



Diálogos

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n1>

ISSN 2177-2940
(Online)

A2

ISSN 1415-9945
(Impresso)

Um fazer imagem: a produção gráfica da revista *O Cruzeiro*

<http://dx.doi.org/10.4025.dialogos.v20n1.32277>

Daniela Queiroz Campos

Pós-doutoranda da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Bolsista Ciências Sem Fronteiras – CNPq. E-mail: camposdanielaqueiroz@gmail.com.

Palavras-chave:

Produção gráfica; Revista *O Cruzeiro*; reprodutibilidade.

Keywords:

Graphic production, Magazine *O Cruzeiro*, Reproducibility.

Palabras Clave:

Producción gráfica, Revista *O Cruzeiro*, Reproducibilidad.

Resumo

A revista *O Cruzeiro* consagra-se no cenário brasileiro como um dos mais conhecidos e difundidos periódicos do século XX. Tendo iniciado sua circulação no ano de 1928 a afamada revista mantém-se nas bancas de revista de todo o país até o ano de 1975. A qualidade gráfica do impresso sempre fora notória, principalmente em suas décadas iniciais de publicação. O presente artigo aborda a produção gráfica da revista *O Cruzeiro* a partir das próprias páginas do periódico. A reprodutibilidade faz, marca e consolida aqueles textos e aquelas imagens.

Abstract

To make an image: the graphic production of the magazine "O Cruzeiro"
"O Cruzeiro" magazine enshrined in the Brazilian scene as one of the best known and mostly disseminated periodical the twentieth century. Having started its circulation in 1928, the renowned magazine remained on newsstands across the country until the year 1975. The graphic quality of the printed media was notorious, especially in its early decades of publication. This article discusses the graphic production of the magazine "O Cruzeiro" from the original pages of the journal. The reproducibility makes, marks and consolidates those texts and those images.

Resumen

Un hacer imagen: la producción gráfica de la revista *O Cruzeiro*
La revista *O Cruzeiro* es consagrada en el escenario brasileño como uno de los más conocidos y difundidos periódicos brasileños del siglo XX. Habiendo comenzado su circulación en 1928, la prestigiosa revista se mantiene en los quioscos de todo el país hasta el año de 1975. La calidad gráfica del impreso siempre ha sido notoria, especialmente en sus primeras décadas de publicación. En este artículo se discute la producción gráfica de la revista *O Cruzeiro* desde las propias páginas del periódico. La reprodutibilidad hace, marca y consolida aquellos textos y aquellas imágenes.

Uma imensidão de papel impresso

Papel, tinta e prensa. Uma imensidão de papel impresso. A somatória de jornais e revistas que circularam no Brasil resulta hoje em uma porção gigantesca de prateleiras, pilhas e encadernações localizadas em arquivos e bibliotecas. Foram e continuam a serem muitos os veículos da imprensa mídia impressa periódica no país: jornais e revistas. Concentraremos naquela imprensa periódica feita de papel e tinta, na imprensa periódica onde noticiários e colunas misturam-se e rodam entre as engrenagens e as matrizes de *offsets* e rotogravuras. A indústria gráfica nacional lançou no mercado periódico um enorme montante de jornais e revistas.

A revista *O Cruzeiro* inicia sua circulação no ano de 1928, seu primeiro número tem seus 50 mil exemplares esgotados já no primeiro dia de circulação. A revista inicia-se assim: “Depomos na mão do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre demolições do Rio colonial, através de cujos escombros a civilização travou a recta da Avenida Rio Branco: uma recta entre o passado e o futuro” (CRUZEIRO, 1928, p. 1). Segue-se o texto do editorial colocando a revista *Cruzeiro* como partidária de um novo, então, mundo moderno. Torna-se interessante também destacar que ela era referenciada, neste primeiro editorial, como moderna.

“Seu nome é da constelação que, há milhões incontáveis de anos, no céu astral” (CRUZEIRO, 1928, p. 1). O nome atrela-se a constelação do Cruzeiro do Sul e ao nome da moeda corrente. Vale salientar que de início a revista chamava-se apenas *Cruzeiro*, sem o artigo o. O artigo só é anexado ao título no ano seguinte da publicação, especificamente no número trinta e um (ABULQUERQUE, OUROFINO, 2005).

O Cruzeiro foi pensado para ser uma revista grandiosa, no formato tabloide (26 x 33

cm) impressa em 4 cores em papel de alta qualidade. Qualidade gráfica tal que não foi inicialmente possível a impressão em parque brasileiro. Toda impressa em papel *couché* e repleta de fotografias, marcava avanços gráficos que vinha ao longo do XX acompanhando o cenário periódico nacional.

Assis Chateaubriand soube, por meio de amigos, do projeto do jornalista português Carlos Malheiro Dias de lançar uma revista de circulação nacional. Por falta de dinheiro, Dias abandonou o projeto retomado por Chateaubriand. Contudo Carlos Malheiro Dias ficara, inicialmente, responsável pela direção da revista idealizada por ele.

Na década de 1930 o império de comunicação de Assis Chateaubriand começou a ser chamado de *Diários Associados*. No ano de 1930, em um artigo resposta ao então presidente da república, Getúlio Vargas, Chateaubriand utilizou pela primeira vez o termo nossos *Diários Associados*, nome que designaria sua rede nas décadas seguintes.

A revista ilustrada pretendia inovar também no conteúdo editorial. *O Cruzeiro* contava com colaboradores de porte, ótimos ilustradores, uma farta documentação fotográfica, além de constarem em seu sumário excelentes colunistas fixos. Suas seções de humor, fotorreportagens, contos ilustrados, páginas dedicadas à mulher transformaram *O Cruzeiro* na grande revista nacional de meados do século XX (NETTO, 1998, p. 91).

