

ILUSTRAÇÕES EM REVISTAS DE SÃO PAULO, RIO DE JANEIRO E RECIFE, NA DÉCADA DE 1920: uma análise comparada por meio dos modelos de Joly e Ashwin

ILLUSTRATION IN SÃO PAULO, RIO DE JANEIRO, AND RECIFE'S MAGAZINES, IN THE 1920s: a comparative analysis through Joly and Ashwin's models

SILVA, Juliana; Bacharela; Universidade Federal de Pernambuco

francinesjuliana@gmail.com

COUTINHO, Solange; PhD; Universidade Federal de Pernambuco

solange.coutinho@ufpe.br

Resumo

Continuando as pesquisas em Memória Gráfica Brasileira, promove-se uma análise das ilustrações publicadas em revistas na década de 1920, dessa vez, comparando entre as produções de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Dos acervos digitalizados da Hemeroteca Digital Brasileira e da Fundação Joaquim Nabuco, foram selecionadas três revistas de variedades, destacando-se, de cada uma delas, seis ilustrações de capa, totalizando cinquenta e quatro capas para análise. Utilizou-se, para esse fim, uma ficha-modelo que amalgamou considerações sobre a semiótica das imagens ilustradas feitas pelos autores Martine Joly (1996) e Clive Ashwin (1979). Além da documentação desses periódicos na perspectiva do design, o objetivo é elucidar a atuação dos artistas gráficos e ilustradores do início do século 20 no Brasil. Busca-se, ainda, identificar as semelhanças e peculiaridades entre as capas das três cidades e, por fim, situar tal produção entre as manifestações do movimento artístico vigente na época, o modernismo.

Palavras-Chave: ilustração; revistas; semiótica.

Abstract

In continuation of studies developed along the field of Brazilian Graphic Memory, an analysis of illustrations published in magazines in the 1920s is conducted, this time comparing production between São Paulo, Rio de Janeiro, and Recife. From the digitized collections of the Brazilian Digital Hemeroteca and the Joaquim Nabuco Foundation, three titles of variety magazines that circulated in these cities were selected, highlighting, from each of them, six cover illustrations, totaling fifty-four covers for the analysis. For this purpose, it was used a template model which merged considerations about semiotics held by the authors Martine Joly (1996) and Clive Ashwin (1979). In addition to documenting these periodicals from a design perspective, the goal is to elucidate the work of graphic artists and illustrators at the beginning of the 20th century in Brazil. We also seek to find the similarities and peculiarities between the covers of the three cities, as well as identify this production as pertaining to the artistic movement ongoing at the time, the modernism.

Keywords: illustration; magazines; semiotics.

1 Breve contextualização histórica

Pouco mais de um século da instalação da Imprensa Oficial no Brasil, foi também oficializado o modernismo brasileiro com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. Cardoso (2022), no entanto, investiga se havia atividades anteriores ao marco da Semana de Arte Moderna que cristalizassem o surgimento do modernismo brasileiro e questiona o conceito de uma ruptura sem precedentes. Defende a vigência de modernismos alternativos, oriundos da cultura de massa, “dada a preponderância do cinema, da música gravada, e das revistas ilustradas” (Cardoso, 2022, p. 35).

Deixando à parte a discussão sobre a Semana de Arte Moderna haver contemplado outras expressões artísticas, tanto para Cardoso (2022) quanto para Velloso (2015), o modernismo teve manifestações mesmo antes de 1922 e, principalmente, fora de São Paulo. Em síntese, Velloso (2015, p. 47, *apud* Machado Netto, 1973) menciona a existência de uma “República das Letras (...), através dos cafés, livrarias, confeitarias, revistas e salões, da Rua do Ouvidor e da Academia Brasileira de Letras”, numa simbiose tal que favorecia a sobrevivência dos autores, vistos pelos proprietários “com simpatia (...), que se constituía em fonte de atração para seus clientes” (Velloso, 2015, p. 112), e apesar do conservadorismo de setores da Academia Brasileira de Letras, “apontada como um dos principais obstáculos ao progresso da arte” (Velloso, 2015, p. 166).

Nesse contexto, em São Paulo, no Rio de Janeiro e no Recife, foram selecionadas três revistas de variedades publicadas durante a década de 1920, que representam, cabe pontuar, apenas um recorte do que estava em circulação naquele período. Não incluiu títulos de excelente qualidade gráfica, como *Fon-Fon* e *A Casa*, uma vez que muitas dessas publicações já eram nichadas. As citadas tratavam de automobilismo e arquitetura, mas podiam ser literárias, sobre teatro e cinema, etc. A escolha das cidades é apenas um recorte e pode ser mais bem explorada em pesquisas futuras, já que cidades como Belo Horizonte e Vitória também tinham, naquele momento, atividades editoriais notórias. Em São Paulo, foram contempladas *A Vida Moderna*, *O Badalo* e *Vida Paulista*. No Rio de Janeiro, foram selecionadas *Careta*, *Excelsior* e *Ilustração Moderna*. No Recife, destacaram-se a *Revista de Pernambuco*, *Rua Nova* e *Revista da Cidade* (Tabela 1). Os critérios de seleção foram a temática de variedades, as capas ilustradas e a disponibilidade ao acesso em acervos digitais.

Tabela 1 – Universo Pesquisado

Título do periódico	Exemplares	Números selecionados (códigos das edições)
<i>A Vida Moderna</i>	144	00422, 00440, 00445, 00470, 00489, 00497
<i>O Badalo</i>	36	00025, 00089, 00094, 00098, 00104, 00110
<i>Vida Paulista</i>	49	0006, 0008, 00010, 00011, 00012, 00015
<i>Careta</i>	461	0662, 0729, 0868, 0971, 1063, 1107
<i>Excelsior</i>	22	0002, 0007, 0016, 0017, 0020, 0021
<i>Ilustração Moderna</i>	70	0001, 0003, 0006, 0008, 0012, 0016
<i>Revista de Pernambuco</i>	27	001380, 001398, 001400, 001403, 001415, 001442
<i>Rua Nova</i>	20	001317, 001319, 001619, 001629, 001632, 001633
<i>Revista da Cidade</i>	101	001322, 001468, 001653, 001676, 001696, 001688

Fonte: as autoras (2024)

Conforme documentam os acervos da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e da Fundação Joaquim Nabuco, personalidades como Di Cavalcanti colaboraram com ilustrações em alguns títulos, enquanto Belmonte, J. Carlos e Lauro Villares exerceram influência sobre muitos outros contemporâneos e sucessores seus nas artes gráficas, a exemplo de Umberto Della Latta e Lula Cardoso Ayres, e associados ao movimento modernista, como Voltolino (Velloso, 2015, p. 41).

