inaugurada, ficaria encarregada de produzir os clichês para o *Álbum Ilustrado da Parahyba*. Apesar de haver a intenção da Imprensa Oficial do RN de construir uma clicheria no ano de 1930, percebemos que isso não aconteceu, pela inexistência da menção nos documentos oficiais analisados. Em 1931, não constava a divisão de uma seção específica para a produção de fotogravuras.

Apesar da falta ainda de algumas seções gráficas, como a clicheria, a reforma realizada na Imprensa Oficial já podia estar sendo sentida em seus lucros. A tiragem do jornal duplicou a partir de março de 1928, e tinha a tendência de aumentar cada vez mais à medida que a sua produção era aperfeiçoada e a sua venda no interior e na capital era intensificada, conforme Faria (1928, p. 15). As tabelas a seguir informam a receita do primeiro semestre de cada ano, dividindo os lucros que foram obtidos por meio do jornal (assinaturas, vendas avulsas, anúncios e publicações) e seção de obras e avulsos (encomendas do governo e particulares).

Tabela 21: Comparativo das receitas das vendas do A República entre os anos de 1929 e 1930. Fonte: (Faria, 1929; 1930)

Ano	A República				
	Assinaturas	Vendas avulsas	Anúncios	Publicações	Total
1929	12:850\$500	9:791\$760	19:373\$200	8:944\$800	50:960\$260
1930	10:174\$200	17:044\$000	23:544\$700	8:175\$500	58:938\$400

Tabela 22: Comparativo das receitas da seção de obras e avulsos, responsável pelas encomendas particulares e governamentais entre os anos de 1929 e 1930. Fonte: (Faria, 1929; 1930)

Ano	Obras e avulsos

⁹⁸ (SUASSUNA, 1927, p.110)

	Encomendas ao governo	Encomendas particulares	Total
1929	27:209\$500	526\$200	27:736\$000
1930	32:428\$000	35:576\$500	94:547\$900

É possível perceber, portanto, o aumento de receita da tipografia entre o ano de 1927 e 1930, além da própria política organizacional do periódico ter mudado para torná-la mais eficiente do que foi nos anos anteriores, tendo um incentivo principalmente para as vendas avulsas e para os anúncios publicitários como fonte de receita. Entretanto, nos faltam dados para medir o quanto a atualização do maquinário também foi responsável por esse aumento de receita a partir de 1931. Apesar de Faria (1928, p. 15) descrever qual foi o maquinário adquirido, seu preço e o fornecedor, como explanado anteriormente, a execução dessas máquinas ocorreu apenas no ano de 1931, mas o aumento de vendas ocorreu de maneira significativa desde 1929.

O aumento da arrecadação já estava sendo sentido desde os anos de 1927 e 1928 e, segundo o governador (Faria, 1928, p. 15), o principal responsável por este crescimento era a seção de anúncios do jornal, que poderiam ser veiculados por outras repartições ou por particulares. Dentre as possibilidades, estavam editais; declarações; publicações solicitadas; e anúncios, que eram cobrados por linha de acordo com preços da tarifa em vigor. Entretanto, o plano apresentado por Juvenal Lamartine (1928, p. 15-16) esclarece o seu desejo para que o jornal tivesse 6 páginas ao invés das habituais 4, dando mais espaço para os anúncios publicitários e acarretando o aumento de receita.

Como um exemplo dessa falta de capacidade, no primeiro semestre de 1931, a seção de avulsos tinha recebido 281 encomendas e só havia entregue 186, entre as quais as seguintes brochuras: “Semana da Educação”, “O Município de Assú”, “Relatorio da Prefeitura de Natal”, “O Município de Assú”, “Relatorio da Prefeitura de Natal”, “Leis e Decretos de 1929”, “Relatorio do Departamento da Fazenda do Thesouro”, “Regulamento do Regime Policial Militar”, “Organisação da Policia Militar”, “Codigo de Posturas Municipaes de Lages”, “Couros e Pelles de Animaes Domesticos do Rio Grande do Norte” (Faria, 1931, p. 159).

Através dos dados acima também se percebe que houve um aumento em relação a seção de obras e avulsos com um crescente número nas encomendas particulares entre os anos de 1929 e 1930. O governador atribui este crescimento na receita às implementações realizadas por seu governo, as quais não organizaram apenas o *A República*, mas também a seção que recebia as encomendas particulares:

Graças a reforma que deliberei fazer na Imprensa Official, verificou-se no corrente anno notavel melhoria em seus serviços.

Não só o A República aperfeiçoou sensivelmente sua feição intellectual como também aumentaram os serviços confiados ás suas seções ao mesmo tempo que se observa presteza e eficiencia dos mesmos (Faria, 1929, p. 127).

Entretanto, a divisão de operários das seções da imprensa Official do RN ainda apresentava a desigualdade entre os dois setores. A segmentação de funcionários se dava entre os responsáveis pela impressão do *A República* e o da seção de obras e avulsos, que tinha uma menor quantidade de operários.

Tabela 23: Categoria dos funcionários titulados e variáveis da Imprensa Official do RN em 1930.
(Fonte: Estado do Rio Grande do Norte, 1931, p. 133)

Categoria	Graf. Mensal	Total annual	Total geral
Pessoal titulado :			
1 Director	800\$	9:600\$	
1 Gerente	450\$	5:400\$	
1 Secretario	600\$	7:200\$	
1 Sub-gerente	300\$	3:600\$	
1 Chefe das oficinas de "A Republica".....	550\$	6:600\$	
1 Chefe da seção de Obras e Avulsos	400\$	4:800\$	
1 Auxiliar da Redacção.....	250\$	3:000\$	
2 Revisores	250\$	6:000\$	46:200\$
Pessoal variavel :			
OPERARIOS DAS OFICINAS D' "A REPUBLICA":			
1 Impressor	150\$	1:800\$	
1 Auxiliar de impressor	60\$	720\$	
1 Expedidor	250\$	3:000\$	
1 Ajudante de oficinas	120\$	1:440\$	
2 Juntadores de jornaes.....	40\$	960\$	
1 Continuo	150\$	1:800\$	
1 Servente-porteiro	200\$	2:400\$	
1 Servente das oficinas	180\$	2:160\$	
4 Distribuidores	40\$	1:920\$	
1 "	30\$	360\$	
10 Tipographos compositores.....	250\$	33:600\$	50:160\$
OPERARIOS DA SECÇÃO DE OBRAS :			
1 Chapista	350\$	4:200\$	
2 Chapistas	300\$	7:200\$	
1 Impressor	300\$	3:600\$	
2o. Impressor	150\$	1:800\$	
1 Encadernador	300\$	3:600\$	
1 Servente	140\$	1:680\$	22:080\$
			118:440\$

Os trabalhadores dividiam-se em duas categorias: mensalistas, os que recebiam ordenado fixo, e os obreiros, que ganhavam por obra, de acordo com as tarifas do estabelecimento. Os tipógrafos compositores não tinham ordenados fixos, recebiam de acordo com os trabalhos feitos, e o cálculo dos seus ordenados tinha como base a tabela de preços organizada anualmente pelo diretor da repartição. O diretor da Imprensa Oficial do RN poderia contratar, a título provisório, os técnicos necessários ao aperfeiçoamento dos serviços de artes gráficas do estabelecimento, quando existisse dotação orçamentária (Brasil, 1928, p. 198-199).

Outro ponto importante a se destacar é a mudança nos deveres do secretário da Imprensa Oficial do RN sobre a composição e a paginação dos serviços. Em 1928, essa função era descrita apenas como a de fiscalizar os trabalhos da composição e paginação⁹⁹ do órgão oficial, mas, com o novo regulamento da Imprensa Oficial de 1931, é incluso aos deveres do secretário, além de fiscalizar os trabalhos, especialmente, o esforço pela feição estética e moderna do jornal¹⁰⁰.

Essa compreensão mais ampla sobre a realidade projetual intrínseca à confecção dos impressos pode ser observada em Cardoso (2009, p. 67), que admite haver uma complexidade nas diferentes etapas necessárias para se confeccionar um objeto gráfico, para as quais se faz necessária uma ação de planejamento pelos trabalhadores gráficos envolvidos. Essa atividade vai se aperfeiçoando na medida em que os avanços vão sendo incorporados à produção, questão que vai exigir uma maior sistematização do planejamento relacionado à atividade gráfica. De maneira que o alinhamento de fatores, como aperfeiçoamento das técnicas, máquinas e organização do trabalho, irá permitir a consolidação da indústria gráfica, que no Brasil o autor afirma estar em curso desde o século XIX.

Apesar da dificuldade de se compreender a atividade do planejamento gráfico e das limitações desse profissional, como o seu provável baixo grau de instrução, Cardoso (2009, p. 67) faz um apontamento sobre a forte relação dessa atividade com um eventual hábito da leitura e do consumo de objetos editoriais. Para o autor, o projeto está intrinsecamente relacionado com a construção do repertório visual do projetista,

⁹⁹ Na descrição de Porta (1958, p.301), o paginador era o tipógrafo responsável por “reduzir a página os granéis de composição de um livro, periódico (...) dando-lhe a medida exata e colocando os títulos correntes, numeração, título de partes, notas, gravuras, etc”. O granel é descrito pelo autor (1958:188), como trecho da composição ainda não paginado, tal qual saída das mãos dos compositores ou das máquinas compositoras, já tipógrafo significava para além do proprietário da tipografia, a pessoa que trabalhava nela, especialmente o compositor ou o paginador.

¹⁰⁰ Porta (1958, p. 373) descreve função similar no verbete sobre secretário de redação, ao qual seria o jornalista, que na função de auxiliar o diretor, coordena e fiscaliza o noticiário e as diferentes seções de um jornal, o que incluiria orientar a paginação e organizar o andamento do trabalho. O autor (1958, p. 301) também cita uma função existente em alguns jornais chamada de paginador de estante, que na galé ou acima do mármore, trabalhava sob a orientação do secretário de redação na coordenação da composição e paginação.

construído a partir de uma “cultura visual e material constituídas por práticas de leitura, venda e coleção”. Como parte da sua argumentação, o autor ressalta a variedade de soluções empregadas, o que demonstra haver um interesse das pessoas que desenvolveram esses materiais em questões relacionadas ao planejamento, diagramação e disposição visual dos impressos.

Bahia (2009, p. 132) compreende paginação como “montagem de títulos, notícias e ilustrações”, sendo um estágio inferior à diagramação, considerado pelo autor como a maneira que a montagem da página se relaciona com uma estética, a qual não se limita apenas a elementos gráficos. Apesar da diferença conceitual sutil, o autor destaca que existe também uma distinção entre o profissional responsável por realizar cada tipo de atividade. O paginador teria apenas noções gráficas, enquanto o diagramador trabalharia com um conjunto de artes e técnicas mais profundas, tendo um conhecimento mais especializado da redação e das técnicas gráficas. A preocupação deste profissional iria para além dos “tipos de letras, medidas e pontos tipográfico, formatos, ornamentos, cortes de texto e fotografias [...]” e, junto com um diálogo com o editor, as preocupações do diagramador deveriam incluir questões mais complexas como a proporção do jornal, o seu contraste, equilíbrio, coordenação, ritmo e unidade.

Apesar dessas diferenças, Fonseca (2008, p. 139) compreende que nas duas atividades existe uma preocupação projetual e dá continuidade ao pensamento de Cardoso (2009, p. 67). De maneira que a autora considera que o profissional responsável por dar visualidade à página do jornal cumpre uma atividade passível de comparação com o que hoje realizam os designers.

A questão da materialidade do jornal aparece durante os apelos do governador Juvenal Lamartine à Imprensa Oficial do RN; entretanto, não se tem a dimensão do quanto de impacto essa reforma teve na aparência do *A República*. Para além da modernização tecnológica que atingiu as oficinas tipográficas durante o início do século XX, também é necessário compreender que a visualidade dos jornais do período também mudou nas seguintes questões: mudanças no uso de tipos; na presença de fotografias; e na organização da informação. Esse sentido de moderno necessita estar presente para ter uma correlação com discurso e da representação pretendida pelo governo do RN, que vai para além do maquinário, mas que atinge aquilo que nós compreendemos como a feição material do jornal.

4 Análise material das capas do *A República*: estrutura gráfica e identificação tipográfica

*Este capítulo é direcionado para a análise dos atributos materiais do *A República*, dos anos de 1928, 1929, 1930 e 1931, com a intenção de compreendê-los dentro do período histórico em que o periódico estava inserido e sua consonância com o ideal de modernidade, com base em pesquisa documental apresentada anteriormente. A primeira seção deste capítulo apresenta a discussão da análise da estrutura gráfica da primeira página do jornal de acordo com os critérios estabelecidos por Aires (2006) e Villas-Boas (2009). Já a segunda seção se dedica à identificação tipográfica (Aragão, 2017), com a comparação dos tipos encontrados nos títulos do *A República* com os catálogos de fundições que circulavam no Brasil no período.*

4.1 Análise da estrutura gráfica do *A República* de 1928 a 1931

É importante salientar que, apesar de Cardoso (2009, p. 67) apontar que o pensamento projetual é intrínseco aos artefatos gráficos, a preocupação com a paginação do jornal aparece explícita na documentação analisada anteriormente, desde os trechos iniciais em que Juvenal Lamartine (1928, p. 14) em seu discurso justifica a reforma na Imprensa Oficial pela necessidade de se dar uma orientação mais moderna para o *A República*.