Como principais marcas *O Cruzeiro* tinha um volume considerado de páginas voltadas para assuntos relacionados à mulher. A historiadora Leoni Serpa (2003) coloca que aproximadamente 30% das páginas da revista eram referentes ao imaginário feminino. A revista também tinha um número expressivo de páginas dedicadas ao humor (GAWRYSZEMSKI, 2009, p. 36).

O Cruzeiro na década de 1940 começou a

destacar-se por sua tiragem nas edições semanais, a população brasileira não ultrapassava os 41,2 milhões de habitantes, sendo que 56,8% dessa população era analfabeta e apenas 31,3%, urbana¹. Foram muitos leitores. Foram, sem sombra de dúvidas, muitas páginas. A revista *O Cruzeiro* é uma imagem da reprodutibilidade, reprodutibilidade que alcançara 700.000 exemplares no auge da década de 1950 (GAVA, 2003).

A imagem e seus múltiplos

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados em lucros. Em contraste a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história interminavelmente, através de saltos comparados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o primeiro serviço para a palavra escrita. Conhecemos a gigantesca transformação provocada pela imprensa – a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa na chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX (BENJAMIN, 2010, p. 166).

O excerto acima compõe o sempre lembrado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin. Nesta passagem Benjamin escreve acerca da reprodutibilidade da imagem e afirma que a obra de arte sempre fora reprodutível. Benjamin nos chama para a questão da reprodutibilidade técnica da imagem. A reprodutibilidade das imagens inicia seu processo muito anteriormente

a reprodutibilidade eficaz da palavra escrita. Se em outrora, a imagem era entalhada em uma tábua de madeira e seu negativo era gravado em um pergaminho, no agora de Walter Benjamin tal técnica havia se modificado significativamente.

Tal como nos colocara Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte não tem como início, mas como marco, a fotografia moderna. Antes da invenção da imprensa de tipos móveis de Gutenberg, em 1454, a imagem já era reprodutível por um complexo maquinário. Através das pranchas de madeiras (xilogravura) a imagem encontrou se não sua primeira forma de impressão, sua primeira forma de reprodução.

Podemos detectar processos de impressão nos tempos mais remotos. “Partout des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11)². De tal feita, a impressão é indatável para um trabalho histórico – lembramos que estas impressões não tinham intenção reprodutora.

A reprodutibilidade da imagem marca-se, na gravura, pela utilização de uma matriz que tenha por finalidade a produção de um sem-número de imagens, a produção de múltiplos exemplares. Quando nos referimos a gravura, falamos também de impressão, de uma marca ou de um sinal da pressão deixada por uma forma que vai gerar outra forma. Muitos estudiosos e autores colocam os selos-cilindros ou cilindri-selos como a primeira matriz gravada, ou seja, como a primeira imagem reprodutível por técnica.

A gravura, seja ela oriunda das mais distintas técnicas, ao longo de séculos, desempenhou o papel de difusão e reprodução de imagens. Fora desta maneira, de forma gravada, que a imagem inicia-se na sua era da

1 Dados retirados do Estudo relativo aos 60 anos de transformações sociais no país realizado pelo IBGE. Publicado em forma de Comunicação Social em 25 de maio de 2007 (IBGE, 2007).

2 Por tudo a imprensa nos precede ou melhor ela nos segue (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 11, tradução nossa).

reprodutibilidade não apenas no mundo ocidentalizado, como também, e primeiramente, no Extremo Oriente.

Os materiais gráficos de outrora e dos tempos de agora inserem-se em um vasto contexto de matrizes e técnicas. Deste modo, “Entende-se por obra gráfica o conjunto de estampas produzidas de uma mesma matriz, elaborada de acordo com algumas das técnicas gráficas e estampada por meio de um dos vários sistemas de impressão” (CATAFAL, OLIVA, 2003, p. 12). Dentre estas múltiplas técnicas gráficas e estes vários sistemas de impressão muito alterou-se nos antigos ateliês de gravura e nos parques gráficos. Fora a somatória destas experiências que culminaram nas impressoras modernas.

Inicialmente, a reprodução das letras se dava da mesma forma que a reprodução da imagem. O papel com letras impressas pela tipografia data do século XV, e a imprensa periódica propriamente dita surgiria na Europa apenas no decorrer do século XVII. Nas Américas, a atividade impressora se desenvolveria apenas um século depois de seu advento na Europa: a imprensa periódica americana ocorre então no século XVIII. Todavia, vale salientar que tais datas referem-se, sobretudo, às Américas inglesa e espanhola. A América portuguesa esperaria até século XIX para operar com a impressão tipográfica e assim, também, com a imprensa periódica. Tal atividade era proibida pela Coroa portuguesa. Entretanto, a vigilância sempre andara de mão com a resistência. Atividades impressoras ocorreram, sim, no Brasil Colonial. A imprensa de forma sistematizada e legalizada ocorre apenas no ano de 1808 (MARTINS, LUCA, 2008).

O primeiro periódico brasileiro não fora aqui impresso. Tal fator não é tão estranho se pensarmos que as primeiras edições da revista *O Cruzeiro* – já no ano de 1928, mais de um século após o início da imprensa periódica no país –

também não tiveram suas páginas rodadas e impressas em terras brasileiras. O considerado primeiro periódico do Brasil (MOREL, 2008) – *Correio Brasiliense* – chega ao país contendo notícias e discussões políticas da Colônia, mas era escrito e impresso em Londres. De lá, aquele, hoje considerado o primeiro jornalista brasileiro – Hipólito José da Costa – redigia as primeiras páginas periódicas tupiniquins, que inicia sua circulação no mesmo ano a instauração da Imprensa Régia, 1808. Ao *Correio Brasiliense* iam, aos poucos, somando-se outros nomes. Naquele mesmo ano, em 10 de setembro, saía o primeiro periódico impresso no Brasil, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, que inaugurava a recém instalada Imprensa Régia do Brasil, pela corte portuguesa.