É importante salientar que a seleção das capas teve como objetivo demonstrar a variedade de temas e o repertório criativo dos ilustradores. Por exemplo, onde havia uma repetição de representações da figura humana, foram selecionadas aquelas que não estavam necessariamente relacionadas a cenas do cotidiano, mas sim a datas especiais, comemorativas, ou com associações de grande carga simbólica, a exemplo da personificação da opinião pública (Figura 1 – detalhe).

O presente artigo está organizado em quatro partes, para além da breve contextualização. A primeira explica de forma sucinta os dois modelos analíticos, assim como a ferramenta utilizada (ficha). A segunda apresenta a análise dos aspectos semânticos, baseado em Joly (1996), localizando as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, e os respectivos periódicos selecionados de cada uma para este estudo. Na sequência, apresenta-se o resultado da análise de Ashwin (1979), discutindo os seus resultados dos periódicos por cidade. Por fim, apresentamos as considerações finais e os possíveis desdobramentos.

2 Breve descrição dos modelos de Joly e Ashwin

Nesta pesquisa, a análise foi direcionada à semântica das ilustrações e, mais detidamente, ao seu estilo, de acordo com o que ressaltam Joly (1996) e Ashwin (1979). Na oportunidade, foram aplicadas fichas como a da Figura 1, repetindo-se o procedimento observado em Silva e Coutinho, quando da análise das revistas do Recife (2022, pp. 881-883).

Figura 1 – Ficha de análise das revistas, com o exemplo da personificação ampliado

RIO DE JANEIRO
CARETA

1. DADOS DA IMAGEM

Periódico Careta
Edição 971
Data 29.01.1927
Acervo Hemeroteca Digital Brasileira
Código 0971
Ilustrador Alfredo Storni
Página 1

2. ANÁLISE SEMÂNTICA

Uma mulher de vestido amarelo com os dizeres "OPINIÃO PÚBLICA" é retratada de costas ao centro da ilustração, segurando uma vela acesa numa mão e uma faca comprida na outra. Entre mais duas velas posicionadas sobre o chão e à frente da mulher, estende-se, detido e com sangue escorrendo de sua cabeça, um homem gordo em trajes formais. À esquerda das duas figuras humanas centrais é retratado um buldogue cinza, que olha para a mulher com expressão raivosa (supondo-se que o buldogue pertença ao homem estendido no chão). Ao fundo, uma mesa com natureza-morta e um vaso de flores marchas decoram a sala de jantar, que é ainda adornada com um quadro de uma caricatura em trajes militares. Na entrada do sala, a porta aberta localizada no fundo direito, é retratado um homem em trajes típicos, de calça com listras azuis e camisa branca com adornos vermelhos. O homem tem a si atribuído um balão de fala, onde se diz "Esse já quebra". A legenda consiste em "O 'SCARPIA' DE FANCARIA - Ela: - E pensar que diante d'ele tremia todo o Rio!..." A opinião pública é, assim, personificada na figura de uma mulher, que tem como único identificador o gênero "ela". O Scarpio, detido no chão, trata-se de referência ao personagem da ópera de Puccini "Tosca", contemporânea à visualização da Careta.

3. INGREDIENTES DO ESTILO

	H	C	S	N
CONSISTÊNCIA	Heterogênea			Homogênea
GAMA	Expandida			Restrita
ENQUADRAMENTO	Conjuntivo			Disjuntivo
POSICIONAMENTO	Casual			Simétrico
PROXIMIDADE	Distante			Perto
CINÉTICA	Dinâmica			Estática
NATURALISMO	Não-naturalista			Naturalista

PREÇO DE CARETA NOS ESTADOS 600 RÉIS

O "SCARPIA" DE FANCARIA

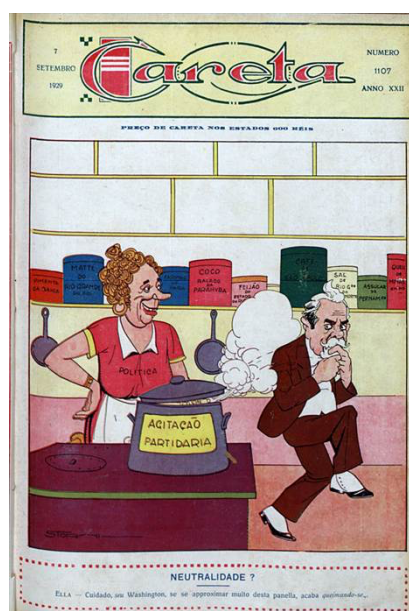
Ela — E pensar que diante d'ele tremia todo o Rio!...

Fonte: as autoras (2024)

As fichas de análise foram construídas com a identificação da cidade e da revista no título, mais três seções: a primeira, contendo dados da imagem; a segunda, com a descrição da análise semântica; e a terceira, com uma escala do tipo Likert, formando um gráfico que demonstra os resultados da análise dos ingredientes de estilo. Entretanto, no presente estudo há um diferencial no qual, segundo Joly (1996), a mensagem linguística estava muito mais presente, quando comparada às amostras das revistas do Recife, sobretudo em exemplares de *Careta* e *Vida Paulista*, e elucidava qual o sentido que se deve dar durante a leitura da ilustração. Desse modo, foi necessário um espaço maior para discutir a semântica das ilustrações de capa. Entretanto, isso foi feito de forma conjunta, num pequeno texto corrido, e conforme será explanado no parágrafo a seguir.

Para Joly (1996, p. 92), a imagem pode apresentar três níveis de mensagem, sendo elas a plástica, a icônica e a linguística. A mensagem plástica apresenta os significantes plásticos, que podem ser variados, a depender da imagem analisada. Nesse aspecto, apresenta alguns paralelos em termos de sintaxe da linguagem visual conforme Dondis (2007), como as *formas, dimensões, cores, iluminação e textura*, mas com elementos próprios do campo semântico e que se aproximam de alguns ingredientes de Ashwin (1979), como o *enquadramento, quadro, ângulo da tomada e objetiva*. Por seu turno, a mensagem icônica pode apresentar os significantes imediatos, bem como os significados de primeiro nível, de sentido literal, e os significados de segundo nível, conotativos. Na Figura 2, alguns dos significantes imediatos, descritos também como significantes icônicos, são as panelas e potes ao fundo, dispostos numa prateleira; em primeiro nível, podemos dizer que são utensílios de cozinha; contudo, os significados conotativos são mais bem delineados pela mensagem linguística. Encerrando os níveis e concluindo a análise exemplificativa da Figura 2, a mensagem linguística considera a imagem das palavras e o conteúdo linguístico. Enquanto a imagem das palavras é manuscrita em letras capitais, indicando uma semelhança com a padronização industrial, mas, feita à mão, como quase todo o restante da capa, o seu conteúdo linguístico atribui sentido aos potes e panela da “agitação partidária”. Os potes, em particular, indicam os ingredientes pertencentes a cada estado do Brasil que devem ser cuidadosamente misturados pela cozinheira, a Política, na panela da agitação, a ferver violentamente diante do presidente Washington Luís.