Outro ponto importante a se destacar é a inclusão da composição e paginação nos deveres do secretário da Imprensa Oficial do RN. No regulamento de 1928, existe a menção do secretário ter o dever de fiscalizar os trabalhos da composição e paginação¹⁰¹ do órgão oficial e, a partir da reestruturação da Imprensa Oficial de 1931, é incluso também aos seus deveres a necessidade de esforçar-se pela feição estética e moderna do periódico. Também estava prevista em regulamento a modificação do formato do órgão oficial a juízo do governo, acrescentando a quantidade de páginas necessárias conforme a disposição de materiais das oficinas para garantir as publicações dos atos oficiais (Brasil, 1928, p. 199; 1931, p. 152).

Fonseca (2008, p. 139) afirma que esta preocupação com o planejamento da página, a montagem dos clichês, títulos e textos é característica da produção dos jornais modernos, os quais passaram a atentar à distribuição dos elementos visuais na página. Esse processo apresenta duas vantagens: as páginas tornavam-se mais atrativas

¹⁰¹ Porta (1958:373), descreve função similar no verbete sobre secretário de redação, ao qual seria o jornalista, que na função de auxiliar o diretor, coordena e fiscaliza o noticiário e as diferentes seções de um jornal, o que incluiria orientar a paginação e organizar o andamento do trabalho. O autor (1958:301) também cita uma função existente em alguns jornais chamada de paginador de estante, que na galé ou acima do mármore, trabalhava sob a orientação do secretário de redação na coordenação da composição e paginação.

visualmente e o procedimento de produção das edições tornava-se mais rápido. Para isso, deveria ocorrer um momento de organização anterior, o processo de paginação do periódico, período no qual eram definidas a estrutura visual do jornal e a distribuição do conteúdo na página. Visto a preocupação da direção da Imprensa Oficial com a feição do *A República*, que compreendemos fazer parte os seus aspectos visuais, adentraremos na análise da estrutura gráfica do jornal.

Uma mudança na forma do desenho dos periódicos deve ser pensada como uma relação entre as notícias, e sobre a maneira como ela é influenciada pelos costumes e pela tecnologia. A estética moderna de um jornal pode ser compreendida de algumas maneiras. Para Tschichold (1928, p. 67-68), o tempo de leitura dos jornais havia se tornado mais ágil durante o início do século XX, de modo que se tornou necessária uma ênfase no aspecto tipográfico. Isto era realizado por meio do uso de fontes com tamanhos variados, entrelinhas, entreletra e o peso do desenho tipográfico. O uso correto dessas variantes tipográficas possibilita uma leitura mais rápida da página, pois o que tornava um jornal alinhado às necessidades do período seria que um indivíduo encontrasse e absorvesse a informação desejada de maneira prática.

O tamanho aproximado¹⁰² do jornal não se alterou durante o período estudado, permanecendo de 43x57,5, desde 1928 até 1931, e possuindo 2,5 cm de margem lateral e 1 cm de margem superior e inferior. Cada coluna mede 5,5 cm de largura e 45 cm de altura, gerando uma mancha gráfica de 38,5x45. Como resultado da análise, se observou que a estrutura organizativa de base do periódico foi dividida por 7 colunas (figura 54), com a utilização de fios na separação do conteúdo, com o mínimo de abertura criando uma densa mancha tipográfica. Esta estrutura permaneceu inalterada durante todo o período, como podemos observar na construção dos esquemas da estrutura organizativa do jornal presentes na imagem abaixo.

¹⁰² Por se encontrar encadernado em conjuntos semestrais no Arquivo Público Estadual do Rio Grande do Norte, não foi possível precisar a dimensão exata da publicação.

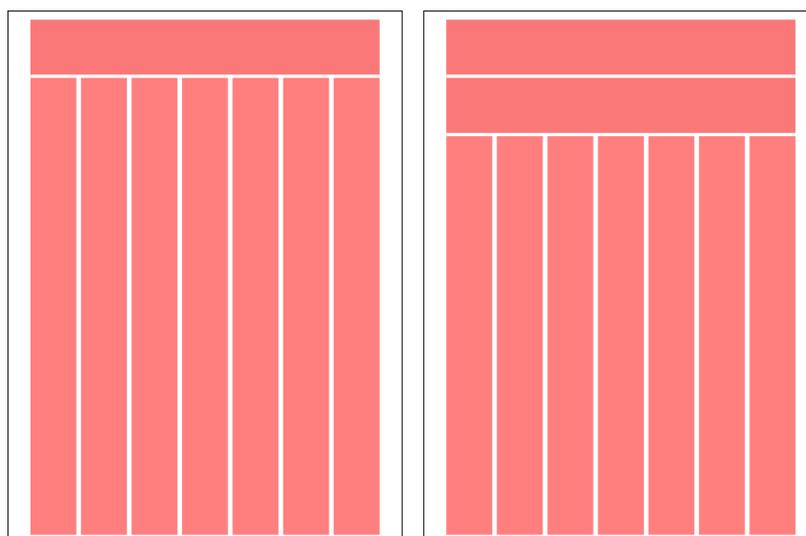


Figura 62: Comparação da estrutura organizativa do jornal A República utilizado ao longo de 1928 até 1931, em que prevaleceu a organização por 7 colunas com a presença ou não de manchetes. Fonte: Acervo do autor.

Do ponto de vista da organização do conteúdo, a produção sistemática dos esquemas nos permitiu observar que houve uma frequência na utilização de layouts que buscavam a simetria na página. Apesar de possuir 7 colunas, a simetria aparece como um ideal de organização, que não ocorre de maneira perfeita, mas sim como um modo de manter um equilíbrio e um padrão na construção da página. Para isto, o periódico disponibiliza de maneira regular os espaços das laterais para as matérias de maior volume de informação, em que os títulos tinham maior destaque e ocupavam duas colunas. Nas três colunas centrais eram dispostas matérias com informações menores e fragmentadas.

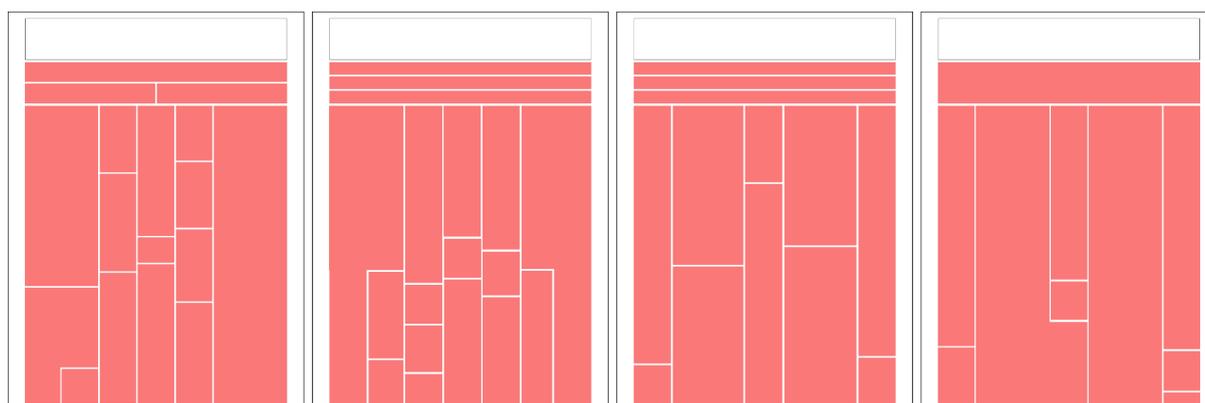


Figura 63: Comparação da forma da notícia do jornal A República utilizado ao longo de 1928 até 1931, em que prevaleceu a organização simétrica do conteúdo do periódico. Fonte: Acervo do autor.

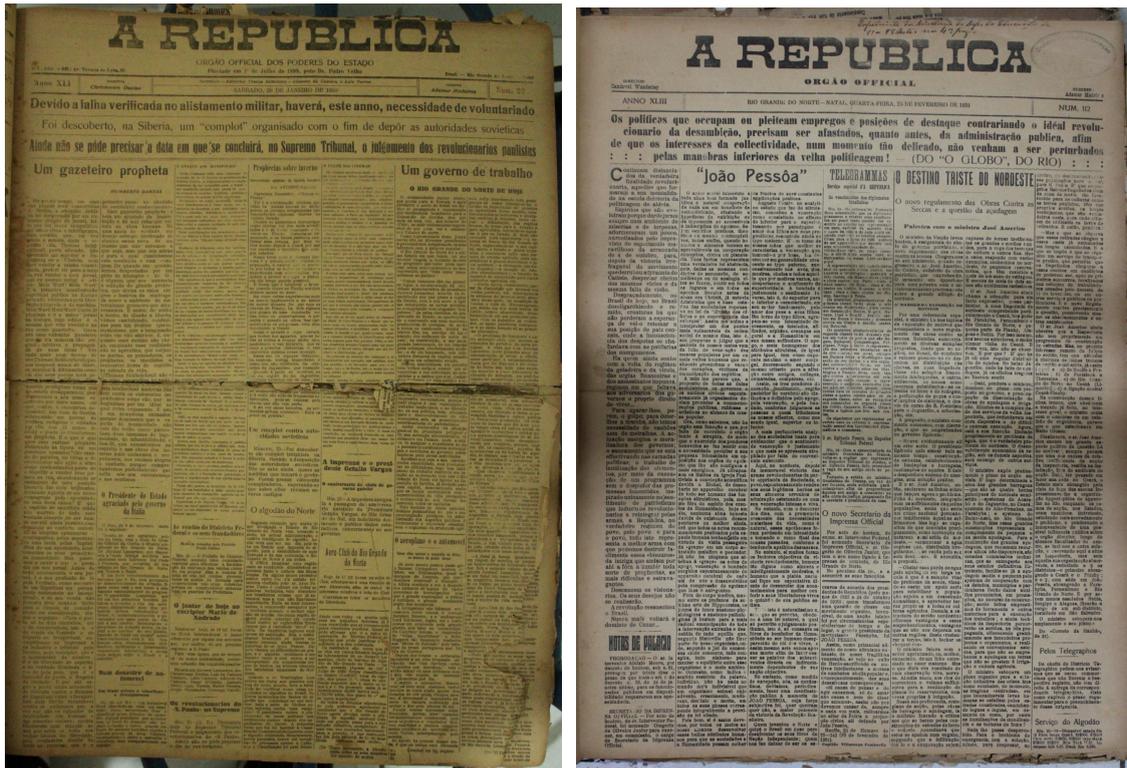


Figura 64: Primeira capa das edições de 26/01/1929 e 25/02/1931, nas duas páginas nota-se a presença da estrutura simétrica. Fonte: Acervo do autor.

Na utilização desse modelo de organização existe a intenção dos jornais demonstrarem sua seriedade, pois satisfaz a necessidade de organizar racionalmente um conteúdo heterogêneo e atende à exigência por equilíbrio. Assim, cada lado da capa do jornal seria um reflexo do outro; os títulos têm o mesmo peso e a mesma forma para obter um equilíbrio com centro da página. No *A República*, este modelo funciona principalmente quando existem duas matérias principais, como nas capas das edições de 26/01/1929 e 25/02/1931 (Figura 57), mas Evans (1984, p. 92.93) explica que era recorrente os jornais não estarem dispostos a alternar por outra organização também simétrica, questão que poderia ocasionar o aperto das notícias em um modelo já pré-determinado. Essa adaptação pode ser observada em algumas matérias que sofrem descontinuidade para conseguirem se adaptar ao padrão posto de construção do layout, como podemos observar nas imagens abaixo:

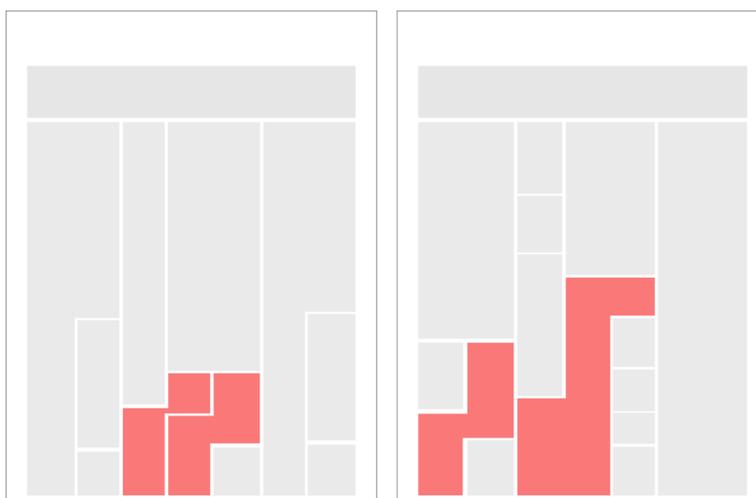


Figura 65: Destaque em discontinuidades do conteúdo do A República . Fonte: Acervo do autor.

Pode ser observado em alguns casos a existência de três matérias principais, e um modo de continuar com a simetria era a utilização do rodapé¹⁰³ da página ocupando toda a largura da página, mas em outros momentos uma terceira notícia de destaque é acomodada nas colunas centrais. Apesar de ser um espaço de destaque destinado a artigos de maior tamanho, a utilização do rodapé aparece com pouca ocorrência na amostra analisada, estando presente apenas nos anos de 1928 e 1929.