O mundo da imprensa periódica foi se alargando no decorrer do século XIX. Com o século XX ele alcançara contornos mais próximos dos atuais. Os jornais diários, matutinos e vespertinos atingiram local primordial na imprensa do início do século XX. A revista desvincula-se e, principalmente, diferencia-se do jornal. Aos poucos passam a existir revistas ilustradas e as revistas de variedades. As bancas de revistas assumem lugar nas principais ruas das cidades. O leitor das bancas de revistas então se configura naquele cenário. Por fim, os contornos parecem estar, se não definidos, muito bem rascunhados.

O aumento de publicações de revistas semanais e mensais no Rio de Janeiro e em São Paulo entre os anos de 1921 e 1930 apresenta-se notório. Foi registrado um total de 2.959 títulos no ano de 1930. As revistas constituem veículo periódico onde textos e imagens imperam na divulgação de um acontecimento, explicação de uma enfermidade, circulação de uma coluna (MARTINS, 2001). Enfim ali circulam mundos em forma impressa.

A reprodutibilidade daquelas páginas

A revista *O Cruzeiro* circulou no Brasil em meados do século XX. Época em que a

reprodução imagética de periódicos não era mais marcada nem pela xilogravura³, nem pelo buril⁴. A somatória de inúmeras técnicas reprodutoras ocasionou o advento da litografia⁵. Apesar dos offsets já configurarem o cenário da indústria gráfica nacional em meados do século XX, a revista *O Cruzeiro* era impressa através da técnica e do maquinário da rotogravura.

A falência da revista, ainda na década de 70 do século XX, ocasionou uma imensurável perda de informações técnicas, relevantes para a presente pesquisa. O compêndio midiático *Diários Associados* atravessou anos de decadência e desestruturou-se. No processo de falência d'*O Cruzeiro*, a revista tivera seus profissionais, arquivos e maquinários dispersados e talvez perdidos num tempo e num espaço imensuráveis. Os arquivos foram transladados para o *Jornal Estado de Minas*, então um dos últimos periódicos sobreviventes dos *Diários Associados*. As máquinas componentes do parque gráfico foram vendidas a fim de saldar a enorme dívida acumulada. O império comunicativo afundara num grande rombo financeiro. Para remediá-lo, o maquinário e o próprio nome da revista *O Cruzeiro* foram vendidos.

Entre profissionais, arquivos e parque gráfico, as perdas foram assombrosas. O dito arquivo da revista, resguardado pelo *Jornal Diário de Minas*, apresenta-se hoje irrisório, tendo sido considerado, à época, um dos arquivos de meios comunicativos mais expressivos do país. Atualmente resulta em acervo muito pouco expressivo e de difícil acesso. As fotos, originais entre tantos outros documentos que provavelmente um dia constituíram o referido arquivo, ou foram perdidas, ou simplesmente

não são liberadas para a pesquisa.

A princípio, muitas evidências levaram a crer que o processo reprodutivo da revista *O Cruzeiro* dava-se através da técnica e do maquinário denominado de *offset*. Este processo reprodutor de textos e imagens se dá através de uma técnica planográfica – com matrizes planas – como na litografia. Muitos dos livros especializados a colocam como uma das principais responsáveis pela impressão de jornais e revistas no Brasil de meados do século XX. Sendo, respectivamente, a revista *O Cruzeiro* e os *Diários Associados* uma das principais revistas e grupo de imprensa, do país, à época, parecia-nos bastante provável a utilização de tal técnica.

Fora uma matéria publicada na própria revista *O Cruzeiro*, abordada a seguir, que trouxe fotos e informações acerca do maquinário de impressão do periódico. Segundo tal matéria, a técnica de reprodução da revista *O Cruzeiro* não foi *offset* e sim as rotativas.

Uma revista em sete dias

A revista *O Cruzeiro* na edição de seis de novembro de 1943, conta, por meio de sua famosa dupla de fotojornalistas, um pouco do trabalho daqueles que a formulam. O material da revista era escrito, ilustrado, desenhado, pensado e montado por muitos profissionais. No entanto, o processo de impressão de suas páginas não dependia apenas dos profissionais que as formulavam. O processo de feitura da revista dependia também dos profissionais da gráfica – daqueles que manejavam linotipos, gravavam placas, misturavam ácidos e faziam os cilindros de suas rotogravuras funcionarem. A revista era

3 A xilogravura é a técnica de impressão com a matriz gravada em madeira, com a imagem em alto relevo. A sequente impressão ocorrera de maneira manual, ou com o auxílio de uma prensa. A xilo, forma coloquial como é chamada, desenvolveu-se ainda do decorrer do século XIV (CATAFAL; OLIVA, 2003, p. 41).

4 Buril é um instrumento e o nome de técnica da gravura em metal. Diferentemente da xilogravura, a imagem passara a ser cavada em matriz de ferro de maneira a formar um baixo relevo, uma gravura em côncavo. O placa de ferro pode ser gravada através de m instrumento de corte – o buril, ou com ácidos (que se denomina talho-doce) (FERREIRA, 1994).

5 A litografia introduzira a imagem e sua reprodutibilidade as chamadas técnicas da planogravura. Técnicas estas que ainda imperam nas gráficas por offset. A técnica inventada por Aloys Senefelder, no ano de 1796, difunde-se ainda nos primeiros anos do século XIX, tornando a gravura muito mais acessível pela possibilidade de tiragens em grandes escalas.

um trabalho de muitos e a dupla, David Nasser e Jean Manzon, apresentaram tal trabalho ao leitor. Ali a revista se reconhece reprodutível.