Figura 2 – Capa da *Careta* por Alfredo Storni, 7 de setembro de 1929.



Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

Por outro lado, a análise dos sete ingredientes de Ashwin (1979, pp. 57-67) sugere uma observação mais atenta de como se constrói o estilo das ilustrações. Resumidamente, quais instrumentos ou recursos gráficos são utilizados – *Consistência*; qual a extensão de seus efeitos – *Gama*; qual a ênfase no que é retratado (se contextualizado num cenário ou não) – *Enquadramento*; qual a disposição dos elementos visuais na ilustração (se desordenada ou arranjada de modo a encontrar correspondências entre quaisquer dos lados da superfície da página) – *Posicionamento*; qual a relação desse motivo ilustrado com o observador (se visto de perto ou de longe) – *Proximidade*; qual o nível de representação do movimento na imagem (se dinâmico ou estático) – *Cinética*; e qual a credibilidade da cena em condições reais de reprodução – *Naturalismo*.

Conjugando os dois modelos de análise, foi possível compreender mais sobre as peças em si, consideradas isoladamente, e então compará-las, inserindo-as numa narrativa que as relacionasse com os acontecimentos de seu tempo. Ainda, foi possível tecer considerações sobre sua inserção nas revistas consoante os movimentos artísticos em voga na época.

3 Análise semântica das ilustrações das capas

3.1 São Paulo

Em São Paulo, as revistas foram selecionadas também pelo critério da quantidade de capas disponíveis para análise. Muitas publicações da década pesquisada tratavam sobre assuntos de economia, política e eram também voltadas aos imigrantes que lá passaram a viver, em suas línguas maternas (notadamente, os italianos). As publicações ilustradas e de variedades, sob esse critério, afunilaram-se em três – *A Vida Moderna*, *O Badalo* e *Vida Paulista* – com abordagens distintas: ora ressaltavam o aspecto de vitrine das miscelâneas e variedades, ora destacavam o caráter jocoso, humorístico e, por fim, também salientavam o humor com viés político.

3.1.1 A Vida Moderna

Possui registros publicados de 1910 a 1926 e, segundo o seu subtítulo em 1921, foi uma revista quinzenal que tratava de literatura, artes e atualidades. Trazia muitos anúncios – de aviamentos à farmacêutica, passando pela indústria automobilística e divulgações do cinema, geralmente em suas primeiras e últimas páginas (em média, 36 por edição). Não raramente, as capas traziam fotografias ou ilustrações de estrelas do teatro e cinema, em geral, mulheres. As capas que eram ilustradas abordavam datas comemorativas, como as passagens para o ano novo, e cenas citadinas ou bucólicas. As suas crônicas mesclavam fotografias e ilustrações, muitas vezes com referências cruzadas entre vinhetas, molduras e registros fotográficos. Circulava também no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, com representações para anunciantes na França e Inglaterra.

A análise semântica das seis capas escolhidas, cinco delas de autoria de Umberto Della Latta, demonstrou uma preferência pela representação da figura humana, simbolizando temas como Natal, Ano Novo e até mesmo a História do Brasil (através de figuras celestiais ou mitológicas). Por seu turno, o tema da passagem do ano foi recorrente e também representado de três maneiras distintas na seleção: como o galo que anuncia a alvorada de 1922, diante das cinzas do número 1921; como o trio composto por um querubim, uma jovem mulher e um homem idoso, simbolizando, respectivamente, o Natal (na figura do menino Jesus e/ou Ano Novo), a passagem do tempo e a chama da vida e, finalmente, o ano velho e/ou o Natal (na figura do Papai Noel); e como o casal enamorado que contempla o céu noturno, com a inscrição “1925” sobre a Lua. É importante notar que, mesmo em cenários onde o simbolismo é muito forte e, por essa razão, restringe a sua

gama de significados, é possível admitir a ambiguidade. Nesse sentido, aquela existente entre o Natal/menino Jesus/Papai Noel, que não os distingue precisamente, mas, antes, anuncia as várias possibilidades de encontro entre o novo e o velho. Receberam ainda protagonismo o público leitor, personificado numa figura feminina que lê, bastante entretida, em ambiente domiciliar, e o carnaval, simbolizado pelo músico negro, que toca banjo e entretém uma plateia de carnavalescos, brancos possivelmente mascarados ou fantasiados ao fundo, de 1924 (Figura 3).

Figura 3 – Capa d’A Vida Moderna por Umberto Della Latta, 29 de fevereiro de 1924, e as demais capas analisadas.



Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

3.1.2 O Badalo

De curta existência, com registros publicados entre 1924 e 1926, consistia em um autoproclamado “Semanário Ilustrado de Crítica e Humorismo”. Devolvia, em seus editoriais, as críticas dos cariocas aos modos paulistanos, a exemplo do editorial da edição de número 23 do ano I, publicado em 31 de dezembro de 1924 – “Os Paulistas não somos educados?”, onde sequer contestava, mas corroborava a má-fama do paulistano, estrangeirado e, talvez por isso, impaciente no trânsito. A devolutiva ficava por conta do sutil deboche do modo polido do carioca, em relação ao paulistano, ao utilizar transportes públicos. Em primeira análise, *O Badalo*, além de responder às provocações da imprensa carioca, fazia humor dos costumes e da política da época à sua maneira. Repleta de caricaturas e comentários da vida social, a revista tinha, em média, 20 páginas, e trazia muitas capas ilustradas, mas não assinadas e, por esse motivo, de autoria provável de Belmonte.

Reforça a hipótese a presença, em algumas capas, do seu personagem Juca Pato (como na edição 108 do ano III, 1926). Contudo, em geral, as ilustrações de capa abordavam datas celebrativas, os costumes e acontecimentos da política.

Quanto à semântica das capas, as selecionadas para a análise consistiam, em sua maioria, em representações da figura humana associadas a diferentes significados, com exceção de uma capa, na qual vários pássaros em debandada de uma casa de madeira representavam o desinteresse de países integrantes da Liga das Nações em permanecer unidos e atuantes. As demais abordavam, por exemplo, uma caricatura do presidente Washington Luís (que fora assunto de muitas caricaturas e capas de revista da época, sempre em tom crítico) diante de um Jeca que tomava banho em uma poça d'água e pedindo para não ser retirado de lá, com a inscrição "esperança", num dia de Sol a pino, com os dizeres "crise"; as personificações do teatro antigo, um homem em maquiagem dramática, em comparação ao teatro moderno, uma mulher jovem e sorridente; a personificação da Pauliceia, uma jovem mulher com cabelos em corte *à la garçonne*, com O Badalo, também convertido em humano, na palma de suas mãos (sendo este um homem segurando um sino), conforme a capa da Figura 4, de 1926; a ironia sobre, em pleno dia do trabalho, um homem encontrar-se dormindo com o dia já anunciado ao horizonte; e a grande concorrência para a vaga da pasta da Justiça, com uma multidão de homens amontoados para alcançar uma única cadeira disposta sobre um monte rochoso.