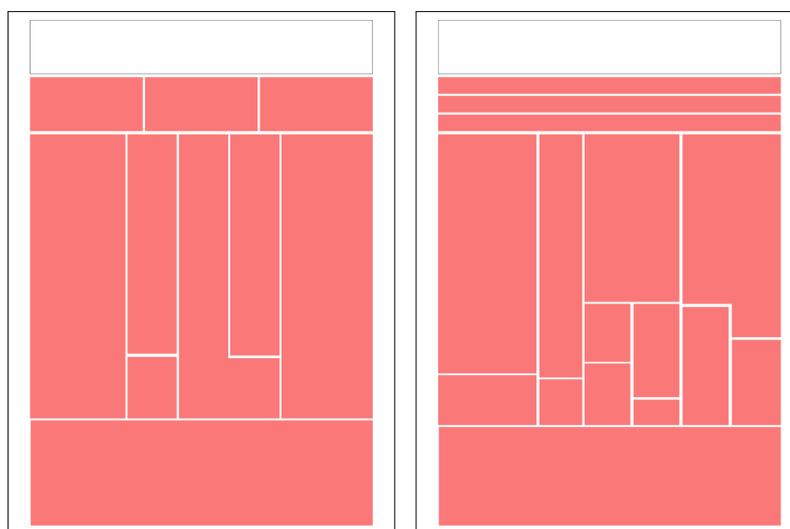


Figura 66: Forma da notícia em edições que contém um espaço reservado no rodapé. Fonte: Acervo do autor.

Esta questão está correlacionada às problemáticas na utilização do layout simétrico, pois, apesar deste modelo oferecer ao projetista um modo claro de organização, ele também apresenta sérias dificuldades para obtenção de uma ênfase funcional. Pois como a simetria intenciona obter um equilíbrio de pesos em ambos os lados no centro

¹⁰³ A compreensão de rodapé adotada pelo trabalho segue a conceituação dada pelos dicionários de artes gráficas: “Seção de jornal, composta em forma de rodapé e destinada á publicação de matéria literária, particularmente romances, novelas ou trabalhos de crítica.” (PORTA, 1958 :160)

óptico da página, termina por não realizar distinções adequadas de ênfases entre o conteúdo, de modo que a sua utilização pode causar uma distorção nos valores informativos (Evans, 1984, p. 92-93).

Em contrapartida, o uso de um layout assimétrico é defendido por Tschichold (1928, p. 67-68), que considerava a assimetria como a expressão rítmica do design funcional e da própria vida moderna, em que os ideais por ele promulgados em *A Nova Tipografia* proclamavam um modelo diferente do alinhamento simétrico da antiga tipografia, que tinha como base a presença de um eixo central. Entretanto, para Samara (2015, p. 15), existiu uma dificuldade das concepções de um design moderno serem assimiladas, pois muitos projetistas ainda estavam referenciados à visualidade do século XIX. Poucos tipógrafos conheciam e faziam o uso da composição assimétrica, dos tipos sem serifa e da organização geométrica da informação. Este parece ser o caso dos agentes responsáveis pela produção do *A República*.

Apesar de Evans (1984) não especificar a organização simétrica como moderna ou não, compreendemos sua explicação de que este modelo de página não favorecia a utilização da ênfase com base no conteúdo e a organização com base em um equilíbrio do eixo central. Essas questões, as quais guiam a construção dessa estrutura, não dialogam com os preceitos da construção moderna da página do jornal definidos por Tschichold (1928, p. 67-68), que defendia levar em consideração o conteúdo para a estruturação adequada da página.

Esse modo de organização, de ocupar as laterais das páginas, pode ser observado em outros periódicos, como no *Jornal do Brasil*. Fonseca (2008, p. 140) pontuou que, durante a década de 1920 até a de 1940, os títulos ocupavam duas colunas e sempre apareciam nas extremidades da página, muitos deles com a adoção de subtítulos centralizados em relação às colunas que estavam sobrepostos. Já os títulos das outras matérias eram apresentados sem grandes destaques e contrastes. Fonseca (2008, p. 139) considera que o *Jornal do Brasil* tinha uma hierarquia da informação pouco desenvolvida até a década de 1930, e, para a autora, a partir desse período o jornal passou a organizar a matéria das páginas de acordo com sua importância: “matérias de maior destaque possuindo título maior e localizando-se no topo da página” (Fonseca, 2008, p. 130). Outro aspecto importante é a incorporação a partir de 1920 de títulos que ocupavam duas ou mais colunas.

Apesar dessa preocupação, Fonseca (2008, p. 140) não considera a produção do *Jornal do Brasil* até a década de 1940 como fruto do processo de diagramação, pois “não possuía um grid, diagrama utilizado na organização do conteúdo, na composição das páginas; o texto de uma coluna não era alinhado em relação às outras”. Apesar disso, é possível observar a existência de alguns padrões na paginação do *Jornal do Brasil* durante a

primeira metade do século XX. Para a autora, a estrutura das páginas possuía identidade, mantendo um padrão: no formato da folha, número de colunas, na utilização dos títulos decorativos e na divisão de conteúdo. Essa uniformidade foi essencial para a manutenção da identidade visual do *Jornal do Brasil*.

Tendo em vista essa relação elencada por Fonseca (2008), podemos compreender que houve a manutenção de um padrão gráfico pelo *A República*, compondo a sua identidade: uma continuidade na sua estrutura gráfica no número de páginas, número de colunas e, como foi demonstrado acima, na maneira como o seu conteúdo foi distribuído. Entretanto, estes atributos não estavam relacionados com uma proposta de identidade moderna que seus dirigentes queriam imprimir a ele.

O ano de 1931 foi o que apresentou tentativas diferentes na distribuição do conteúdo em comparação aos anos anteriores, e a principal mudança foi a ausência de manchetes no topo da página, de modo que outras configurações de página foram testadas.

A análise esquemática da forma da notícia também nos permitiu notar que no ano de 1931 existiu a tendência da primeira página do jornal apresentar uma reportagem de grande dimensão, a qual poderia ocupar até 6 colunas, questão por que também se fez uso de uma horizontalidade da página do jornal. Nesta configuração, o espaço antes ocupado por diferentes manchetes vai ser ocupado por uma chamada única para a matéria principal da capa. Esse comportamento foi observado em apenas duas edições da amostra, sendo, por isso, necessário ampliar a análise para os anos seguintes, na intenção de compreender se essa proposta de apresentação das notícias na primeira página vai se consolidar como um padrão de destaque e ênfase para um conteúdo principal do jornal.

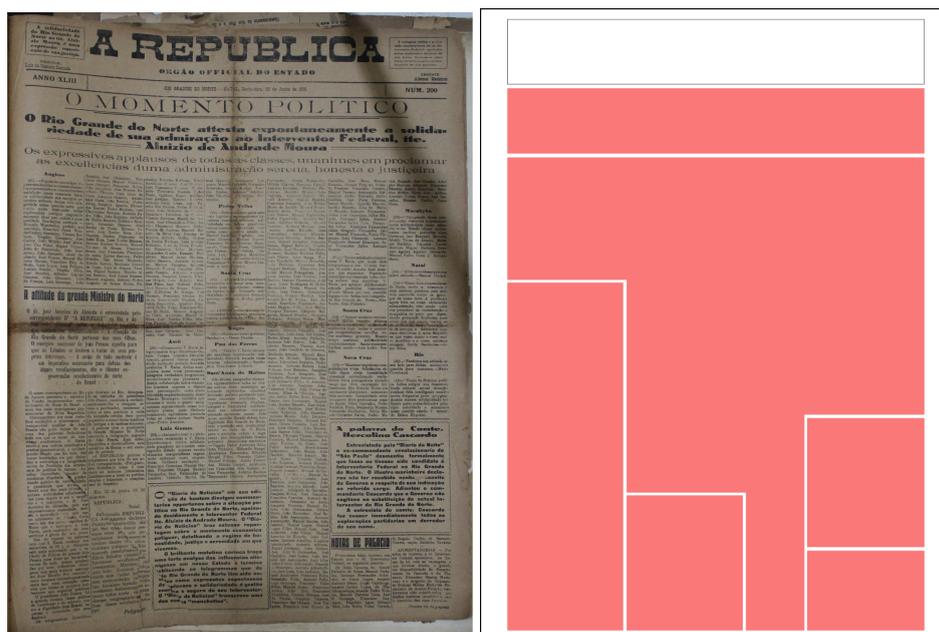




Imagem 67: Representação da forma da notícia em que mostra a maior ocupação de uma única matéria na primeira página do A República. Fonte: Acervo do autor.

Para Barnhurst e Nerone (2001, p. 198), na intenção de tornar a primeira página mais concisa e objetiva em relação ao seu conteúdo, o número de colunas que cada conteúdo ocupa vai crescendo ao longo dos anos. Apesar disso não ser estabelecido como um padrão, podemos observar que ocorreu no *A República* essa tentativa de algumas páginas terem reportagens que ocupam um maior número de colunas, como é o caso das edições 26/06/1931 e 27/10/1931.

Outra mudança ocorrida na forma do conteúdo em 1931 é na apresentação da seção de telegramas ocupando de duas a três colunas da parte esquerda da página. A função de chamar atenção do leitor para o conteúdo interno da página passa a ser transferida para as chamadas da seção de telegramas, pois a manchete no topo da página deixa de existir.

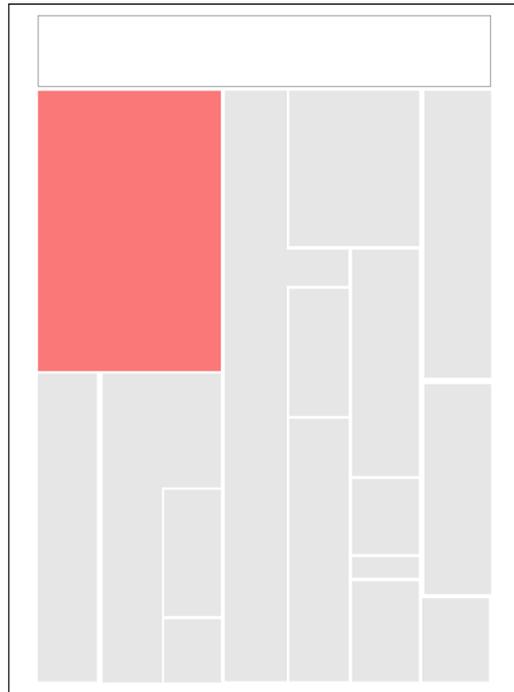


Imagem 68: Representação da forma da notícia da edição de 26 de julho de 1931, em que mostra a maior ocupação da seção de telegramas na primeira página do jornal.

Entretanto, esse modo de apresentação do conteúdo também é intercalado pelo padrão já estabelecido anteriormente, principalmente nos últimos meses de 1931. Nessas edições não aparecem os recursos de manchetes; chamadas; ou a ênfase dada aos telegramas, sendo apenas a página contendo sete colunas, em que há apenas duas matérias de maior volume com títulos de duas colunas.

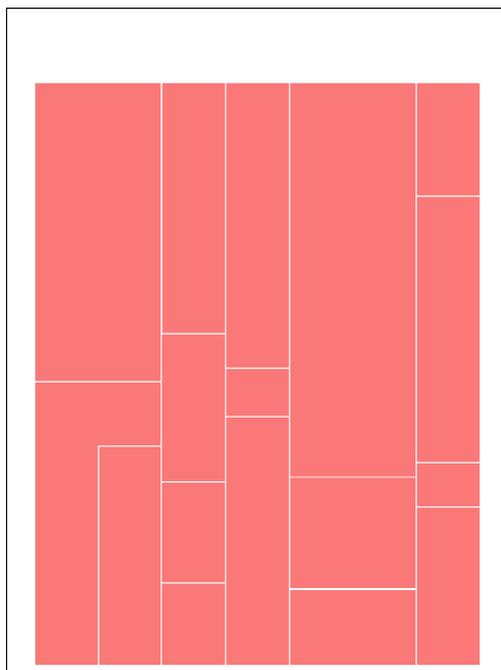


Imagem 69: Representação da forma da notícia da edição de 25/12/ 1931, em que não estão presentes as manchetes.

Esse padrão pode ser observado até mesmo em outros jornais de circulação regional, como foi pontuado por Bandeira (2018, p. 101) ao analisar o *Diário de Pelotas*. Ao revisar o desenvolvimento visual e técnico dos jornais brasileiros, a autora chegou à conclusão de um arranjo visual dos periódicos, os quais ampliaram entre 1920 e 1940 o seu nível de hierarquização da informação, principalmente pela adoção da fotografia, responsável por respaldar os elementos da página. De maneira mais específica sobre as capas do *Diário de Pelotas*, Bandeira (2018, p. 128) identifica que, a partir da década de 1930, os níveis de informação tornam-se mais destacados na página e “as informações pareceram um pouco mais moduladas em blocos separados a partir de títulos com destaque” (Bandeira, 2018, p. 128), apesar de ainda haver dificuldades em compreender quando começava uma e terminava outra. Questão que estava alinhada também ao aprimoramento gráfico foi a utilização de clichês fotográficos, os quais só foram incorporados em 1931.

4.1.2 A horizontalidade e o uso de manchetes pelo *A República*

A utilização das manchetes foi a principal marca de modernidade e de mudança da organização da primeira página identificada pela pesquisa. Sua utilização aparece pela primeira vez na edição de 5 de fevereiro de 1928¹⁰⁴, a partir desta data praticamente todas as edições analisadas vão apresentar esse recurso jornalístico até o final de 1931, quando seu uso passa a ser diminuído.