SETE DIAS DE “O CRUZEIRO”

A SEMANA da revista começa no meio. Nossa segunda-feira é a sexta, quando Nassara aparece com a charge-enquete, onde os homens de espírito e de luta dão forças ao pensamento, buscando um castigo que satisfaça: - “Eu fritava o coração e o fígado de Hitler e dava aos cachorros...” Quando o Percy Deane (aquele que ganhou uma viagem pelo Brasil com um desenho magnífico num pedaço menor que a tampa de uma caixa de charutos) traz os seus inocentes homenzinhos de contos, doces expressões em tinta suave, ilustrando as páginas de vida do Marques Rebelo, as sátiras sem muito veneno de Joel Silveira (o mesmo que descobriu um “truc” na última ceia: um milagre na multiplicação dos peixes e dos pães era a primeira aplicação prática da teoria de desidratação dos alimentos, criação do professor Josué de Castro) e talento masculino de Dinah Silveira de Queiroz. (Dinah escreve tão bem e é tão liberta das caridades femininas, que os seus leitores-homens preferem ver nos seus tipos a masculinidade dos leitores juntos) (NASSER, 1943, p. 99).

Em *Sete dias de “O Cruzeiro”* David Nasser escreve sobre aquela revista da qual era parte integrante. Aquela fotorreportagem era sobre um mundo no qual ele estava imerso: um mundo de tinta, papel e prensa. Aliado ao fotógrafo francês Jean Mazon, Nasser mostrou aos leitores de *O Cruzeiro* o dia-a-dia deles e daqueles tantos profissionais que trabalhavam para fazer possível tal revista. O texto inicia narrando que os trabalhos para a publicação de mais um número da revista começavam no dia seguinte à distribuição da edição anterior nas bancas. Segundo a matéria, era na sexta-feira, que este material dos diversos profissionais começava a ser feito, a ser arranjado (Figura 1).

O texto escrito por Nasser, e muito provavelmente encomendado por Alccioly Netto – diretor da revista na época – exalta *O Cruzeiro* em sua variedade de colunas, matérias e profissionais. O desenhista e caricaturista

Antônio Gabriel Nassara, era destacado por suas charges. David Nasser se colocava como um jornalista que escrevera acerca da política internacional.



Figura 1. *Sete dias de “O Cruzeiro”*. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, n. 2, p. 99 (Acervo: ADA).

No texto, também se comenta os trabalhos de Percy Deane como ilustrador e o prêmio conquistado por ele naquele mesmo ano de 1943, no Salão Nacional de Belas Artes. São feitas referência aos textos do escritor Joel Silveira e também dos escritos por Dinah Silveira.

No dia em que essa gente toda aparece aqui em casa, ou manda pelos seus mensageiros os seus heróis desenhados ou imaginados, o Accioly Netto começa a preparar uma parte da revista. Os contos, os desenhos e as caricaturas. Sábado chegam as “*Garotas*” do Alceu. O desenhista Alceu, com seu traço inconfundível, sabe juntar dinheiro, como bom mineiro, e sabe ainda melhor guardá-lo. Depois das “*Garotas*”, vem “*O Amigo da Onça*”, de Péricles, criador do Oliveira Fado Trapalhão. O mapa da guerra desenhado por Belmiro Noro e explicado por Geraldo de Freitas (NASSER, 1943, p. 99).

No seguir da matéria, o texto parece ter sido escrito por Accioly Netto. A menção do envio do trabalho dos ilustradores, dos chamados “heróis desenhados ou imaginados”, nos coloca em dúvida sobre de quem seria a autoria da frase. A própria colocação “no dia em que essa gente toda aparece aqui em casa” nos levanta a mesma questão. Por certo, ou muito provavelmente, quem coletava, organizava e montava todo o material, neste caso dos desenhistas, era o diretor da revista e não seu jornalista- repórter. No livro de Accioly Netto, acerca da revista *O Cruzeiro* (NETTO, 1998), ele escreve que muitos dos colaboradores da revista trabalhavam em suas casas e levavam a ele seus trabalhos. Contudo, ele coloca que os materiais eram entregues para ele na redação da revista, não menciona seu endereço pessoal. No livro, autobiográfico, Netto escreve que a relação com muitos colegas não era apenas profissional. A amizade com alguns colegas nos leva a acreditar que possivelmente, desenhos e textos pudessem ser entregues ao diretor da revista em sua própria casa.

Na mesma frase inicial fora citado o nome de Alccioly Netto como aquele que organizava a revista. Esta informação, acaba por confirmar que a hipótese de que a pessoa que recebia o referido material era Alccioly Netto e não David Nasser. É provável que a coluna tenha sido encomendada pelo diretor da revista (Alccioly Netto). As referidas frases nos inquietam sobretudo acerca da autoria do texto, é plausível pensar que Netto tenha escrito parte da matéria assinada por Nasser.

A coluna *Garotas*, segundo o escrito, chegava aos sábados na redação da revista. Alceu Penna era descrito como ilustrador dotado de traço inconfundível, referência sempre feita por Alccioly ao desenhista e amigo íntimo. Em seguida, foram feitas alusões de caráter bastante pessoal à Penna, referências sobre a ganhar e guardar dinheiro. Fator que nos leva mais uma vez nos questionar a autoria do texto visto a amizade entre o diretor e o desenhista.

Depois das *Garotas* vem *O Amigo da Onça*. Uma dupla que firmara destaque na revista de Assis Chateaubriand. Ambas as colunas ilustradas contemplaram a seção de humor do periódico, tendo muitos traços concomitantes. Os personagens coloridos, divertidos e maliciosos de Alceu Penna e Péricles transformaram-se nas figuras mais conhecidas de *O Cruzeiro*.

Sábado é dia de pagamento e almoço no restaurante árabe da Rua da Alfândega, quando diretores, redatores, tradutores, desenhistas e amigos se reúnem, numa saudação culinária ao deus do Emil Farhat: o quibe.