Figura 4 – Capa d'O Badalo por, provavelmente, Belmonte, 4 de junho de 1926, e as demais capas analisadas.



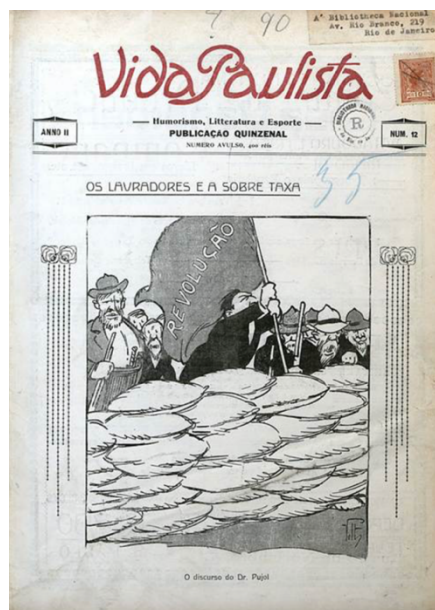
Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

3.1.3 *Vida Paulista*

Com predominância de capas feitas por Voltolino, além de algumas outras ilustradas por Belmonte, a *Vida Paulista* tinha, em média, 20 páginas. Tratando, segundo seu subtítulo mais recente, de “Humorismo, Literatura, Cinematografia e Esportes”, tinha periodicidade quinzenal, e foi editada de 1904 a 1924, com um longo hiato entre 1908 e 1920. O ano de 1920 concentrou a maior parte das capas ilustradas deste título de que se tem registro, em toda a sua existência.

Na semântica, as capas da *Vida Paulista* traziam também representações humanas, mas, de uma maneira muito curiosa, as associava às temáticas modernistas, como as máquinas, os trens e os aviões (pilotos). Nas demais capas, eram representados objetos com alta carga simbólica, como o cofre do Tesouro fervendo numa caldeira, indicando o desperdício de recursos em ambiente revoltoso; a máquina de fabricar deputados, que consistia numa espécie de moedor de onde saíam homenzinhos (deputados) em série; ou ainda várias sacas de café formando uma barricada, em protesto contra a sobretaxa do café imposta aos lavradores, capitaneado pelo advogado e político Alfredo Pujol, que empunha uma bandeira com os dizeres “revolução”, conforme a capa da Figura 5, de 1921. Uma das capas analisadas trazia um mapa do Brasil, com o oceano Atlântico e uma caravela ao fundo, e o então governador da Paraíba, Sólon Barbosa de Lucena, subia no poste da cidade-luz para enxergar o restante do país, que, segundo a legenda indica, ele não consegue ver.

Figura 5 – Capa da *Vida Paulista* por Voltolino, 16 de março de 1921, e as demais capas analisadas.



Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

3.2 Rio de Janeiro

Com o maior número de revistas ilustradas disponíveis, o Rio de Janeiro era, na época, capital federal e, muito provavelmente por essa centralidade histórica e por uma questão tradicional, sua imprensa permaneceu tão significativa até os dias atuais. Fato é que os acervos digitalizados disponíveis para consulta concentram os periódicos cariocas em maior quantidade. Por motivos de qualidade da digitalização, que manteve as cores e viabilizou a análise, foram selecionadas três revistas: *Careta*, *Excelsior* e *Ilustração Moderna*. A *Careta*, mais longeva de todas, se tratava de uma publicação de humor e crítica social, enquanto a *Excelsior* e a *Ilustração Moderna*, de existências mais curtas, tratavam da vida social.

3.2.1 *Careta*

A revista *Careta* ainda preserva registros dos anos de 1909 até 1964. Inicialmente, durante a década de 1920, teve suas capas ilustradas por J. Carlos. Mas boa parte dos exemplares (assim como aqueles extraídos para análise) foi ilustrada por Alfredo Storni. O título circulava semanalmente e possuía, em média, 44 páginas. Também contava com um bom volume de anúncios, como de costume para a época, nas primeiras e últimas páginas, bem como com um projeto editorial que mesclava às matérias algumas vinhetas ilustradas em meio (e fazendo referência) às fotografias.

Figura 6 – Capa da *Careta* por Alfredo Storni, 7 de fevereiro de 1925, e as demais capas analisadas.



Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

Diferentemente das demais revistas, onde predominavam as representações das figuras humanas, em *Careta* havia uma mescla entre figuras humanas e animais, preservado o interesse na metáfora de assuntos como orçamento público e revolução (gato e felino), ou como a polícia (um cachorro de aspecto bondoso ou covarde), diante da greve geral (uma cobra preta, provavelmente peçonhenta). Outro personagem recorrente era o Jeca, diante da leoa da revolução, em caminho repleto de obstáculos como a anarquia, indisciplina e violência (inscrites em pedras que bloqueiam a estrada de terra que ele percorre) e ruínas da Justiça e instituições ao fundo; ou o Jeca que recusa o avanço da modernidade, representado pelo avião, tratado pela charge como “aparelho”. O Jeca, tranquilo, prefere seguir montado em seu burro, alegando a incerteza sobre se voltaria para casa ao embarcar no avião junto ao piloto, que o convida, conforme a capa da Figura 6, de 1925. Por fim, a representação da figura feminina encontra-se cristalizada na personificação da opinião pública, que assassina a facadas o chefe da polícia de Roma, o Barão Scarpia, da ópera *Tosca*, de Puccini; ou então, como a mulher, a política diante do presidente Washington Luís, que comanda a cozinha brasileira, com vários ingredientes que impulsionam a economia nacional, vindos de vários estados do país, e acabam misturados de forma muito pressionada ou mesmo explosiva na panela da agitação partidária.

3.2.2 *Excelsior*

A publicação teve início em 1928 e estendeu-se até 1940, com edições mensais bastante extensas, que oscilavam entre 92 e 102 páginas. No entanto, a distribuição entre publicidade e conteúdo era equilibrada, e as fotografias predominavam na ilustração das matérias. Algumas seções das últimas páginas, notadamente aquelas voltadas ao público feminino, traziam ilustrações de como fazer crochê e das tendências mais atuais da moda, assim como foram também ilustrados animais, como cães e pombos, para matérias específicas sobre suas espécies e com fins demonstrativos. Muitas dessas ilustrações em seu interior não eram assinadas, tampouco tinham indicação de autoria em editorial.