Evans (1984, p. 31) identifica que existe uma interferência do desenvolvimento das máquinas de impressão na mudança da disposição horizontal para a vertical dos periódicos. As primeiras máquinas de impressão, principalmente as utilizadas na metade do século XIX, exigiam flexibilidade das chapas metálicas, e isso requeria que as linhas e letras fossem espremidas dentro de suas molduras, por meio de filetes verticais uniformes, entre uma coluna e outra. Para que essas linhas e letras permanecessem no lugar e não ocorresse trepidações no momento da impressão, as régua verticais tinham que se estender de cima para baixo nas ramas, impossibilitando que as manchetes cobrissem mais de uma coluna de texto. Embora o layout vertical persistisse, este padrão vai começar a mudar com a utilização da placa rotativa e curva para o estereótipo de página inteira, os quais possibilitaram o layout horizontal, principalmente em títulos que passaram a ocupar mais de uma coluna.

Apesar de não ser descrito por Evans (1984) como um símbolo de modernidade, o uso de títulos em duas colunas aparece como uma das primeiras rupturas da visualidade da página do jornal com o padrão dos jornais do século XIX¹⁰⁵. Dentro do contexto do A

¹⁰⁴ Para essa identificação foram observadas todas as capas de janeiro e fevereiro de 1928, antecedente a edição de 5 de fevereiro de 1928 nenhuma capa do *A República* apresentou manchete.

¹⁰⁵(EVANS, 1984, p.31)

República, não estava no escopo da pesquisa identificar quando esta mudança ocorreu, porém é possível observar que nas edições de janeiro de 1928 (figura 57) o jornal já utilizava títulos em duas colunas, dando destaque às matérias principais.

Posicionar horizontalmente elementos na página permitiu o uso de tipos-fantasia de corpos maiores e abordagens ainda inéditas para o *A República*, como as manchetes e outros destaques com largura de 18cm, por exemplo, a seção de telegramas em 1931 (figura 61). Ao analisarmos o significado do seu verbete em dicionários especializados, como Porta (1958) e Arezio (1936), podemos compreender que o uso das manchetes nos periódicos do século XX era precedido de um padrão gráfico:

Título espalhafatoso ou sensacional, composto por letras muito grandes e na largura toda da primeira página de um jornal (Porta, 1958, p. 251).

Nota marginal usada nos jornais diários, para destacar uma notícia de sensação ou um telegrama. É usado ao lado do cabeçalho do jornal ou abaixo do título, em toda a extensão da página (Arezio, 1936, p. 221).

A partir dessas descrições, nota-se que se esperava de uma manchete que ela estivesse no topo da página e a ocupasse por inteiro. Entretanto, é importante salientar que essas novas maneiras de se organizar o conteúdo não apresentavam inicialmente um mesmo padrão durante as edições, principalmente em 1928, quando foi implementada. Usualmente, o *A República* elegia três notícias para destacar na parte superior, no primeiro ano de análise podemos identificar dois modelos iniciais da sua estrutura organizacional:

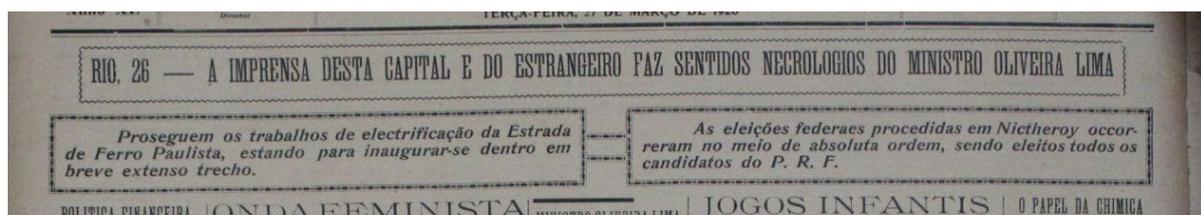


Figura 70: Recorte da manchete da edição de 28 de março de 1928, que apresenta duas inscrições organizadas verticalmente.



Figura 71: Recorte da manchete da edição de 28 de março de 1928, que apresenta três inscrições organizadas verticalmente.

O segundo (figura 64) separava verticalmente as manchetes por uma dupla de fios claros. Esse modelo de organização que ocupa toda a dimensão da página e permite o uso de corpos de tipos maiores vai se tornar o padrão vigente ao longo dos anos de 1929 e 1930 e se compatibiliza com as definições dadas por Porta (1958, p. 251) e Arezio (1936, p. 221).

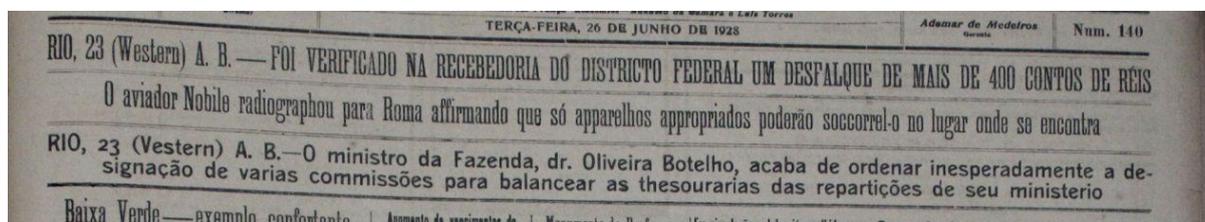


Figura 72: Recorte da manchete da edição de 26 de junho de 1928, que apresenta três inscrições organizadas horizontalmente.

A utilização das manchetes ratifica a apreciação dada por Cardoso (2009, p. 75) de que paginação a partir de 1910 tornou-se mais elaborada e autorreferente, destacando-se a maior quantidade de imagens e títulos, principalmente nas primeiras páginas, que se tornaram gradualmente um ponto remissivo para o interior do jornal e não apenas um local para as matérias mais importantes do periódico. No *A República*, além dos modelos exemplificados acima, é possível observar a adaptação deste caso para os telegramas e a inclusão de citações de reportagens em destaques no alto da página.

Esses casos vão se mostrar recorrentes durante o ano de 1931, principalmente no caso da seção dos telegramas, que vai ganhar bastante destaque com o seu tamanho e o tipo, podendo ocupar de duas a três colunas, a depender da edição. Essa seção vai obter suas próprias manchetes, chamando interesse para o seu conteúdo interno, função similar ao uso das manchetes apresentadas acima. Nesse sentido, o *A República* não apresenta um padrão único para o uso das estruturas alusivas ao seu conteúdo interno, as quais vão depender da edição. Esses elementos de alusão ao conteúdo interno vão poder coexistir entre si, como na figura 65, que apresenta uma manchete de destaque no topo da página e manchetes específicas dentro da seção de telegramas.



Imagem 73: Edição de 25 de julho de 1931 em que está presente na primeira página uma manchete no topo da página e a seção de telegramas também está organizada com suas próprias chamadas ao conteúdo interno. Fonte: Acervo do autor.

As manchetes modernas deveriam refletir três valores, segundo Barnhurst e Nerone (2001, p. 198): simplicidade, eficiência e tranquilidade. O uso dos tipos sem serifa é uma marca de modernidade para as primeiras páginas dos jornais, pois sua utilização foi um substitutivo das fontes serifadas, mas também a escrita em caixa-alta e a utilização de fontes em proporção condensada, práticas que foram sendo abandonadas no momento que se passou a buscar uma maior legibilidade.



Imagem 74: Edição de 25 de abril de 1931 em que está presente na presente apenas a seção de telegramas apresentando recurso de indicação ao seu conteúdo interno. Fonte: Acervo do autor.

Corroborando com a compreensão de que o *A República* não conseguiu modernizar o seu desenho de página durante o final dos anos 1920, podemos observar que alguns layouts do *A República* ainda davam preferência a um perfil simétrico, que também era um padrão encontrado em outros periódicos da época, como *Jornal do Brasil*. A ausência de elementos como imagens, ou um layout que trabalhe a ênfase nos conteúdos, relaciona a produção do *A República* com uma visualidade ainda ligada ao século XIX e aos primeiros anos do século XX.

Vale ressaltar que um dos principais símbolos da modernidade nos periódicos do período é a utilização ostensiva de fotografias, como é observado por Lustosa (2009, p. 43), que destaca que o final dos anos 1920 até 1950 representam um tempo de recomeço para a imprensa, onde a caricatura e as ilustrações dariam espaço para o fotojornalismo. Andrade (2004, p. 219) ratifica o pensamento e acrescenta que a maior inclusão de fotografias também se justifica pela popularização do acesso aos processos de reprodução fotomecânica, principalmente pelo uso de autotipia, a qual já estava em uso

pela imprensa carioca desde a década de 1890¹⁰⁶, mas tinha problemas de ter sua viabilidade disseminada, por questões técnicas e econômicas.

Apesar de se observar a utilização esporádica de fotografias no *A República* (figura 67), durante o período analisado elas não se constituem como um padrão para o jornal. Isso provavelmente se deveu à falta de uma oficina de fotogravura na *Typographia d'A República*, embora isso fosse parte dos seus planos futuros. O principal indicativo era que esses clichês eram adquiridos através de encomendas de outras oficinas, que poderiam até mesmo estarem localizados em outros estados, como em Pernambuco, o que dificultaria ainda mais o seu acesso.

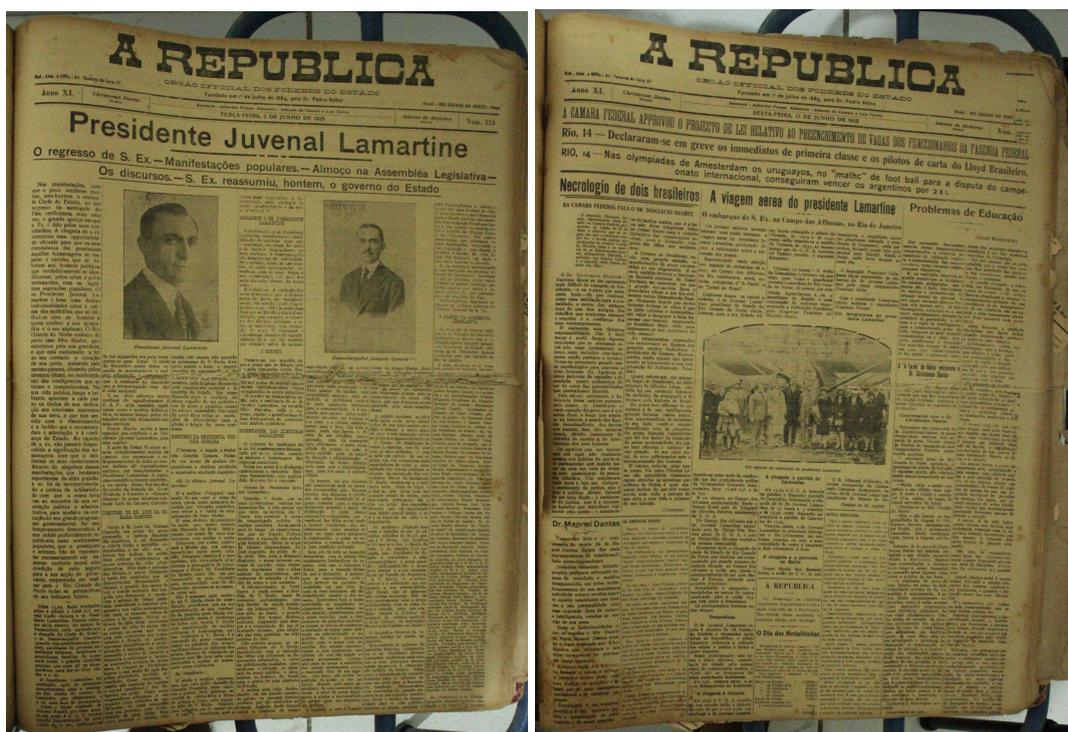


Imagem 75: Edição de 5 de junho de 1928 apresentando clichês fotográficos. Fonte: Acervo do autor.

Imagem 68: Edição de 15 de junho apresentando clichê fotográfico. Fonte: Acervo do autor.

Tendo em vista principalmente que ainda não havia acontecido o término do projeto das oficinas gráficas da Imprensa Oficial do RN — a qual deveria incluir seções de encadernação, pautação, carimbos e clicheria, esta última estando profundamente ligada a mudanças na apresentação gráfica da capa do jornal a partir do fotojornalismo —, é interessante notar que mudanças pontuadas na análise, apesar de sutis, dão indicações do processo de reformulação do jornal para uma feição com algum grau de consonância com seu período histórico.

¹⁰⁶ Segundo Andrade (2004, p.224) a publicação *A Semana* na edição de 2 de setembro de 1893 publicou o retrato do maestro Marino Mancinelli. Provavelmente esta foi uma das primeiras utilizações a se utilizar da autotipia na imprensa carioca.

4.2 Identificação da origem de fontes tipográficas do *A República* 1928 -1931

Além da compra de equipamentos para a composição e impressão do jornal, apresentadas no capítulo anterior, também foi realizada uma aquisição de tipos móveis para a renovação do seu acervo. Para além da compra, foi anunciado em 1931 que estavam sendo vendidos tipos velhos na gerência do jornal oficial do RN: “Typos velhos: Vende-se, na gerencia desta folha, uma grande partida de typos velhos” (*A República*, 1931, p. 4).