Segunda-feira, a luta reinicia. Chegam os flagrantes do Jockey Club, das festas de sábado, do *football*, e outras. Os figurinos estão prontos. O Jean Manzon e eu damos os primeiros passos para a reportagem da semana. Não é muito fácil: “O CRUZEIRO é uma revista de que as mulheres gostam – avisa o diretor – e é preciso fazer reportagem para as mulheres”. Sucede que nós, o Jean Manzone este criado não estamos ainda habituados a fazer serviços de agrado feminino e na semana passada, a “estreia” da ópera “*Butterfly*” fez um ruidoso protesto telefônico contra a nossa falta de senso crítico (NASSER, 1943, p. 99).

São colocadas, em seguida, matérias e coberturas sempre presentes nas páginas de *O Cruzeiro*: Jockey Club, festas e o *football*. O Jockey Club sempre estava estampado naquelas páginas, eram eventos, festas, corridas, famosos. Sabe-se que muitas colunas eram patrocinadas, ou oferecidas pelo Jockey Club do Rio de Janeiro.

Uma das modificações empreitadas por Alccioly Netto, ao assumir a direção da revista, foi torná-la mais voltada ao público feminino (SERPA, 2003). Lembramos que a partir de meados da década de 1930, passam a configurar na revista mais colunas direcionadas à mulher, cobertura de festas, teatros e matérias sobre as divas do rádio e do cinema (SANT’ANNA, 2005). O texto assinado por Nasser nos mostra como a cobrança do diretor sobre a temática deveria ser intensa.

Tudo se inicia, um número de *O Cruzeiro*, na mesa do diretor. Trabalham sincronicamente, sempre com muita pressa, a pena, a cola e a tesoura. Três armas do jornalista militante... Daí é que os originais são distribuídos para as diversas secções. Textos e maquetes para a composição, ilustrações para fotógrafos (NASSER, 1943, p. 99).

“Tudo se inicia...” a legenda vinculada à primeira página da fotorreportagem faz referência a construção da revista em sua materialidade. O início da formulação de *O Cruzeiro*, como conta na legenda, não ocorre na formulação dos textos por seus devidos escritores, dos traços por seus ilustradores, nem do ato fotográfico. O início da revista era estabelecido pela formulação material gráfico, o arranjar dos componentes mencionados. O diretor da revista, Alccioly Netto, montava o periódico em sua mesa na redação (Figura 2). Uma montagem, através de cola e tesoura. Cortar, colar, montar. Recortava fotografias, arranjava-as a textos, colava. O mesmo era feito com colunas que dividiam páginas e eram ilustradas com desenhos (diagramação).



Figura 2. Alccioly Netto na redação de *O Cruzeiro*. Fonte: foto vinculada na matéria *Sete dias de “O Cruzeiro”*. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, n. 2, p. 99 (Acervo: ADA).

Esta montagem funcionava através de um “corta e cola” não apenas do material produzido pelos colaboradores da revista *O*

Cruzeiro. Alccioly Netto escreve que toda “sobra” produzida pelo jornalismo dos Diários Associados era remanejada na revista (NETTO, 1998). Fotografia de eventos sociais e esportivos ganhavam novas caras e recortes e vinculava-se nas páginas da revista. Outra constante na redação era a tradução, muitas vezes de matérias inteiras, de revistas importadas (MORAIS, 1994). Delas eram recortados os desenhos e as fotografias e arranjados a novos textos ou às próprias traduções. O “copia e cola” funcionou para suprir uma falta de profissionais na redação da grandiosa revista. A extensa lista de colaboradores que constavam no sumário era composta, por diversas vezes, de pseudônimos.

A Figura 2 apresenta Alccioly Netto em sua sala na redação da revista *O Cruzeiro*. Nas duas paredes estão pendurados quadros de atrizes, atores, modelos e personalidades. Sua mesa de escritório está repleta de folhas. Eram textos e, principalmente, fotografias. Em sua mão, segura um papel e recorta-o com uma tesoura. A matéria o referenciava, como aquele que militava e lutava na construção e formulação de *O Cruzeiro*. Foi a imagem que a revista tentava passar, de seu diretor aos seus leitores. Foi a imagem que ele, anos mais tarde, tentara passar de si mesmo.

Na mesma legenda, as duas últimas frases fazem referência às fotografias localizadas abaixo da de Alccioly Netto. São imagens de outros profissionais que diagramavam *O Cruzeiro*. A Figura 3 mostra dois diferentes profissionais a manejar recortes do que viria a constituir a revista. Na Figura 3 um homem recorta material fotográfico sentado em uma mesa repleta de papeis, textos e imagens. Com suas mãos segura uma régua e a posiciona diante uma fotografia impressa em papel. Na Figura 4 outro homem também segura uma régua em suas mãos. Com o corpo reclinado e de pé, apoia a régua em um painel, na parede, contendo quatro fotografias de mulheres.



Figura 3. 1Foto vinculada na matéria *Sete dias de "O Cruzeiro"* (NASSER, 1943, p. 99).



Figura 4. *Sete dias de "O Cruzeiro"* (NASSER, 1943, p. 100-101)

).

Assim, a revista *O Cruzeiro* mostrava ao seu leitor um pouco de seu processo de formatação e montagem. Contava com uma montagem também feita a partir da desmontagens de outras revistas e jornais. A imagem, como sempre, recebia destaque nas matérias através do nome de seus ilustradores e das colunas assinadas por eles, bem como dos artistas plásticos que muitas vezes também colaboram com ilustrações. A matéria teve por finalidade mostrar ao leitor como a revista era preparada.