Figura 7 – Capa da *Excelsior* por Alberto Lima, agosto de 1928, e as demais capas analisadas.





Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

Também contrariando, em parte, a tendência à representação de figuras humanas em situações que indiquem datas comemorativas ou simbolizem temas como política e opinião pública, a *Excelsior* trazia uma gama tão variada quanto desconhecida de ilustradores, havendo apenas alguns de autoria identificada. A predileção temática da seleção em análise, no tocante às datas comemorativas, estendeu-se do Carnaval ao São João, sendo retratados, respectivamente, o pierrô e crianças em torno de uma fogueira e um balão verde-amarelo, ambos em cenários noturnos. Contudo, a modernidade foi assunto da revista em algumas de suas capas, que trouxeram representações de construções contemporâneas, como na Figura 7, de 1928 (a exemplo do edifício do Atlântico—Hotel, localizado em Santos, de arquitetura neoclássica e sobre o qual voa um avião em alta velocidade) e de duas mulheres apropriando-se da posição de usufruidoras do avanço tecnológico nos transportes, embarcando em um carro como passageiras, junto a um chofer. Outras duas capas versaram sobre embarcações, uma delas ainda remetendo às comemorações do descobrimento das Américas, a nau Santa Maria, e outra, bucólica, representava um pequeno barco em águas calmas.

3.2.3 *Ilustração Moderna*

Com média de 52 páginas, a *Ilustração Moderna* trazia certa variedade de fotografias (e fotocomposições), mescladas às ilustrações e vinhetas. De periodicidade semanal, foi publicada entre 1924 e 1925 e ficou sob a direção de Antonio Amaral ao longo da sua existência. Trazia ainda charges em algumas de suas edições, em tom de crítica aos costumes de seu tempo, e, em paralelo, retratava os acontecimentos da vida social carioca. Por exemplo, eram temas de matérias fotojornalísticas as festas, reuniões e eventos esportivos, e até a visita de um embaixador a um clube da imprensa.

A *Ilustração Moderna* utilizava, como temática predileta, as figuras femininas. Na amostra escolhida para a análise, as mulheres foram onipresentes: duas foram retratadas em plano fechado no rosto; algumas delas estavam acompanhadas das flores, em adorno, nos enfeites dos vestidos ou dispostas num vaso decorativo; duas apresentavam cabelos cortados *à la garçonne*, representando o questionamento da feminilidade como indicativa de gênero (Figura 8, 1924); e uma era a própria Maria Antonieta, acompanhada (e, em desproporcional representação, muito maior) de seu marido, Luís XVI, que reverencia a sua imagem. As mulheres, assim, para além de sua função estética, sintetizavam o ideal da ilustração moderna, em cenários típicos da época e com pautas de moda e estilo indicativas de mudança de paradigma, também próprias dos anos 1920.

Figura 8 – Capa da *Ilustração Moderna* por Armando Vianna, 21 de junho de 1924, e as demais capas analisadas.



Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/>

3.3 Recife

Nesta pesquisa, foram reexaminados os temas relacionados à modernidade e, a partir daí, selecionadas as seis capas de revistas que, em análise comparativa com as publicações de São Paulo e do Rio de Janeiro, terão o estilo das ilustrações debatido.

3.3.1 Revista de Pernambuco

Como publicação oficial do estado de Pernambuco, ligada à gestão de Sérgio Loreto Filho, era de se esperar que a realização de obras públicas fosse exaltada. Entretanto, para a seleção sob análise comparativa entre as três cidades brasileiras, o prisma da modernidade foi considerado, no intuito de descobrir que relação ele tem com esse movimento. Significa dizer que, entre algumas capas que aludem às datas comemorativas, de onde foram destacadas apenas a do Natal de 1924 e a do Centenário da Imprensa (que reproduzia, ao fundo da ilustração, uma página do jornal Diário de Pernambuco) preferiu-se os temas dos transportes, como o bonde da antiga Avenida Beira-Rio e atual Avenida Boa Viagem (Figura 9, de 1925), bem como uma embarcação às margens do Recife Antigo, e urbanismo (vista aérea do Bairro do Derby, que havia sido planejado e anunciado, naquele momento, como o Recife Novo). Por fim, uma certa metalinguagem é percebida na capa de julho de 1925, que retrata leitoras de várias nacionalidades com um exemplar da Revista de Pernambuco

em mãos; ainda que haja a diversidade de gênero ali representada como uma espécie de empoderamento feminino, que é instruída e se apropria da informação, não necessariamente isso implicou em diversidade étnica do público leitor.

Figura 9 – Capa da *Revista de Pernambuco* por Heinrich Moser, janeiro de 1925, e as demais capas analisadas.



Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn001398.pdf>

3.3.2 *Rua Nova*

Em relação às demais revistas recifenses, a *Rua Nova* era a que mais satirizava costumes citadinos e as mais novas modas que lá chegavam. As legendas evidenciavam a leitura debochada dos avanços, sobretudo do comportamento das mulheres, e as ilustrações feitas por J. Ranulpho guardavam semelhança com as atuais caricaturas e charges – sucintas, de traços exagerados e de sentidos ambíguos, dirimidos pelas legendas (Figura 10, de 1926). Logo, como crítica contumaz dos costumes, a *Rua Nova* demonstrava em suas capas a preferência por figuras humanas inseridas em situações diversas, objeto de questionamento. A relação com as novas tecnologias foi retratada em duas capas (a mulher ao telefone e o casal que posa ao lado do automóvel); enquanto a crítica à moda feminina é corroborada pelas inscrições “moderna geração”, “a mentira da moda”, “poses à la garçonne” e “em marcha para a realidade”, numa guinada conservadora de seu posicionamento. Havia um apanhado de humor em lamentações à liberalidade dos costumes que irrompeu na década de 1920. É interessante destacar que, já nas capas da *Rua Nova*, foram encontrados traços do feminismo liberal como sinais do moderno, ainda que houvesse uma posição de contestação.

Figura 10 – Capa da *Rua Nova* por J. Ranulpho, 16 de julho de 1926, e as demais capas analisadas.



Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn001633.pdf>

3.3.3 *Revista da Cidade*

Trazendo como principal capista, além de outros ilustradores, o também recifense Lauro Villares, a *Revista da Cidade* abordava temáticas tão variadas quanto as suas matérias. Mas, para os fins desta pesquisa, foram selecionadas as capas que ilustravam um grupo de homens andando pela cidade (legendada como “elles”); a figura feminina que, muito alegremente, utiliza um telefone em ambiente domiciliar (Figura 11, de 1928); um avião que voa em alta velocidade, sacudindo a bandeira do Brasil ao fundo; uma mulher negra que, tal como as mulheres brancas representadas inúmeras vezes nas capas, assume ali a síntese do ideal de beleza e graça; um casal oriental onde o homem aparece carregando um bebê nas costas, com quimonos e em cenário típico do Japão; e, enfim, personagens do mito alemão do Fausto: o demônio Mefistófeles, o próprio Fausto e a Margarida, por quem Fausto se apaixona antes de cumprir a sua sentença.