A fundação de tipos J. G. Schelter & Giesecke comercializada pela Broomberg surgiu em 1819 na cidade de Leipzig, na Alemanha, com base no trabalho conjunto do gravador de punções Andreas Gottfried Schelter e do fundidor de tipos Christian Friedrich Giesecke. A sua trajetória é marcada pelo aprimoramento no modo de produção dos tipos metálicos, pois durante o final do século XIX já havia incorporado métodos mecanizados na produção de punções e nas máquinas de fundição. A visita de George. F. Giesecke aos Estados Unidos na década de 1870 surtiu um grande impacto na empresa, para a incorporação de novas tecnologias de fundição de tipos que permitiram diversificar os desenhos do seu catálogo (Homola, 2004, p. 28).

Com base na identificação tipográfica¹⁰⁷ das manchetes e dos títulos em destaque¹⁰⁸, percebemos uma grande presença de fontes tipográficas do início do século XX, principalmente produzidas nos anos de 1885 e 1905, oriundas do catálogo da fundição alemã Schelter & Giesecke Co. Não conseguimos concluir se essas foram compradas ou se elas já estavam sendo utilizadas antes, mas independente disso, as duas situações demonstram que os desenhos tipográficos utilizados de 1928 a 1931 eram correlatos ao início daquele século, principalmente de 1900, questão que demonstra uma defasagem de desenhos mais contemporâneos à década de 1920.

Com base na identificação tipográfica das manchetes e dos títulos em destaque presentes nas capas dos jornais observados, percebemos uma grande presença de fontes tipográficas do início do século XX, principalmente produzidas entre os anos de 1885 e 1905, oriundas do catálogo da fundição alemã Schelter & Giesecke. Das 26 fontes definidas para a identificação, apenas 2 não foram identificadas, sendo 13 serifadas (Figura 9) e apenas 7 sem serifa (Figura 10), demonstrando uma boa quantidade e variedade nos desenhos tipográficos utilizados para as manchetes e para os títulos das matérias principais.

¹⁰⁷ Para esta identificação foram analisados dois catálogos em específico: J. G. Schelter & Giesecke Schriftgiessere#; e o Type specimen book of Schelter & Giesecke AG, Leipzig, ca. 1932. Após a identificação dos nomes das fontes, foi checado os dados do International Type Designer Archive# para verificar o ano de criação destes desenhos tipográficos.

¹⁰⁸ Compreendemos como títulos em destaque aqueles que ocupam duas colunas ou mais.

Tabela 25: Relação das fontes serifadas parcialmente identificadas. Fonte: acervo do autor

	Nomeclatura original	Ano de criação	Fundidora
O Rio Grande do Norte	(Anker-) Romanisch	1895	J. G. Schelter & Giesecke
AO GENERAL IZIDORO	Breite Magere Romanisch	-	J. G. Schelter & Giesecke
defesa das acusações	Halbfette (anker-) Romanisch	1898	J. G. Schelter & Giesecke
assistiu ao acto	Halbfette (anker-) Romanisch Kursiv	-	J. G. Schelter & Giesecke
Rio Grande do Norte	Schmale Halbfette Romanisch	-	J. G. Schelter & Giesecke
Tenente Coronel Aluizio Moura	Enge Egyptinne	-	J. G. Schelter & Giesecke
brasileira	LieBreite Italiennene	1900	J. G. Schelter & Giesecke
TELEGRAPHICO	Breite Magre (Anker-) Mediaeval	1900	J. G. Schelter & Giesecke
Partido Republicano Federal	Liane	1906	J. G. Schelter & Giesecke
Presidente João Pessoa	Halbfette Liane	1909	J. G. Schelter & Giesecke
carvão da Alta Silesia	Schmale Fette Aldine	1900	J. G. Schelter & Giesecke
Todas as idéas podem	Moderne Fette Aldine	1900	J. G. Schelter & Giesecke
O governo inglês está empregando	Tages-Antiqua, schmalfette	1917	Bauer

Tabela 26: Relação das fontes sem serifa parcialmente identificadas. Fonte: Acervo do autor

	Nomeclatura original	Ano de criação	Fundidora
aniversario de	Fette Steinschrift	1888	J. G. Schelter & Giesecke
Del Prete aterraram	Mediaeval-steinschrift	1895	J. G. Schelter & Giesecke
A solennidade do acto.	Breite Halbfette grotesk	1895	J. G. Schelter & Giesecke
FOI ENCERRADO ANTE-HONTEM	Enge Fette Steinschrift	1900	J. G. Schelter & Giesecke
AMOR E BEIJOS	Versalschrift Rienzi	1901	J. G. Schelter & Giesecke
Novos detalhes da carta dirigida	Fantasie-Grotesk	1903	Bauer
meu, pelos vinculos	Dolmen	1922	J. G. Schelter & Giesecke

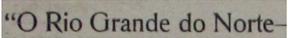
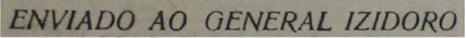
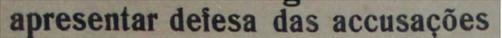
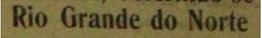
Como resultado da identificação, ficou perceptível a grande presença de fontes provenientes da J. G. Schelter & Giesecke, aumentando as evidências da presença da Bromberg como uma das principais importadoras de tipos móveis para a Imprensa Oficial do RN. Apesar de ter sido realizado o pedido de 194 quilos de tipos sortidos para a Oscar Flues, apenas a Mercedes Estreita Preta (Oscar Flues/Bauer) consta no catálogo estudado por Aragão (2023).

Dentre as fontes identificadas, apenas uma foi criada durante a década de 1920, a Dolmen, produzida pela Schelter & Giesecke em 1922 e desenhada por Max Salzmänn¹⁰⁹. Apesar da datação desta fonte apresentar uma maior proximidade com o ano da pretendida reformulação do *A República*, seu desenho tipográfico se distancia do ideal de modernidade pretendido por Tschichold, mas nos faz refletir se o *A República* não utilizava outros parâmetros visuais na sua escolha tipográfica para refletir o que compreendia como modernidade. Apesar de não ter serifa, a Dolman tem em seu desenho características da *art déco*, apresentando uma construção geométrica e contraste entre as hastes.



Figura 76: Fonte identificada parcialmente como Dolmen presente nas capas do *A República*.
Fonte: Acervo pessoal.

Algumas fontes apresentam variações, como é o caso Romanish, que apresenta o que atualmente consideramos como sua versão regular; condensada e itálico. No Internationaler Index der Bleisatzschriften podemos encontrar o registro de 9 variações da Romish, das quais 4 foram encontradas no *A República*, sendo elas: (Anker-) Romanisch; Schmale (anker-) Romanisch e Breite Magere Romanisch Kursiv.

	(Anker-) Romanisch
	Breite Magere Romanisch
	Halbfette (anker-) Romanisch
	Halbfette (anker-) Romanisch Kursiv
	Schmale Halbfette Romanisch

¹⁰⁹ Luc Devroye. luc.devroye.org, 2024. Max Salzmänn. Disponível em: Max Salzmänn (devroye.org)

Figura 77: Variações da Romanische identificadas parcialmente nas capas do A República. Fonte: Acervo do autor.

A expansão na criação desses desenhos não serifados está ligada à introdução do sistema americano de fundição pela J. G. Schelter & Giesecke. O início da produção das sem serifas por esta empresa se deu em 1860, mas foi na década seguinte, após a introdução do sistema americano, que a empresa passou a redesenhar e a criar novos desenhos tipográficos, muitos deles sem serifa. No catálogo de 1876, já vão estar presentes em maior quantidade as fontes sem serifas (Homola, 2004, p. 57).

De acordo com Homola (2004, p. 28), a J. G. Schelter & Giesecke explicou que a criação das suas fontes sem serifas no final do XIX — por exemplo, Fette Steinschrift e Enge Fette Steinschrift — tinha o intuito de serem utilizadas para “anunciar produtos que eram simples e humildes, em vez de exclusivo e chique”¹¹⁰. Apesar de ser uma fonte sem serifa, a Fette Steinschrift (figura 70) foi o tipo com o ano de criação mais antigo, datando de 1888.

um caloroso telegramma de

Figura 78: Fonte identificada parcialmente como Fette Steinschrift presente nas capas do A República. Fonte: acervo pessoal.

A Breite Halbfette grotesk¹¹¹ Só foi apresentada em catálogo no ano de 1890 e o propósito do seu uso também seria em publicidade, como também para destacar palavras dentro do texto. Dentre as fontes sem serifa, está presente a Breit Grotesk, fonte que também era comercializada e produzida no Brasil pela Fundição de Typos Henrique Rosas, segundo Aragão (216, p. 138).

por uma nova situação,

Figura 79: Fonte identificada parcialmente como Breit Grotesk presente nas capas do A República. Fonte: acervo pessoal.

Tendo em vista que as manchetes não se eram utilizadas até 5 de fevereiro de 1928, após a identificação foi realizada uma análise mais específica nas capas de 3 de janeiro até o dia 5 de fevereiro¹¹² daquele ano para entender quais fontes foram utilizadas nos títulos

¹¹⁰ Texto original: to advertise products which were plain and humble rather than exclusive and chic

¹¹¹ Sobre esta fonte lançada em 1890, Homola (2004:33) discute sobre o legado do desenho Breit Grotesk, que serviu de inspiração para Eduard Hoffman criar uma nova fonte que desafiaria o sucesso da Akzidenz Grotesk ao qual Homola (2004) também vê semelhanças no desenho J.G Schelter & Giesecke. Para este desafio, Hoffman designou o designer suíço Max Miedinger, ao qual lançou em 1957 a Neue Haas Grotesk, que em 1960 foi relançada com o nome de Helvética.

¹¹² Em específico foram observadas as capas das seguintes edições do ano de 1928 do *A República*: 4 de janeiro, 5 de janeiro, 6 de janeiro, 10 de janeiro, 11 de janeiro, 12 de janeiro, 13 de janeiro, 14 de janeiro, 15 de janeiro, 17 de janeiro, 19 de janeiro, 20 de janeiro, 21 de janeiro, 22 de janeiro, 25 de janeiro, 26 de janeiro, 27 de janeiro, 28 de janeiro, 29 de janeiro, 1 de fevereiro, 3 de fevereiro.

das matérias principais em cada dia e compreender se houve mudança na escolha desenhos tipográficos a partir do uso das manchetes (tabela 27).

Tabela 27: Lista dos tipos que estavam sendo utilizados na primeira página do A República entre as edições de 4 de janeiro de 1928 até 5 de fevereiro de 1928 e dos tipos utilizados após esta data.

Fontes utilizadas anteriores a 5 de fevereiro de 1928	Fontes utilizadas posterior a 5 de fevereiro de 1928
Liane	Fette Steinschrift
Breite Grotesk	Fantasie-Grotesk
Romanish	LieBreite Italiennene
Enge Egyptinne	Schemale Fette Aldine
Rienze	Moderne Fette Aldine
Breite Magre (Anker-) Mediaeval	Dolmen
Mercedes estreita meia preta	
Enge Fette Steinschrift	
Mediaeval-steinschrift	

Com base nesse procedimento, notamos que houve o acréscimo de mais seis fontes utilizadas a partir do aparecimento das manchetes no jornal. Esta questão já era esperada, em função do aumento de demanda dos tipos-fantasia na primeira página, mas é interessante notar que não houve um padrão nas fontes utilizadas, dentre elas apenas duas sem serifa. Não podemos afirmar que estes tipos foram comprados e utilizados apenas para esta função, já que parte deles poderia estar sendo utilizada em outras seções do jornal, como a de anúncios.

No Brasil, essa descontextualização não parece ser incomum. Aragão (2023) identificou que foi usual a circulação de tipos do início do século XX na década de 1920. Ademais, se compararmos as fontes tipográficas encontradas no *A República* com o catálogo disponibilizado dos tipos produzidos pela Imprensa Nacional na década de 1930, notamos que existem similitudes entre as duas produções (figuras 72 a 74), com desenhos similares aos encontrados no repertório do *A República*: por exemplo,

antes haviam adotado o tipo sem serifa na busca pela simplicidade estética (Kinross, 2010, p. 111, tradução nossa)¹¹³.

Compreendemos que as fontes utilizadas nas capas de *A República* têm desenhos produzidos décadas antes, mas apenas analisar a distância temporal entre a criação do tipo e a sua utilização não é o suficiente para indicar a sua descontextualização em relação aos ideais do projetista. A Breite Grotesk (1900), da J. G. Schelter & Giesecke, foi utilizada apenas em caixa-baixa na composição de papéis timbrados e circulares da Bauhaus, no intuito de que eles fossem mais econômicos e legíveis, segundo Homola (2004, p. 57). É imprescindível fazer uma apreciação das características formais dos desenhos tipográficos, pois, dentre as fontes identificadas nessa pesquisa, essa é uma das únicas sem serifa que pode ser associada ao projeto de modernização.

Entretanto, a utilização de atributos formais da composição, como ser realizada de maneira assimétrica e o próprio formato do impresso, reforçam o ideal de modernidade e o discurso projetual do seu idealizador. Desse modo, para chegar às conclusões da pesquisa, foi necessário analisar os aspectos diversos da Imprensa Oficial do RN e da sua publicação, o *A República*, como: os aspectos produtivos; de composição; de identificação tipográfica e das próprias características formais da letra, como a ausência ou não de serifa, para que, assim, pudéssemos compreender a falta de pregnância do discurso para com a materialidade do jornal.