As páginas de *O Cruzeiro* entre matrizes e engrenagens

A produção de múltiplos, tanto pela gravura, quanto pela impressão, compreende no mínimo 3 elementos necessários: tinta, matriz e suporte. Dentre estes três elementos fundamentais uma variante considerável pode ser compreendida. No caso da revista *O Cruzeiro*, temos como suporte o papel, uma matriz cilíndrica e a tinta utilizada como fator cor pigmento.

Nas diversas seções, o trabalho é sempre intenso. Linotipos batem suas teclas sem cessar, os gravadores manuseiam ácidos e pincéis, os artífices da rotogravura manuseiam seus grandes cilindros e as impressoras de todos os feitios, das máquinas planas a grandes rotativas, fazem sua parte para o conjunto final (NASSER, 1943, p. 100).

A matriz utilizada na impressão da revista *O Cruzeiro* denomina-se “encavográfica”. Esta matriz labora com o baixo relevo, da mesma maneira que as gravuras calcográficas como o buril. “Os elementos que serão impressos são formados por áreas em baixo relevo na matriz, que armazena a tinta que será transferida para o papel ou outro suporte mediante a pressão” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 48). Como as zonas impressoras se dispõem em baixo relevo, as zonas não impressoras localizam-se em uma superfície intensamente lisa. Os baixos relevos são gravados com maior

ou menor profundidade – em decorrência da intensidade de cor que se deseja gravar.

São diversos os processos reprodutores que utilizam-se das matrizes encavográficas. Esta matriz era inicialmente gravada com o buril e mais tarde conheceu uma formulação química através do uso de ácidos – processo chamado de talho doce. Do buril, empreendido ainda no século XVII à técnica, muito se modificou. Seu processo moderno está relacionado as pesquisas desenvolvidas por Karl Klietsch – boêmio austríaco (1841-1926) (BAER, 2005, p. 194). Desde o século XX, a rotogravura pode ser considerada o processo “encavográfico” mais conhecido e difundido por gráficas. Nesta técnica, a matriz encavada trabalha a partir de um sistema de rolos, de onde advém o nome rotogravura. “A expressão rotogravura provém do latim, roto – roda e gravura” (NETO, 1997, p. 141).

O processo de impressão de *O Cruzeiro* é denominado direto, já que o papel é diretamente gravado pela matriz entintada – não sendo necessário o auxílio de outros componentes (como o rolo de entintamento). Uma das características da rotogravura é sua alta velocidade de impressão, provocada principalmente por seu processo rotativo. A ligeira secagem da tinta – que utiliza solventes químicos – também estabelece a agilidade do processo. Uma das características práticas da técnica é o altíssimo grau de perfeição na impressão oferecendo cores vivas e marcantes bem como contraste e continuidade de cor.

Se os prós são bastante visíveis ao leitor, os contras pesaram demasiadamente nas contas de Assis Chateaubriand. Segundo relatos, o técnico americano que instalou uma das rotativas no parque gráfico dos *Diários Associados* custou muito para obter a assinatura de Chatô nas promissórias da empresa norte-americana (CARVALHO, 2001). O alto custo do maquinário e do processo em si, como preparação da matriz e realizações de provas, impossibilita ainda hoje a utilização da técnica

por muitas gráficas. Uma forma encontrada pelos *Diários Associados* para tornar os gastos com o maquinário mais amenos fora a produção de material gráfico para outras empresas (NETTO, 1998, p. 52).

O material era primeiramente gravado em placas. As imagens ou as letras a serem impressas eram encavados numa retícula de baixo relevo no cilindro de impressão. Este processo denominava-se de “pré” impressão e consistia na gravação da matriz. No processo específico de *O Cruzeiro*, a matriz cilíndrica era

geralmente gravada ou por talho-doce (processo de corrosão química) e por um linotipo⁶. O advento do linotipo substituiria a utilização de tipos móveis, todavia as técnicas foram muitas vezes utilizadas em conjunto, como no caso da revista estudada. Na Figura 5 temos um técnico utilizando o linotipo no parque gráfico de *O Cruzeiro*. Ele encontra-se sentado diante do teclado do maquinário. Um papel sob o mesmo teclado deveria conter o texto datilografado por ele.



Figura 5. Detalhe de *Sete dias de “O Cruzeiro”* (NASSER, 1943, p. 100).



Figura 6. Detalhe de *Sete dias de “O Cruzeiro”*. Revista *O Cruzeiro* de seis de novembro de 1943, ano XVI, n. 2, p. 101 (Acervo: ADA).

⁶ Este constituía em uma espécie de máquina de escrever, com teclado, que fundia textos em baixo relevo. O linotipo ou linótipo foi inventado na Alemanha por Ottomar Mergenthaler no ano de 1886 (VILLAS-BOAS, 2007).

“Numa revista, os tipos móveis são também usados, em legendas e títulos, figurando ao lado das linhas inteiras de linótipos, como irmãos muito unidos” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 50). Para além dos linótipos alguns textos eram gravados através dos tipos móveis. Eram legendas e títulos a serem montados e encaixados manualmente. Torna-se importante salientar que um processo de gravação não substituiu totalmente o outro na prática da indústria gráfica. Os processos coexistiam, por vezes na impressão da mesma página. Na Figura 6 podemos ver tipos móveis sendo selecionados e encaixados.

De maneira geral, após o processo de gravação e sua respectiva prova, cromava-se o cilindro – para que este suportasse uma maior capacidade de impressão (de maneira geral até um milhão de cópias). Sendo assim, a revista *O Cruzeiro* alcançou tiragem bastante próxima do limite de seu processo reprodutível.