É perceptível a maior variedade de repertório temático em relação às outras duas revistas recifenses, algo esperado também de alguns títulos paulistanos e cariocas. Talvez, a diferença, em relação à *Revista de Pernambuco*, outra com bastante variedade nesse sentido, seja a abordagem de assuntos que extrapolassem a cena recifense, ou mesmo pernambucana, entrando num território de assuntos comuns ao Brasil: a modernidade em ambiente doméstico, o que significava ser moderno em ambiente citadino, a valorização estética da imagem da mulher negra (ao contrário do que indicaram revistas cariocas e paulistanas sobre o tema), e assim por diante.

Figura 11 – Capa da *Revista da Cidade* por Lauro Villares, 11 de fevereiro de 1928, e as demais capas analisadas.



Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn001468.pdf>

4 Discussão dos resultados à luz de Ashwin

Os ilustradores carregavam as suas marcas pessoais, no entanto, cada título trazia características que lhe peculiarizavam no mercado. Quando havia sucessões entre ilustradores, como em *Careta*, mais especificamente na transição entre J. Carlos e Alfredo Storni, não houve uma dissonância entre os estilos seguidos – mas, é possível inferir que J. Carlos definiu as linhas que Storni então assumira. Após a análise semântica, finalmente, o estilo será discutido a seguir, auxiliado pela tabela de cada cidade, com os sete ingredientes da ilustração e os respectivos polos, apresentados em Ashwin (1979).

4.1 São Paulo

Prosseguindo na análise estilística das ilustrações conforme Ashwin (1979), a *consistência* mostrou-se homogênea por unanimidade, significando que foram utilizados poucos recursos gráficos na construção das imagens – basicamente, jogos entre linhas, pontos e áreas coloridas. Por seu turno, a *gama* apresentou resultados predominantes na tendência restrita, ou seja, os recursos gráficos da consistência não eram explorados exaustivamente, em grande profusão de detalhes, mas antes foram mantidos em expressões modestas, mais ou menos sintéticas, com 13 incidências. Outras 5 registraram a gama quase expandida, cuja representação encontra-se mais detalhada.

O *enquadramento* predominantemente conjuntivo, equivalente a um cenário que é “recortado em suas bordas”, onde se permite que a sua continuidade seja complementada pelo observador, apresentou 14 incidências, incluindo a intensidade menos conjuntiva. Encontrou-se uma representatividade equilibrada quanto ao *posicionamento*, 9 na variável do polo simétrico, assim como a outra metade com incidência no polo casual, ou seja, os elementos retratados nem obedecem a ordem espelhada tampouco casual em sua disposição na página.

A *proximidade* ou *proxêmica* revela que, em doze situações analisadas, os motivos representados estavam razoavelmente perto do observador. Quanto à *cinética*, 10 foram registrados como estáticos, mas oito deles indicavam que havia alguma dinâmica, ou seja, algum movimento sendo captado na cena. O *naturalismo*, enfim, surpreendeu, com onze ilustrações onde o fato representado não é factível de acontecer em situações reais.

Tabela 2 – Resultados da análise de *A Vida Moderna, O Badalo e Vida Paulista* baseada em Ashwin (1979)

Ingrediente	Variável	+	-	-	+	Variável
Consistência	Heterogênea				18	Homogênea
Gama	Expandida		5	5	8	Restrita
Enquadramento	Conjuntivo	9	5	3	1	Disjuntivo
Posicionamento	Casual	3	6	8	1	Simétrico
Proximidade	Distante	1	5	11	1	Perto
Cinética	Dinâmico	3	5	1	9	Estático
Naturalismo	Não-naturalista	7	4	4	3	Naturalista

Fonte: as autoras (2024)

4.2 Rio de Janeiro

Nas revistas ilustradas do Rio de Janeiro, também na perspectiva de Ashwin (1979), quanto ao ingrediente *consistência*, registramos 17 incidências da variável homogênea forte, empregando poucos recursos gráficos na produção das ilustrações – basicamente, linhas, pontos e áreas de cor; e um registro na variável homogênea branda, com, ao menos, um recurso ou dois a mais na composição analisada. No ingrediente *gama*, 7 capas foram registradas com a variável menos restrita, e que, somados a outros quatro na intensidade mais restrita, demonstram uma certa predileção por uma maneira simples de se representar os motivos das capas. Não obstante, outros sete se distribuíram na variável expandida, devido a recursos mais elaborados e próximos à representação da realidade.

Quanto ao ingrediente *enquadramento*, 15 capas apresentaram um recorte abrupto de cenário, ou uma *tranche de vie*, como define Ashwin (1979, p. 61), e mais duas capas foram classificadas na intensidade mais branda dessa variável, apenas em uma capa foi registrada como disjuntiva, ou seja, apresenta-se sem cenário ou contexto, em “flutuação” na página. Em relação ao *posicionamento*, 8 capas apresentam-se como simétricas, em sua expressão mais moderada, enquanto outras 10 capas se distribuíram entre pouco e muito casuais, ou seja, mais ou menos “desorganizadas” e aleatórias na página. Na *proximidade*, o resultado mais expressivo foi o

moderadamente distante, com 9 amostras, e 3 mais distantes. O penúltimo ingrediente, *cinética*, registrou também 9 resultados muito estáticos, sem indicativos de realização de movimentos pelos motivos representados, contudo, 7 capas traziam algum indicativo de realização de movimentos, e uma registrava um movimento muito brusco. Enfim, o último ingrediente, o *naturalismo*, apresentou uma distribuição razoavelmente equilibrada entre as variáveis e intensidades, embora com 6 capas muito naturalistas, que poderiam ser reproduzidas em condições reais.

Tabela 3 – Resultados da análise de *Careta*, *Excelsior* e *Ilustração Moderna* baseada em Ashwin (1979)

Ingrediente	Variável	+	-	-	+	Variável
Consistência	Heterogênea			1	17	Homogênea
Gama	Expandida	2	5	7	4	Restrita
Enquadramento	Conjuntivo	15	2		1	Disjuntivo
Posicionamento	Casual	7	3	8		Simétrico
Proximidade	Distante	3	9	4	2	Perto
Cinética	Dinâmico	1	7	1	9	Estático
Naturalismo	Não-naturalista	5	4	3	6	Naturalista

Fonte: as autoras (2024)

4.3 Recife

A última bateria de revistas que teve seu estilo analisado, a do Recife, registrou, no ingrediente *consistência*, 13 capas na intensidade e variável menos homogênea. Isso porque, em razão das tecnologias de impressão e recursos gráficos envolvidos, os ilustradores estavam mais interessados em dar efeitos gráficos variados às peças, conforme será discutido na última parte.