¹¹³ Versão original: “New typographers explained their preference for sanserif as following directly from their belief in forms appropriate to the time: the modern age of the machine. This was the essential difference with others who had earlier taken up sanserif in the search for aesthetic simplicity.” (Kinroos, 2010, p.11)

4.3 Um projeto inacabado

Os resultados obtidos pela pesquisa contribuem para a percepção de que naquele período existia o desejo por parte do *A República* em ser percebido como moderno, entretanto, o simples uso do termo não constitui a construção de uma linguagem alinhada com esse princípio. Apesar de haver o entendimento de que os dirigentes do *A República* se impressionaram com a alcunha e com as novidades do período, é perceptível que não ocorreu aquilo que Cardoso (2022, p. 22) caracterizou como “programa estético a partir da consciência da modernidade”, pois não houve uma articulação de elementos visuais que corroborasse com essa compreensão.

Essa percepção de modernidade estava ainda bastante ligada ao desenvolvimento tecnológico do jornal, com a chegada, mesmo que tardia, das máquinas de composição e com a máquina de dupla rotação. Após essa remodelação, em diferentes momentos, a Imprensa Oficial do RN é citada como “o primeiro setor industrial” do estado. A construção desta imagem sobre uma repartição moderna e industrial fica perceptível através um artigo publicado em dezembro de 1931, que correlaciona o processo passado pelo *A República* com o plano de industrialização pelo qual passaria o País após a Revolução de 1930:

Procurando seguir o importante plano de industrialização, ora posto em prática, com relevantes vantagens, em vários ramos da administração do Paiz, a Imprensa Oficial será no Estado, o primeiro departamento a industrializar os seus serviços. [...] Com a instalação em nossas oficinas de uma intertype e rotoplana Duplex, adquirida pelo governo estadual em 1929 alcançaremos, de certo, mais rapidez e economia na execução de nossos trabalhos graficos, o que nos garantirá, conseqüentemente, maior desenvolvimento das nossas fontes de receita (A República, 1931, p. 1).

Mesmo que o projeto da Imprensa Oficial do RN tenha se iniciado em 1928, sua promessa de concretização chega ao ano de 1931 ainda de maneira incompleta, por não constar os serviços de outras oficinas gráficas, como a de fotogravura. Ademais, pelo trecho acima, conseguimos compreender a percepção que os dirigentes do jornal tinham sobre o impacto da chegada do novo maquinário e o enquadramento dessa reforma como industrial, apesar da disparidade se comparado com a pungência de equipamentos de outros estabelecimentos gráficos públicos de outras regiões do País, por exemplo, a Imprensa Oficial de MG. Eram esperadas da utilização desse novo maquinário rapidez e economia, questões que não refletem necessariamente a remodelação do projeto gráfico do jornal, como foi percebido pela conclusão da pesquisa. A preocupação com a receita e o bom desenvolvimento econômico era uma questão corriqueira não apenas no RN, mas também presente nos relatórios das outras Imprensas Oficiais de outros estados.

Também remonta à argumentação feita por Vitorino (2000, p. 68) a constatação de que o processo de reestruturação das oficinas gráficas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, ocorreu por uma lógica mercadológica e que, no caso do *A República*, foi mediada apenas pela técnica. Para o autor, o ganho de produtividade e o aumento dos lucros foram os principais alicerces para a introdução de novas tecnologias gráficas no final do século XIX e incrementadas no início do século XX, o que em Natal só iria surgir no final da década de 1920.

A Imprensa Oficial do RN seguiu a linha de projeto de modernização orientada pelo governo de Juvenal Lamartine, conforme confirmado por ele mesmo em revisão do seu mandato em 1933, segundo a qual a sua gestão deveria deixar a Imprensa Oficial do RN “em condições materiais e intellectuaes para preencher os seus fins de accordo com o surto de progresso que o Rio Grande do Norte apresentava” (Faria, 1933, p. 21). Esta relação entre técnica e progresso estava presente na mentalidade da elite do Rio Grande do Norte desde 1909, notadamente no discurso proferido por Manuel Dantas (1909) sobre seu prognóstico para a cidade de Natal em 1959, que evidencia uma esperança no que o progresso técnico era capaz de realizar para a cidade em termos de desenvolvimento, o que incluía avanços tecnológicos para *A República*.

Em paralelo, o *A República* foi um importante divulgador do modernismo literário no RN, como afirma Araújo (1991, p. 38). Mesmo ocorrendo no *A República* manifestações literárias modernas e o contato com tendências modernizadoras, não foi possível perceber o mesmo empenho na construção da sua materialidade, para que ela pudesse contribuir na construção deste sentido. Não foram observados a presença de elementos gráficos que transmitissem o mesmo ideal, pois não chegou a constituir-se o modernismo enquanto conceito e categoria, como propõe Cardoso (2022, p. 145), pelo menos dentro do campo da sua materialidade.

Essa dualidade entre a forma e o conteúdo do jornal também pode ser ampliada para além da intenção dos seus dirigentes, mas compreendendo que a modernidade penetrava na cidade através do crescimento econômico alavancado pela ligação da indústria de algodão com o mercado inglês e utilizava o *A República* como propagador de um discurso de desenvolvimento. Entretanto, essa ideia de modernidade está bastante relacionada aos escritos e à publicação de artigos, campanhas publicitárias, mas pouco foi feito para articular um projeto gráfico que simbolizasse esses mesmos ideais. A representação da modernidade contida nas páginas do *A República*, observadas por Morais (2005, p. 20), não são demonstradas da mesma maneira do ponto de vista do gráfico.

O uso da alcunha “moderna” pode ser justificado como uma tentativa na construção da imagem do governo do estado do RN. Algo perceptível em Juvenal Lamartine (1933), que

tentava se consolidar como estadista. Apesar de ser fruto das oligarquias do partido Republicano do RN, ele se compreendia como um governante atento às necessidades de modernização do Estado e preocupado com a reorganização dos seus serviços públicos. Seu governo foi marcado pela implementação de medidas como a criação da aviação comercial e o incentivo ao sufrágio feminino. Posteriormente ao seu mandato, que foi interrompido em 1930, a construção da imagem de Lamartine como um estadista moderno vai ser corroborada por outros intelectuais do RN, como Nilo Pereira (1982, p. 47-52), que o classificou como político eminentemente pioneiro e atualizado.

Posteriormente ao uso do termo “moderno” para se referir ao *A República*, este vai ser apropriado pela junta governamental pós-1930, que tentava se diferenciar do regime oligárquico e do próprio Partido Republicano. O *A República* continuou com o seu papel como órgão de governo e existiu um plano de continuidade das melhorias técnicas realizadas desde 1928, parte da discussão continuou sendo conseguir implementar a utilização das máquinas de composição e do prelo Duplex, que só foi concluído em 1931.

Interessante notar essa percepção da intelectualidade norte-rio-grandense como moderna e a participação da Imprensa Oficial nesse processo, a qual, após a instalação da máquina de impressão, virou local de visita para conhecer as novas instalações. A questão da modernização técnica ainda aparece como preponderante, pois esta traria economia ao estado:

Dentro do limite de nossas futuras possibilidades economicas, esperamos apresentar á publicidade um jornal de formato mais amplo, de maneira a poder defender convenientemente os interesses públicos.

A República, órgão de um governo creado ao ardor edificante da vitória revolucionária, teria forçosamente que evoluir com ideias novas, propagando-as no vasto campo ainda a sanear, onde se processam intensas reivindicações nacionais (A República, 23/12/1931, p. 1).

Podemos perceber que em relação à questão da materialidade do jornal, há somente menção à ampliação do jornal, questão levantada desde os relatórios de Juvenal Lamartine (1928, p. 15), que reclamava que o tamanho do periódico não era suficiente para comportar todas as matérias e anúncios publicitários. Mesmo o aumento do número de páginas também aparece como recurso para ampliar os lucros do jornal por meio do aumento de publicidade, como justifica o governador: “O órgão official dos poderes do Estado não póde continuar a circular com quatro páginas diárias que são insuficientes para a grande quantidade de publicação que chega ao balcão commercial e a sua redação” (Faria, 1928, p. 15). Não havendo, como se vê, uma ampliação da

discussão, mas a repetição dos apontamentos sobre a problemática enfrentada pela instituição.

Essa relação entre o discurso pretendido e a materialidade do jornal pode ser explicada através da visão de Araujo (1991, p. 27). Assim, pode-se dizer que a Natal dos anos 1920 era um misto de província atrasada e "deslumbrada" e/ou assustada diante das novidades que se apresentavam na realidade. O próprio Lamartine (Faria, 1933, p. 4) descreve a importância do seu contato com os "povos civilizados da Europa" e o estudo das suas instituições políticas para a solução de problemas de governo do RN. Entretanto, este ideal político se chocava com aquilo que Araújo (1991, p. 30) caracterizou como a política oligárquica, da qual o governador era oriundo.

A própria atividade gráfica no RN não parecia bem desenvolvida para aportar novos projetos gráficos, visto a dificuldade de se encontrar profissionais gráficos para o linotipo e para a montagem da máquina impressora. Tanto a falta de qualificação artística desses profissionais como do secretário da Imprensa Oficial, que era o responsável pela composição e impressão jornal, ajudam a explicar a falta de consonância entre o discurso e a materialidade do jornal.

Canclini (2019, p. 60) ressalta que a relação desajustada entre modernismo e modernização foi um fator benéfico para que as elites oligárquicas preservassem a sua hegemonia ou não criassem uma massa crítica, para ter que justificar sua presença perante a sociedade. O acesso a bens tanto da cultura escrita quanto da visual foi limitado por fatores como o acesso a jornais e revistas; à educação formal; restrição aos bens simbólicos e ao usufruto de espaços exclusivos, como museus e coleções particulares. Existia a criação de um ambiente que limitava a expansão da modernidade, principalmente nos meios impressos; no RN, isso pode ser exemplificado pelo emprego da violência contra todo o tipo de oposição política, levando à destruição de sedes de associações trabalhistas e de jornais.

O empastelamento e até mesmo o incêndio de oficinas tipográficas opositoras ao governo estadual foi uma prática comum durante os anos de 1900 até 1930, questão que retardou a diversidade de imprensa no RN, que chegou no final dos anos 1920 com apenas quatro jornais, além do *A República*, sendo eles: *O Diário de Natal*, *O Estado*, que eram ligados à arquidiocese local e não se relacionavam com política. De oposição, só existiram dois periódicos: *O Opinião* e o *Jornal do Norte*. Essa pode ser uma das causas que inibiu o desenvolvimento das artes gráficas no RN, dado o ambiente austero e

centralizador. Devido a tal ambiente de repressão, a oposição tinha que publicar em jornais pernambucanos e paraibanos (Souza, 1989, p. 172)¹¹⁴.

Apesar de ser observado que a tendência de modernização da imprensa em Natal foi guiada pelo setor público, incorporado pela gestão renovadora de Juvenal Lamartine, seu governo também é marcado pelo autoritarismo típico dos regimes oligárquicos. Ao analisar a atividade cultural e principalmente a literária no RN durante a Primeira República, Gurgel (2009, p. 382) compreende o papel dúbio que a administração pública do estado teve ao restringir as possibilidades de mudanças no período:

Não foi difícil constatar que, se estruturalmente durante a administração oligárquica não ocorreram transformações significativas — comparadas ao que ocorreu em outras Capitais maiores, no período —, a postura dos seus líderes ajudou, com as astúcias da ordem, a firmar as ilusões do progresso (Gurgel, 2009, p. 382).

Percebemos que, em torno do *A República*, apesar de ocorrer discussões a respeito da materialidade do jornal, principalmente relacionadas ao aumento de tamanho, número de páginas e a inclusão de fotografias, não houve a implementação destas mudanças. Diferentemente de outros periódicos, no Recife e Rio de Janeiro, em que o circuito de modernização literária foi acompanhado pela presença de artistas gráficos que atuavam não apenas como ilustradores, mas ajudavam a projetar a página dos periódicos (Cardoso, 2009; 2022). Esta figura análoga ao que compreendemos como designer pode ser observada no Rio Grande do Norte em 1928 com a produção da revista *A Cigarra*, que era ilustrada por Erasmo Xavier, mas que tinha seus clichês produzidos em Recife e no Rio. A dependência da importação dos clichês vindos de outros estados acarretava à revista um atraso em sua circulação mensal, como foi veiculado: “Cigarra teve origem numa ideia melhor do que o que se está vendo. Mas, infelizmente, apesar dos aviões, os clichês ainda gastam mezes para a travessia Rio-Natal” (*A Cigarra*, 1928, p. 13)

Essa presença da figura análoga à função do designer teria que ser acompanhada do aporte tecnológico que desse suporte a essa produção, principalmente na existência de uma oficina fotogravuras, questão que estava sendo levantada no relatório de 1929¹¹⁵, mas que não parece ter tido continuidade no governo posterior. O tema da implementação da oficina de gravuras e a utilização de fotografias de maneira cotidiana pelo *A República* ainda está em aberto, necessitando ser investigado.

¹¹⁴ Para detalhes sobre a perseguição à imprensa potiguar e aos ataques as oficinas tipográficas consultar Souza (1989:172), que em 1905 foi o *Diário de Natal* e a *Gazeta do Comércio*; *Folha do Povo* em 1927; *A Opinião* (1919-1923); *O Combate* (19xx - 1923); *Folha do Sertão* (1912-1913); *Gazeta da Tarde* (1913-1913);

¹¹⁵ (Faria, 1929)

Percebemos a presença de desenhos tipográficos do século XIX e dos anos de 1900, que ainda estavam sendo utilizados em 1931. A estrutura da primeira página do jornal, que não apresentava fotografias ou ilustrações, tinha seu conteúdo dividido de maneira simétrica, com pouca diferenciação de ênfase em relação ao conteúdo. A única mudança perceptível foi a presença de manchetes no topo da página e na seção dos telegramas, entretanto, apenas essa estrutura remissiva ao conteúdo interno não caracteriza o jornal como moderno, pois a utilização da horizontalidade da página era algo trabalhado desde o século XIX. Compreendemos que existe uma intenção que progressivamente pode modernizar o jornal, mas não existe uma grande ruptura com o que, em termos de visualidade, já estava sendo utilizado.