Na produção de impressão por encavo (em matrizes planas ou cilíndricas), o processo de pré-impressão (preparação da matriz) é denominado de fotocalcografia ou fotogravura a entalhe. No caso específico da rotogravura, da matriz cilíndrica e confeccionada em ferro com dois eixos, cada qual em uma de suas extremidades. O primeiro procedimento consiste em torner o cilindro para homogeneizar sua superfície, retirando rebarbas e tornando sua forma mais acertada. Em seguida espessura e calibragem da esfericidade são medidas e controladas. Por fim, segue-se um banho eletrônico quando o cilindro tem sua

superfície inteiramente revestida por uma camada de cobre.

A impressão se dá basicamente com a utilização de quatro elementos: (1) cilindro de impressão gravado, (2) tinteiro, (3) racla e (4) cilindro de pressão. O cilindro de impressão gravado consiste na própria matriz gravada em baixo relevo. O tinteiro, de maneira geral, em forma de uma bacia, contém tina com solventes químicos que, por sua vez, ocasionam uma rápida secagem. A matriz é entintada pela rotação do cilindro no tinteiro e a racla (lâmina inclinada) retira o excesso de tinta acumulado no cilindro. O cilindro de pressão nada mais é do que uma prensa revestida de borracha.

Um mundo de tinta e papel

A tinta era o elemento que dava forma e cor aos textos e às imagens da revista. Para tornar a revista possível e visível as tonalidades empreendidas no processo impresso são efetuadas mediante uma seleção de cores – tecnicamente chamada de separação de cores. Os processos gráficos não empregam uma cor de tinta para cada cor obtida no processo de impressão. As cores pré-selecionadas são combinadas, oticamente, com a finalidade de proporcionar uma gama mais variada de combinações e tonalidades.

As tintas pigmento não se misturam fisicamente. O efeito da formação de várias cores se dão pelo somatório de impressões das três cores básicas convencionou-se denominar de policromia. As cores são as correspondentes do sistema CMKY⁷: ciano, magenta, amarelo e

7 Muitos gráficos costumam denominar a escala utilizada para o impresso em rotogravura e offset de Europa. Contudo, a escala Europa trabalha apenas com as três cores básicas: ciano, magenta e amarelo, o que na prática não ocorre em boa parte das gráficas. A somatória das três cores básicas, teoricamente, determinaria o preto. Todavia, como os pigmentos utilizados nas fabricações de tintas de qualidade e preços economicamente viáveis caracterizam-se por seu caráter de impureza, ambas as cores combinadas podem resultar em um preto ora amarronzado, ora esverdeado. As impurezas atingem a totalidade dos pigmentos. “Estima-se que as tintas ciano cheguem a conter 25% de magenta, o próprio magenta guarde 40% de amarelo em sua composição e o amarelo até 10% do magenta. Essas impurezas não são tão perceptíveis nos meios-tons [...]” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 25). E em meios-tons a variação de tonalidade torna-se praticamente imperceptível. Já o mesmo não ocorre com o preto – a somatória de todas as cores. Corrigir tal imperfeição de tonalidade foi possível com a adição da cor preta à

preto. Dentre estas quatro cores são selecionadas combinações para a seleção de tonalidades que não estas.

A revista apresentava-se semanalmente impressa em formato tabloide. Contudo, as páginas eram impressas em conjunto com outras em uma única e grande folha de papel. Posteriormente elas eram separadas através do corte pela guilhotina.

“O trabalho da semana está sendo terminado. As máquinas de cortar e os grampeadores estão superlotados. Mas em outras secções já se prepara o número seguinte, e outros estão em andamento... Assim é a vida de uma revista que nunca para!” (NASSER,

1944, p. 101). A imagem que a revista deseja passar de si mesma é de uma produção incessante de páginas e mais páginas.

Como podemos ver na Figura 7 uma única folha de papel imprimia 8 páginas da revista. Na fotografia um homem dispõe uma régua na altura referente de uma das páginas para então recortá-la. Na Figura 7 um técnico manuseia revistas devidamente recortadas, dobradas e encadernadas. No parque gráfico, após a impressão e corte das páginas ocorria a encadernação em canoa, bastante comum em revistas da época pela forma simples, rápida e barata.



Figura 7. Detalhe de *Sete dias de “O Cruzeiro”* (NASSER, 1943, p. 101).

As imagens veiculadas na fotorreportagem da revista *O Cruzeiro* foram, muito provavelmente, fotografias encenadas. Não poderíamos afirmar que a fotografia fora tirada, diretamente, no momento em que o técnico recortava as páginas de revista. Nem que

ele o fazia com a mesma precisão, nem que portava roupas visivelmente limpas e bem passadas em seu cotidiano. Tanto os textos, quanto as fotografias, nos mostram a imagem que a revista desejava passar aos seus leitores.

escala Europa, transformando-a em escala CYMK. Das combinações resultantes das três cores básicas resultam em: síntese aditiva, cores compostas e cores complementares. A síntese aditiva – adição de cada cor básica à sua complementar resulta no branco. As cores compostas correspondem à mistura de duas cores básicas e são elas: o verde, o vermelho e o violeta. As cores complementares são resultantes da ação das próprias cores compostas. As cores pigmentos complementares apresentam-se opostas no círculo de cores.

O papel que fora impressa a revista apresentou modificações ao longo do tempo de circulação da mesma. Na década de 1930, as páginas em cores eram impressas em papel *couché*. O papel *couché* é recoberto, em ambos os lados, por uma camada de substâncias minerais. Esta camada é a responsável por sua cobertura superficial lisa e brilhante. Assim, tal papel apresenta uma qualidade de impressão altíssima. No decorrer de 1944, as páginas coloridas da revista *O Cruzeiro*, passaram a ser impressas em papel imprensa. O mesmo papel onde eram impressas as páginas em preto e branco passou a também dar conta das impressões em cores. O papel imprensa utilizado pela revista *O Cruzeiro* era composto por 60% de pasta química e 40% pasta mecânica e caracterizava-se pela alvura.