No ingrediente *gama*, a maioria dos resultados (11) concentrou-se na intensidade moderada da variável restrita, quer dizer, os recursos gráficos empregados não se estendiam em muitos efeitos, mas havia ainda alguns casos de gama expandida, 2 capas na intensidade mais forte e 5 na moderada, totalizando 7. Nesses casos, os efeitos dos recursos gráficos eram mais variados, ricos em detalhes, o que muitas vezes favorece uma reprodução mais próxima da realidade. Em relação ao ingrediente *enquadramento*, 13 resultados foram predominantemente conjuntivos, 8 na intensidade mais forte e 5 na moderada. Diferenciadas apenas pelo nível de interesse na cena retratada e pela essencialidade, à observação e interpretação, dos motivos descontinuados pelos limites físicos da ilustração, as modalidades forte e moderada do enquadramento conjuntivo também se definiam, em suma, ao questionar se havia muitos elementos sendo suprimidos de uma só vez, recortando-se o cenário abruptamente, ou se havia uma supressão que não limitava tantos elementos ou que não impedia a interpretação daquela parte como o todo.

O ingrediente *posicionamento* apresentou um empate que totalizou 12 resultados* nas intensidades forte e moderada da variável casual, o que significa que seus grafismos se distribuíam mais ou menos desarranjadamente na página, ao contrário da distribuição um pouco regular reconhecida em 6 capas mais simétricas. Passando-se, então, a discutir a *proximidade* ou *proxêmica*, a relação representação-observador é, majoritariamente, estabelecida um pouco de perto, como

contam 13 capas observadas. Três capas contêm planos mais abertos que indicam um certo distanciamento e, em dois resultados, os planos são tão abertos que sugerem um alheamento à cena, ou uma visão mais geral, uma participação menos intimista, somando 5 resultados distantes.

Na *cinética*, 16 exemplares representaram cenas estáticas, 12 delas muito estáticas, sem indicação alguma de movimento, e outros 4 tinham pequenos indicativos de movimento, por exemplo, o vento que passa e distorce a forma de um tecido, mas que não deixa de ser um instante captado pela observação ou registro. Os dois raros exemplos de representações dinâmicas destacaram-se dos demais, tornando memorável, por exemplo, o avião que voa, agitando a bandeira ao fundo e sinalizando o movimento da hélice e do vento em suas asas. Finalmente, o ingrediente *naturalismo* teve 11 capas registradas como moderadamente e muito não-naturalistas, indicando um quê de fantasia, imaginário, construção impossível de se reproduzir na realidade.

Tabela 4 – Resultados da análise de *Revista de Pernambuco*, *Rua Nova* e *Revista da Cidade* baseada em Ashwin (1979)

Ingrediente	Variável	+	-	-	+	Variável
Consistência	Heterogênea	1	2	13	2	Homogênea
Gama	Expandida	2	5	9	2	Restrita
Enquadramento	Conjuntivo	8	5	1	4	Disjuntivo
Posicionamento	Casual	6*	6*	5	1	Simétrico
Proximidade	Distante	2	3	10	3	Perto
Cinética	Dinâmico	1	1	4	12	Estático
Naturalismo	Não-naturalista	4	7	4	3	Naturalista

Fonte: as autoras (2024)

5 Um olhar sobre as revistas das cidades e questões para o futuro

Sob a perspectiva semântica das imagens conforme Joly (1996), foi possível traçar um paralelo entre as três revistas paulistanas, cariocas e recifenses – encontra-se as revistas de caráter literário, a exemplo de *A Vida Moderna*, *Ilustração Moderna*, *Excelsior* e *Revista da Cidade*; as revistas onde o humor gráfico é a principal característica das capas, notadamente, *O Badalo*, *Careta* e *Rua Nova*; e aquelas outras onde o viés político está presente, em forma de crítica ou de exaltação, como em *Vida Paulista* e *Revista de Pernambuco*. Entretanto, a escolha das revistas para análise não considerou, em primeiro momento, essas três vertentes, sendo esse o resultado da observação de suas temáticas mais comuns, tampouco elas correspondem perfeitamente a uma categoria para cada cidade. Da mesma forma, uma revista de humor gráfico como *O Badalo* pode muito bem comportar uma crítica ao presidente da época, Washington Luís, não sendo essa uma classificação estanque, mas antes uma tendência que foi, em geral, seguida.

As revistas de humor e política são as que contêm a maior gama de significados. Na seleção, as temáticas abordadas foram muito variadas, desde críticas à forma de gastar do governo (por exemplo, ao representar-se o cofre do tesouro na caldeira) e à maneira como se faz disponível a sucessão de deputados (como a máquina de fazer deputados), até as críticas diretas aos principais

personagens políticos dos anos 1920. O presidente Washington Luís foi retratado em várias capas e, eventualmente, era confrontado com populares, os quais lhe direcionavam súplicas para que a realidade fosse transformada, ou, ao menos, que não fosse piorada. Um desses populares era o personagem Jeca, também protagonista de outras capas e que, frequentemente, era colocado em situações que questionavam a sua adequação à modernidade. O Jeca representava o Brasil real, com atrasos, desajustado às vivências propostas pelo modernismo. Em contraste, eram também as capas protagonizadas por aviões, embarcações, trens, máquinas. Merecem citação ainda os animais da *Careta*: nunca como representações literais, sempre simbolizando a selvageria do orçamento, as virtudes da polícia e a malícia da greve geral, respectivamente, através do gato, cachorro e cobra. E, por fim, quando não recorriam aos personagens já citados, as capas eram frequentemente estampadas por figuras humanas, sobretudo pela figura feminina. Para muitas revistas, até a atualidade, a figura humana é o mote principal, funcionando a capa como um espelho do leitor.

A maneira como cada título fazia uso do estilo lhe era particular, e não necessariamente restava evidenciada uma autoralidade do ilustrador. Em *Careta*, a sucessão entre J. Carlos e Alfredo Storni foi, na prática, imperceptível, pois Storni manteve a mesma linguagem gráfica empregada anteriormente por J. Carlos. Passando à comparação de resultados da *consistência*, as revistas do Recife apresentaram uma profusão maior de recursos gráficos. Heinrich Moser, capista da *Revista de Pernambuco*, e Lauro Villares, principal ilustrador da *Revista da Cidade*, foram os que mais diversificaram os instrumentos das suas ilustrações, pois dialogavam com as possibilidades da autotipia e dos demais recursos de impressão. As revistas paulistanas e cariocas, por outro lado, mantiveram a amplitude de instrumentos gráficos reduzida às linhas e algumas áreas de cor (no máximo, três, em São Paulo).