Para Vitorino (2000, p. 57), a modernização da imprensa no Brasil chegou de maneira tardia em relação ao cenário internacional, principalmente na chegada dos processos de mecanização da composição. Ao analisar o contexto das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que implementaram essas mudanças a partir de 1903, Natal por meio do *A República*, implementou-as apenas em 1928, se distanciando também de outras Imprensas Oficiais que instalaram o processo de composição mecânica na década de 1910.

A pesquisa demonstrou que, apesar dos esforços e de existir uma discussão e a intenção de uma remodelação dos aspectos técnicos de produção do jornal, não foram encontradas evidências suficientes que nos permitam compreender a paginação ou a utilização dos tipos móveis do *A República* como renovada, ou vinculadas a características modernas. A tendência descrita por Hermenegildo também é traçada por Gurgel (2009, p. 353), aludindo a que a produção literária potiguar da década de 1920 representava dicotomias entre o moderno e arcaico; o local e o cosmopolita, em que conviviam a tensão entre tradição e modernidade. Essa reflexão também pode ser feita sobre o processo vivido pelo *A República* no final da década de 1920, entre o discurso modernizador e a realidade material do jornal. Apesar do discurso industrial sobre os meios de produção e a construção de uma feição moderna para o jornal, ocorreu apenas uma implementação tardia e sutil de aperfeiçoamentos gráficos, continuando a replicar uma visualidade que remetia ao início daquele século. Essas alterações não representavam a escala industrial e visual que já tinham sido atingidos por outros estados ou pelo próprio discurso existente em torno do jornal oficial do RN, de modo que, pelo menos em termos visuais, não podemos considerar que houve uma reação estética e planejada em direção à modernidade, por mais que esta questão permeie os escritos publicados pelo jornal e o discurso dos seus dirigentes.

5. Considerações finais

Levando em consideração a dimensão continental do Brasil, nem todos os estados do País tiveram suas relações com a cultura impressa devidamente pesquisadas, sendo necessário integrar o RN a estes estudos. A presente pesquisa é uma contribuição para este caminho de uma compreensão mais ampla sobre como ocorreu o processo de modernização da imprensa e do design brasileiro, tendo como especificidade os fatos ocorridos no jornal *A República* entre 1928 e 1931. Para tanto, foi realizado um levantamento para compreender o quanto a imprensa do RN, mais especificamente o *A República*, se encaixava no parâmetro nacional das artes gráficas que passaram por processos de grandes mudanças na primeira metade do século XX. Para além da especificidade da imprensa privada, existem particularidades nas imprensas estatais que devem ser observadas.

Uma especificidade da pesquisa foi a questão de estarmos lidando com uma gráfica estatal, de modo que foi necessário realizar uma investigação específica sobre o setor das imprensas oficiais. O levantamento inicial de dados a respeito de como ocorreu o desenvolvimento da atividade gráfica no setor público nos permitiu realizar uma comparação preliminar sobre o setor, mas este estudo deve ser aprofundado levando em consideração as particularidades de cada estado, como a influência dos aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais.

O estudo sobre a cultura projetual potiguar nos faz refletir sobre as diferentes intenções e apropriações do uso de termos que caracterizam a área, como “industrial” e “moderno”. Para isso, foi indispensável ter acesso a uma documentação que descrevesse tanto a oficina tipográfica que produziu o *A República* quanto os anseios que existiam em torno da implementação da Imprensa Oficial no RN.

De modo que a pesquisa documental se mostrou bem-sucedida ao detectar pontos importantes para a realidade de produção do *A República*, permitindo captar informações para a cronologia da chegada dos processos gráficos à capital potiguar. Pudemos observar as tentativas, mesmo que parcas, da oficina de acompanhar o desenvolvimento tecnológico na área da produção gráfica. Um desses casos foi a incorporação da prensa a vapor em 1891 (*A República*, 01/07/1947, p. 3), sendo possível colocar em debate a importância da mecanização do processo de impressão para a tipografia de um jornal diário, já que foi o primeiro a chegar no *A República*. Entretanto, a precariedade pode ser sentida em outros pontos, como na falta de uma clichéria própria, que implicava no escasso uso de imagens nas capas. A questão da importação de produtos gráficos pode ser vista em diferentes níveis, como na chegada de máquinas de Recife, na vinda de clichês do Rio de Janeiro e na vinda de tipos americanos ao Brasil.

Do ponto de vista da análise material, a utilização da documentação escrita como base nos possibilitou um olhar mais crítico para as características visuais do impresso, permitindo formular questionamentos que de outro modo não poderiam ter sido feitos: a procura de material das empresas listadas e as intenções do então governador para a Imprensa Oficial do RN. De modo que se procurou estabeleceu um diálogo entre as fontes escritas e materiais para responder aos questionamentos da pesquisa.

Com base nas conclusões da pesquisa, nos restam ainda perguntas sobre como se desenrolou, nos anos subsequentes, o processo de aquisição de maquinário e de mudança das fontes tipográficas na Imprensa Oficial do RN. Mas, para isso, seria necessário abranger um maior recorte temporal, compreendendo qual foi o impacto das políticas governamentais sobre o *A República*. Felizmente, o estado do acervo das edições do *A República* a partir de 1940 está em boas condições e disponível para a consulta no Arquivo Público do RN, possibilitando este estudo mais prolongado sobre os efeitos das políticas públicas sobre o processo editorial do RN.

Um mapeamento mais completo da trajetória do jornal e de como os diferentes governos, com suas políticas públicas, incidiram sobre o *A República* ao longo de sua duração são interessantes temas de pesquisas futuras. Além de conseguir sanar algumas dúvidas mais técnicas, como quando foi implementada a clichéria nas oficinas e quando os tipos provenientes da fundição alemã J. G. Schelter & Giesecke pararam de ser utilizados e passou-se a compor o jornal com os tipos provenientes da Funtimod¹¹⁶. Esta, sim, uma fundição de tipos brasileira que produziu e comercializou fontes com características condizentes com os ideais modernos dos anos 1920-30. Essas novas pesquisas têm a capacidade de contar com a contribuição da memória de seus antigos funcionários, atribuindo a percepção daqueles que de fato trabalharam nas oficinas e na redação do jornal. Por fim, o estudo sobre o *A República* nos ajude a compreender as contradições da modernidade.

¹¹⁶ (NETO, DIMAS, ROMANI E ARAGÃO, 2019)

Referências bibliográficas

ABIGRAF. Associação Brasileira da Indústria Gráfica. *200 anos: indústria gráfica no Brasil*. São Paulo: Clemente e Gramani Editora, 2008.

ANDRADE, J. M. F. de. Processo de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. in: CARDOSO, R. *Impressos no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

ARAGÃO, Isabella. *Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para a história tipográfica brasileira*. 2016. 282p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ARAGÃO, I. R., COSTA, D. M. N. da. Um estudo comparativo entre os acervos tipográficos da C. Fuerst & Cia Ltda e Funtimod – Fundação de Tipos Modernos. Relatório final de atividades do estudante bolsista voluntário do PIBIC/CNPq - UFPE, 2020.

Aragão, I., & Cunha Lima, E. L. (2019). Um estudo comparativo entre a Fundação de Typos Henrique Rosa e a Funtimod | A comparative study between Henrique Rosa Type Foundry and Funtimod. *InfoDesign - Revista Brasileira De Design Da Informação*, 16(3), 419–433.

ARAGÃO, I.R. Tipos e ornamentos da fundição Bauer representados exclusivamente pela Oscar Flues & Cia no Brasil: um estudo exploratório. *Estudos em Design| Revista (online)*. Rio de Janeiro: v. 31 | n. 3 [2023]

ARAGAO, I. R., FARIAS, Priscila L., e CUNHA LIMA, Edna L. Um estudo sobre catálogos de tipos de fundidoras brasileiras dos séculos 19 e 20. In: *CIDI 2013- 6th Information Design International Conference*, Recife, 2014. Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC [= Blucher Design Proceedings, num. 2, vol. 1]. São Paulo: Blucher, 2014

ARAÚJO, H. H. de. Uma introdução ao estudo do modernismo no Rio Grande do Norte. Natal. UFRN.Ed. Universitária, 1995.

ARRAIS, R. in: CASCUDO, Luís da Câmara. *Crônicas de origem: a Cidade do Natal nas crônicas cascudianas dos anos 20*. Organização e estudo introdutório de Raimundo Arrais. Natal: EDUFRN – Editora da UFRN, 2005

BAHIA, J. *As técnicas do jornalismo*, volume 2. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

BAHIA, J. *História da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad x, 2009.

BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

- BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BAUER, M.W.; GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa Com Texto Imagem e Som*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BARNHURST, K G. *Seeing the Newspaper*. New York: St. Martin's Press, cloth and paper, 1994
- BARNHURST, K G; NERONE, J. *The Form of News: A History*. New York: Guilford Press, 2001.
- BEDIAGA, Begonha (Org.). “*Diário do Imperador D. Pedro II (1840-1891)*”. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.
- BELO, O. *Imprensa Nacional (1808- 1908)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BEDIAGA, B. (org). *Diário do Imperador D. Pedro II*. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.
- BRASIL. Departamento Nacional de Estatística. *Estatística da imprensa periodica no Brasil (1929-1930)*. Rio de Janeiro: Typ. do Departamento Nacional de Estatística, 1931.
- BRASIL. Relatório do Administrador da Imprensa Nacional. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.
- CAMARGO, M. de. *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de História*. São Paulo, Bandeirantes Gráfica, 2003.
- CASCUDO, L. da C. *História do Rio Grande do Norte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CALMON, J. *Imprensas Oficiais no Brasil: Aspectos de sua história e do seu presente*. Empresa Gráfica da Bahia: 1981
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2019.
- CARDOSO, R. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: Knauss et al. (orgs), *Revistas ilustradas: modos de ver no segundo reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2011.

CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890 - 1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARDOSO, R. Origens do projeto gráfico no Brasil. In: CARDOSO, R. *Impressos no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CAVALCANTE, Sebastião Antunes O design de Manoel Bandeira: aspectos da memória gráfica de Pernambuco. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Design, 2012.

CHARTIER . *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

_____. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CUNHA LIMA, Edna L., ARAGÃO, I., e FARIAS, Priscila. Catálogos de tipos móveis: contribuições para a história (tipo)gráfica brasileira. In: *5º Congresso Internacional de Design da Informação*, Florianópolis, 2011. Anais do 5º Congresso Internacional de Design da Informação. Florianópolis: Estação das Letras e Cores, 2011.

DANTAS, M. Natal d'aqui a cinquenta anos. Natal. Natal: Typographia d'A Republica, 1909

DEPARTAMENTO DE IMPRENSA. IX RIO - *Reunião das Imprensas Oficiais - Síntese Histórica das Imprensas Oficiais - 1988*. Departamento de Imprensa: Brasília - DF, 1988.

Entrevista com Roger Chartier. Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro, v. 8, nº1- 2, p. 3-12, jan/dez. 1995. Disponível em: https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/232?article_sBy_SameAuthorPage=2 – Acesso em 01/02/ 2023

ELLER, E. N. *Convergências tipográficas: uma análise crítica de impressos luso-brasileiros dos séculos XVIII e XIX como um fundamento para práticas contemporâneas em design de tipo*. Tese de doutoramento, Belas-Artes, na especialidade de Design de Comunicação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2020.

EVANS, J. *Diseño y compaginación de la prensa diaria*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

FARIA, J. L. de. *O meu governo*. Rio de Janeiro: Editorial Duco, 1933.

FEITOSA, P. *Quase romance, quase memória*. Natal: Imprensa Oficial, 1969

FREIRE, E. N. O design no jornal impresso diário. Do tipográfico ao digital. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 18, p.291-310, dez. 2009.

Febvre, L; Martin, H. J. *Aparecimento do Livro*. Edusp - Editora da Universidade de São: 2019

FONSECA, L. P. *A construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes e Design)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DE FUSCO, R. *História do Design*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FERNANDES, A. *História da Imprensa Oficial do Rio Grande do Norte*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 2006.

FERNANDES, L. *Imprensa periódica no Rio Grande do Norte de 1832 a 1908*. 2. ed. Natal: Fundação José Augusto: Sebo Vermelho. 1998.

FERNANDES, V; NEVES, J. J; , ARAGÃO, I. R.; "Um estudo sobre as tipografias de duas capas do Diário de Pernambuco", p. 1510-1517 . In: . São Paulo: Blucher, 2018. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/cidi2017-paper61

FONSECA, L. P. *A construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes e Design)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FREYRE, Gilberto. Luís Jardim, puro autodidata?. In : FONSECA, Edson Nery (org.). *Imagem e texto: homenagem ao pintor e escritor Luís Jardim*. Recife: Editora Massangana, 1985.

GASKELL, P. *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

GURGEL, T. *Belle Époque na esquina: o que se passou na República das Letras potiguar*. Natal/RN: Editora do autor, 2009.

HALLEWELL. L. *O Livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2017.