Tanto a conservação quanto a qualidade do material gráfico da revista apresenta grande diferença em virtude do papel em que foi impressa. As edições anteriores à mudança do papel apresentam coloração muito mais clara e a conservação do próprio papel é diferenciada. Se o papel imprensa rasga-se e quebra-se com extrema facilidade o mesmo não ocorre com o *couché*. A qualidade de impressão da coluna no papel *couché*, também se apresenta muito superior se comparada ao papel imprensa.

No período de grandes guerras, o mundo enfrentara a crise do papel. O Brasil viu-se diante, não apenas de uma dificuldade na obtenção da matéria prima para a fabricação, bem como na importação do próprio papel, além dos altos custos enfrentados pela indústria gráfica na compra do que constitui sua materialidade. O papel utilizado no Brasil anteriormente à Primeira Guerra Mundial era praticamente todo importado. A Primeira Grande Guerra, com as consecutivas dificuldades de importação, beneficia a indústria do papel brasileiro. Sendo assim, no ano de 1920, o país conta com 17 fábricas de papel. Apenas em tempos republicanos, surgem as grandes fábricas de papel. Durante a Segunda Guerra Mundial, o papel no Brasil, tanto o importado

quanto o de produção nacional, passa a ser comercializado por um preço muito mais elevado em virtude da dificuldade de obtenção da matéria prima. Um texto publicado na própria revista *O Cruzeiro* de 6 de agosto de 1946 relata que o papel utilizado na impressão da revista durante a guerra era importado a um alto custo do Canadá.

Os problemas enfrentados pelo grupo *Diários Associados* com o preço do papel durante a Segunda Guerra Mundial foram expressos num exemplar da revista de 1946.

Aos nossos leitores

Durante os anos de guerra não foram pequenos os sacrifícios que fizemos para manter a revista “O Cruzeiro”, revista que é a de sua preferência.

Não havia matéria-prima, não havia tinta, não havia papel. Era, portanto, com ansiedade que esperávamos a chegada de cada navio, sempre supondo que nele viessem materiais de que tanto necessitávamos para lançamento semanal de nossa revista.

Foram tempos verdadeiramente duros, aqueles. Os materiais que conseguíamos eram adquiridos dificultosamente e por preços muito elevados. O papel, só podíamos receber do Canadá.

Suportamos aqueles sacrifícios mantendo o mesmo preço na capa da revista “O Cruzeiro”, embora víssemos grandemente prejudicados o nosso movimento econômico. Esperamos que, terminada a guerra, a situação melhorasse e voltássemos a adquirir os materiais por preços mais razoáveis [...]

A DIREÇÃO (CRUZEIRO, 1946, p. 4).

Na nota, a direção apresentava ao leitor as dificuldades enfrentadas pela revista *O Cruzeiro* com a crise do papel. São apontados o aumento dos preços de tinta e papel durante e no pós Segunda Guerra Mundial. Em virtude das constantes altas dos insumos, o texto justifica a elevação no preço da revista. A chamada crise do papel enfrentada no período da Segunda Guerra Mundial é bastante conhecida, o texto veiculado nos informa como o periódico brasileiro enfrentou a crise, repassando os gastos ao leitor.

Um fazer revista e um fazer gráfico

Um fazer revista, um fazer impresso é um também fazer gráfico. Fazer gráfico este que como historiadores muitas vezes, à princípio, desconhecemos. Passamos longos períodos em bibliotecas e arquivos diante de papéis impressos. Estes papéis impressos são o produto da indústria gráfica, tão notória em imagem e textos. As rotativas imprimiram, de forma calcográfica, textos e imagens da renomada revista *O Cruzeiro*. O eucrônico impera na concepção e na problematização do objeto e da reprodutibilidade. *O Cruzeiro* teve um contexto de criação e de circulação, mas também teve um contexto de produção. Este artigo buscou relatar um pouco de uma indústria gráfica, uma indústria de tinta, papel e prensa.

Referências

- ABULQUERQUE, Juliana; OUROFINO, Carolina. *O Cruzeiro – o primeiro ano de um projeto moderno – 1928-1929*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVIII, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UERJ, 2005. s/p.
- BAER, Lorenzo. *Produção gráfica*. São Paulo: Senac, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras criadas*. David Nasser e *O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001.
- CATAFAL, Jordi; OLIVA, Clara. *A gravura*. Lisboa: Estampas, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions Minuit, 2008.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira: Imagem gravada*. São Paulo: USP, 1994.
- GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova: arte, cultura e representação sob os olhares da revista O Cruzeiro*. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em História)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2003.
- GAWRYSZEMSKI, Alberto. *Ilustradores da revista O Cruzeiro*. In: GAWRYSZEMSKI, Alberto (Org). *O Cruzeiro: uma revista (muito) ilustrada*. Londrina: UEL/Ledi, 2009. p. 35-54.
- MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTINS, Maria Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos republicanos, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: O rei do Brasil, vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOREL, Marco. *Os primeiros passos da palavra impressa*. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 23-44.
- NASSER, David. *Sete dias de “O Cruzeiro”*. *O Cruzeiro*, v. XVI, n. 2, p. 99-102, 1943.
- NETO, Mário Carramillo. *Produção gráfica II: papel, tinta, impressão e acabamento*. São Paulo: Global, 1997.
- NETTO, Alccioly. *O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- REVISTA CRUZEIRO, 1928, v. 1, n. 1, p. 1
- SANT’ANNA, Mara Rúbia. *Aparência e poder: novas sociabilidades urbanas em Florianópolis, de 1950 a 1970*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em História)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- SERPA, Leoni. *A máscara da modernidade. A mulher na revista O Cruzeiro 1928-1945*. Passo Fundo: UPF, 2003.
- VILLAS-BOAS, André. *O que é e o que nunca foi design gráfico*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.