Por sua vez, a *gama* não apresentou divergência nos resultados entre as cidades. A limitação de instrumentos gráficos tendia a restringir também a diversidade de efeitos desses instrumentos, contudo, é necessário pontuar que outro fator de influência nesse resultado pode ter sido o caráter humorístico-caricatural de muitas dessas publicações. As exceções a essa regra foram metade das capas de *A Vida Moderna* e a maioria das capas da *Revista de Pernambuco*, ambas com acabamentos mais rebuscados para os padrões da época.

Outro ingrediente que não suscitou muitas divergências foi o *enquadramento*, afinal, a lógica na maioria das páginas era aquela na qual havia uma cena sendo recortada e oferecida ao leitor. Talvez, essa lógica pode ter sido construída pela fotografia e pela própria história da arte. Nesse aspecto, é importante observar que as capas ilustradas já concorriam com as capas fotografadas e, em muitos títulos, chegaram a dividir edições, embora isso não significasse que as fotografias contemplassem, a rigor, os cenários, pois muitas delas eram tratadas (e poderiam, também, ser disjuntivas, mas esse não é o objeto da análise). Em todas as revistas analisadas, porém, os resultados disjuntivos acabavam quase sempre se destacando da tendência conjuntiva, porque excepcionavam essa tendência ao recorte de cenário e significavam uma outra maneira de sugerir uma representação, a do objeto isolado, onde a inserção cenográfica poderia ruir o senso de importância que se dá ao elemento reproduzido.

Quanto ao ingrediente *posicionamento*, houve uma preferência idêntica pela simetria nas revistas paulistanas e cariocas, que não era muito pronunciada, mas sugerida pela distribuição equilibrada dos elementos visuais. As revistas recifenses, diferentemente, preferiram a distribuição assimétrica na página, registrando seis resultados casuais moderados e seis resultados casuais na intensidade mais forte. Isso significa que as ilustrações do Recife tinham um caráter mais lúdico, e poderiam, assim, despertar maior interesse do leitor local.

As revistas paulistanas e recifenses apresentavam uma tendência a retratar os motivos de perto. O ingrediente da *proximidade* nas revistas cariocas, por outro lado, e em razão do contexto dos motivos escolhidos, registrou mais resultados na variável distante. Por exemplo, cenários onde o horizonte, para o observador, é longínquo: a entrada de uma cidade em ruínas, o mar onde navega uma embarcação, o campo onde interagem o Jeca e um aviador pilotando um avião (Figura 5).

Um dos mais interessantes ingredientes, a *cinética*, apresentou a mesma tendência à representação estática dos seus motivos. É interessante porque ela se coloca no mesmo dilema do enquadramento: os resultados que destoam da tendência principal acabam exercendo papel de destaque no espectro da análise – são, além de aviões em que o vento zune em suas asas e hélices, embarcações em que o vento molda o formato das velas; fumaças das chamas de outras velas, de parafina, que se apagam; chamas de fogueira; tampa de caldeirão que ferve violentamente. Desta feita, onde se percebe movimento, há uma quebra de convenções sobre a referência ao tempo, a posição no espaço e a distorção do corpo, constituindo, assim, uma atipicidade de representação.

Encerrando a discussão, o ingrediente *naturalismo* teve a maioria dos resultados, em São Paulo e no Recife, não-naturalistas, enquanto a tendência predominante no Rio de Janeiro era a oposta, a naturalista. Significa dizer que, nessas primeiras cidades, construções oníricas, absurdas, impossíveis de acontecer na realidade, tinham cada uma um significado intrínseco. Dificilmente seria visto um cofre do Tesouro fervendo numa caldeira, mas essa hipérbole lhe particularizava. Quanto ao Rio, o fato de boa parte das ilustrações serem caricaturas ou charges não implica em uma construção fantasiosa, mas antes uma cena crível, uma reprodução do que poderia acontecer na realidade, e aí mesmo residia a capacidade de crítica da ilustração.

Algumas questões podem ser suscitadas a partir da presente pesquisa. A adequação do modelo de Joly e Ashwin para pesquisas históricas pode continuar sob teste e, por exemplo, a comparação entre diferentes décadas tem o potencial de revelar características muito peculiares sobre movimentos artísticos no Brasil que antes passavam desapercibidas. De maneira mais específica, é possível traçar um histórico da representação em ilustrações no Brasil, descobrir quais as preferências e quais artifícios são mais raros: quais recursos foram deixados de lado, se tornando mais interessantes em razão de sua exclusividade e qual a interferência das tecnologias gráficas em seus resultados. Ainda, qual a conexão com o seu tempo, trazendo a lume o contexto em que se inserem e, com o passar dos anos, é possível também comparar os resultados para que se tenha uma nova perspectiva desses referidos movimentos artísticos, colocando à prova certezas já muito consolidadas, quase que estereotipadas, sobre o quê, exatamente, definiria o seu estilo. Dessa forma, é também possível formular novas hipóteses sobre o que diferencia o Brasil do restante do mundo e, indo mais além, descobrir qual o impacto de um determinado contexto local na produção do país. Enfim, ainda é possível identificar as diversas influências que se entrecruzam e redescobrir, em épocas fixas e, com o passar dos anos, muitos Brasis.

Seja como precursoras ou representantes do modernismo, as revistas de 1920 eram, assim como os jornais, os termômetros do momento. Discutiam o advento das novas máquinas e a sua inserção no cotidiano – a maneira como alteravam as rotinas e as antigas vivências, do transporte ao entretenimento, principalmente o cinema, além dos assuntos corriqueiros nas cidades, como a política. E, algumas vezes, a modernidade estava incrustada até no próprio título. Assim, quem criou e se envolveu no processo de publicação das revistas estava consciente de seu contexto. Talvez a inserção no modernismo seja discutível ainda para as revistas da década anterior, mas para as revistas de 1920, como expressão voltada à cultura de massa, não resta a dúvida.

6 Referências

- ASHWIN, C. **The ingredients of style in contemporary illustration: a case study**. Information Design Journal 1:1, p. 51-67, jan 1979.
- CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Título original: A primer of visual literacy. 3ª. ed. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Título original: Introduction à l'analyse de l'image. 11ª. ed. Tradução: Marina Appenzeller. Papirus, Campinas, 1996. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- SILVA, J. F.; COUTINHO, S. G. **Ilustrações em revistas do Recife, 1920: uma análise semântica baseada no modelo de Joly e Ashwin**. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 14º, Rio de Janeiro, 26 a 28 out. 2022. Anais do 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Rio de Janeiro: Blucher, p. 880-898, 2022.
- VELLOSO, M. P. **Modernismo no Rio de Janeiro – Turunas e Quixotes**. 2ª. ed. Petrópolis: KBR, 2015.