HOMOLA, W. Type design in the age of the machine. The 'Breite Grotesk' by J.G. Schelter & Giesecke. Dissertação de mestrado do Department of typography and Graphic Communication da University of Reading, Reading, 2004.

JAMBO, A. *Diário de Pernambuco: História e jornal de quinze décadas*. Rio de Janeiro: Empreza Gráfica O CRUZEIRO, 1975.

KINROSS, R. *Modern Typography: An Essay in Critical History*. Londres: Hyphen Press, 2010.

LAHUERTA, M. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. in: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997.

- PRADO JÚNIOR, C. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- LIMA, E. L. da C. *Fundidoras de Tipo do Século XIX Anunciantes no Almanack Laemmert*. Relatório de pesquisa da Biblioteca Nacional, 2006.
- LÓCIO, L. M. *Heirinch Moser: memória gráfica através das capas da Revista de Pernambuco*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2018.
- LOPES, L. G.; DIMAS, G. G.; ROMANI, E.; ARAGÃO, I. Identificação dos tipos móveis de metal do Museu da Imprensa Eloy de Souza: uma proposta para requalificar o acervo", p. 2655-2662 . In: Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação. São Paulo: Blucher, 2019.
- LUCA, T. R. de. A grande imprensa na primeira metade do século XX In: A. L. MARTINS; T. R. de. LUCA (org.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.
- LUCA, T. R. de. História dos, nos e por meio dos periódicos. in: PINSKY (org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2020.
- MACHADO, J. da R. *Empreendedorismo teuto-rio-grandense: o caso das empresas Bromberg & CIA. (1860–1932)*. Tese (Doutorado em história) - Pós Graduação em História, PUCRS, 2019.
- MARINHO, M. *Natal também civiliza-se: sociabilidade, lazer e esporte na Belle Époque natalense*. Natal/RN: EDUFRN, 2011.
- MARTINS, A L; LUCA, T R. *Imprensa e cidade*. São Paulo: UNESP, 2006.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- MARTINS, B. G.; UTSCH, A. . Hacia atrás (y adelante). Apuntes para una historia del diseño gráfico en Brasil. In: DEVALLE, Verônica Estela; GRAVIER, Marina Garone. (Org.). *Diseño Latinoamericano: dez miradas para una historia en construccion*. 1ed. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano ; Universidad Santo Tomás ; Politécnico Grancolombiano, 2020
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. São Paulo: Edusp, 2018
- MIRANDA, F. G. *Memória Histórica da Imprensa Nacional*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1922.

- MORAIS, Hemeter Heberton Damasceno de. Representações do moderno: A modernidade n'A República. Natal 1920-1930. Monografia de graduação. Departamento de História da UFRN. Natal, 2005
- MOLINA, M. M. *História dos Jornais no Brasil: Da era colonial à Regência (1500-1840)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MONTEIRO, D. M. *Introdução à história do Rio Grande do Norte*. Natal: Flor do Sal, 2015.
- MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal. Da forma ao sentido*. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 2002.
- NEVES, M. S. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. (orgs). *O tempo do liberalismo oligárquico (Vol. 1): Da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- ORTIZ, R. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PIAIA, J. S, FARIAS, P. L. Identificando a origem de fontes tipográficas a partir de um catálogo de tipos: o repertório do Specimen de Tipos da Tipografia Hennies Irmãos. *Estudos em Design | Revista (online)*. Rio de Janeiro: v. 29 | n. 2 [2021], p. 6 – 26 | ISSN 1983-196X
- STEINBERG, S. *Five hundred years of printing*.
- SCHWARCZ, L. M. As marcas do progresso. In: *A Abertura para o mundo: 1889-1930*, volume 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- SILVA, C. E. L. da. *O adiantado da hora*. A Influência americana sobre o jornalismo brasileiro. São Paulo: Summus, 1991.
- SILVA, M. J. G. da. "Em cada esquina um poeta, em cada rua um jornal": a vida intelectual natalense (1889-1930). 2014. 399f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.
- SILVA, F. L. C. M; FARIAS, P.'Um panorama das classificações tipográficas'. *Estudos em Design*, v. 11, n. 2, 2005.
- Specimen da Fundação de Typos de Imprensa Nacional, 1932
- SOBRAL, J. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, R. *Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

SOUZA, I de. *A República Velha no Rio Grande do Norte: 1889 - 1930*. Natal: EDUFRN, 2008.

TSCHICHOLD, J. *The New Typography: A handbook for modern designers*. Berkeley: University of California Press, 1995 [1928].

VELLOSO, M. P. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VERISSIMO, Bruno Pereira O design de Luís Jardim: ilustrações e artes gráficas para a imprensa periódica pernambucana do começo do século XX. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

VILLAS-BOAS, A. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. *Arcos Design* 5, p. 2-17, 2009.

VITORINO, A. J. R. *Máquinas e operários: Mudança técnica e sindicalismo gráfico* (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.

Leis e decretos

BRASIL. Decreto Nº 20.902-A, de 31 de dezembro de 1931. Dá novo regulamento á Imprensa Nacional.

BRASIL. Decreto n. 10.269, de 20 de julho de 1889. Altera o Regulamento da Imprensa Nacional e Diário Oficial. *Coleção das leis do Império do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 2, parte 2, p. 22-37, 1889.

BRASIL. *Relatório apresentado ao vice-presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo ministro de Estado dos Negócios da Fazenda Francisco de Paula Rodrigues Alves em 1892*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892.

BRASIL. Decreto n. 1.541-C, de 31 de agosto de 1893. Dá novo regulamento à Imprensa Nacional. *Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil*, Rio de Janeiro, parte 2, p. 602-617, 1894.

BRASIL. Art 19º in: Lei n. 2.940, de 31 de outubro de 1879. Fixa a despesa e orça a receita geral do Império para os exercícios de 1879-1880 e 1880-1881. *Coleção das leis do Império do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 1, parte 1, p. 104-121, 1880

ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE. Actos legislativos e decretos do governo de 1928. Natal: Imprensa Oficial, 1928.

ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE. Decretos dos Governo 1931: julho a dezembro. Natal: Imprensa Oficial, 1931.

ESTADO DE MINAS GERAIS. Lei nº 8 de 6 de novembro de 1891.

Mensagens enviadas ao congresso legislativo

ALMEIDA, José Magalhães. Mensagem ao Congresso do Estado lida na 2º reunião ordinária da 12º legislatura. Maranhão, Imprensa Oficial:1927

ALMEIDA, José Magalhães. Mensagem ao Congresso legislativo do Estado lida na 2º reunião ordinária da 12º legislatura. Maranhão, Imprensa Oficial:1929

ALBUQUERQUE, João Pessoa. Mensagem à Assembleia Legislativa na abertura da 2º reunião da 10º legislatura. Paraíba do Norte, Imprensa Oficial, 1929.

ALMEIDA, José Magalhães. Mensagem ao Congresso legislativo do Estado lida na 2º reunião ordinária da 12º legislatura. Maranhão, Imprensa Oficial:1930

ARAGÃO, Antônio Muniz Sodré de. Mensagem ao congresso legislativo do Estado da Bahia na abertura da 1º sessão ordinária da 14º legislatura . Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1917

ARAGÃO, Antônio Muniz Sodré de. Mensagem ao congresso legislativo do Estado da Bahia na abertura da 1º sessão ordinária da 15º legislatura. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1919

ARANTES, Altino. Mensagem apresentada ao Congresso legislativo de São Paulo. Diário Oficial: 1917

ARANTES, Altino. Mensagem apresentada ao Congresso legislativo de São Paulo. Diário Oficial: 1919

ARAÚJO, Antônio Brício de. Mensagem ao Congresso Legislativo do Maranhão na 3º sessão da 9º Legislatura. Maranhão, Imprensa Oficial: 1918

ARAÚJO, José Peregrino de. Mensagem apresentada à Assembléia Legislativa do Estado da Paraíba do Norte na ocasião da 3º sessão da 3º legislatura. Paraíba do Norte, Imprensa Oficial: 1902.

ARAÚJO, José Peregrino de. Mensagem apresentada à Assembléia Legislativa do Estado da Paraíba do Norte na ocasião da abertura da 1º sessão da 4º legislatura. Paraíba do Norte, Imprensa Oficial: 1904

ANDRADE, Antônio Carlos Ribeiro de. Mensagem apresentada ao Congresso Mineiro 1º sessão ordinária da 10º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1927

ANDRADE, Antônio Carlos Ribeiro de. Mensagem apresentada ao Congresso Mineiro e lida na abertura da 2º sessão ordinária da 10º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas: 1928

BACELLAR, Pedro de Alcantara. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1917

BACELLAR, Pedro de Alcantara. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1919

BITTENCOURT, Antônio Clemente Ribeiro. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazona: 1911

BORBA, Manuel Antônio Pereira. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Recife, 1916.

BORBA, Manuel Antônio Pereira. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Recife, 1919

CAVALCANTI, José Rufino Bezerra. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Recife, 1921

CAMPOS, Bernardino de. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo de São Paulo. Diário Oficial: São Paulo, 1896.

DE ALBUQUERQUE, Júlio Prestes. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo de São Paulo. São Paulo, Diário Oficial: 1928

FARIA, Juvenal Lamartine de. Mensagem apresentada pelo presidente à assembleia legislativa por ocasião da abertura da 1º sessão da 14º legislatura. Natal: Imprensa Oficial, 1928

FARIA, Juvenal Lamartine de. Mensagem apresentada pelo presidente à assembleia legislativa por ocasião da abertura da 1º sessão da 14º legislatura. Natal: Imprensa Oficial, 1930

FERREIRA, Fileto Pires. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas, 1897

HOLLANDA, Francisco Camilo de. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado da Paraíba na abertura da 2º sessão ordinária da 8º legislatura. Paraíba, Imprensa Oficial: 1917

LEAL, Valfredo. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado por ocasião da instalação da 3º sessão da 4º legislatura. Paraíba do Norte, Imprensa Oficial: 1906.

LEITE, Benedicto Pereira. Mensagem ao Congresso Legislativo do Maranhão em 07 de fevereiro de 1907. Maranhão, Imprensa Oficial: 1907

LORETO, Sérgio Teixeira Lins de Barros. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Recife, Imprensa Oficial: 1906.

MACHADO, Alvaro Lopes. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado por ocasião da instalação da 2º sessão da 4º legislatura. Paraíba do Norte, Imprensa Oficial: 1905

MONTEIRO, Cesar do Rego. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas. p 121.

MONTEIRO, Cesar do Rego. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1923

MOURA, Raul Soares de. Mensagem dirigida ao Congresso Mineiro lido na abertura da sua 1º sessão ordinária da 9º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1923

MOURA, Raul Soares de. Mensagem dirigida ao Congresso Mineiro lido na abertura da sua 2º sessão ordinária da 9º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1924

NERY, Silvério José. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Amazonas. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1902

NERY, Silvério José. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo, do Amazonas. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1901.

PAES, Alvaro Corrêa. Mensagem ao congresso legislativo. Maceió: Imprensa Oficial:1925

PARGA, Herculano Nina. Mensagem ao Congresso Legislativo do Maranhão na 3º sessão da 2º legislatura. Maranhão, Imprensa Oficial: 1915

PARGA, Herculano Nina. Mensagem ao Congresso Legislativo do Maranhão na 1º sessão da 9º legislatura. Maranhão, Imprensa Oficial: 1916

PEDROSA, Jonatas de Freitas. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1913.

PEDROSA, Jonatas de Freitas. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1914.

PEDROSA, Jonatas de Freitas. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1915.

PEDROSA, Jonatas de Freitas. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1915.

REGO, Pedro da Costa. Mensagem ao Congresso Legislativo, lida na abertura da 2º sessão extraordinária da 18º legislatura. Maceió: Imprensa Oficial, 1926.

RIBEIRO, Eduardo Gonçalves. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas, 1893.

RIBEIRO, Eduardo Gonçalves. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas, 1894

RIBEIRO, Eduardo Gonçalves. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas, 1896.

SALLES, Francisco. Mensagem dirigida ao Congresso Mineiro em sua 2º sessão ordinária da 4º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1904.

SALLES, Francisco. Mensagem dirigida ao Congresso Mineiro em sua 4º sessão ordinária da 4º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1906.

SALLES, Ephigenio Ferreira de. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1926

SEABRA, José Joaquim. Mensagem ao congresso legislativo do Estado da Bahia na abertura da 1º sessão ordinária da 12º legislatura. Salvador: Secção de obras da Revista Brasil, 1913

SEABRA, José Joaquim. Exposição apresentada ao passar o governo da Bahia ao seu sucessor. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1916

SEABRA, José Joaquim. Mensagem à Assembléia Geral Legislativa em sua 1º reunião da 16º legislatura. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1922

SILVA, João Pinheiro da. Mensagem apresentada ao Congresso Mineiro em sua 2º sessão ordinária da 5º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1908.

SOUZA, Antonio Monteiro de. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo. Manaus: Typographia do Estado do Amazonas: 1927

SUASSUNA, João. Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo 3º sessão ordinária da 9º legislatura. Paraíba do Norte, Imprensa Oficial, 1925.

VIANNA, Fernando de Mello. Mensagem apresentada ao Congresso Mineiro da sua 3º sessão ordinária da 9º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1925

VIANNA, Fernando de Mello. Mensagem apresentada ao Congresso Mineiro da sua 4º sessão ordinária da 9º legislatura. Belo Horizonte, Imprensa Oficial: 1926

