



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Tecnologia e Ciências  
Escola Superior de Desenho Industrial

Rita Alcantara

**Kósmos, um resgate para a história  
do design gráfico brasileiro**

Rio de Janeiro  
2008

Rita Alcantara

**Kósmos, um resgate para a história  
do design gráfico brasileiro**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima  
Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edna Lúcia Cunha Lima

Rio de Janeiro  
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / CTC/G

A347 Alcantara, Rita.  
Kósmos, um resgate para a história do design gráfico brasileiro / Rita de Cássia da Costa Alcantara. – Rio de Janeiro, 2008.  
160 f.

Orientador : Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima.  
Co-Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edna Lúcia Cunha Lima.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.  
Bibliografia

1. Revista Kósmos - Teses. 2. Revistas ilustradas - Teses. 3. Ornamento - Teses. 4. Periódicos brasileiros - Teses. I. Lima, Guilherme Cunha. II. Lima, Edna Lúcia Cunha. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. IV. Título.

CDU 655.254:050(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese / dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Rita Alcantara

**Kósmos, um resgate para a história  
do design gráfico brasileiro**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 22 de janeiro de 2008

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima (Orientador)  
ESDI – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edna Cunha Lima (Co-orientadora)  
PUC/RJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Priscila Lena Farias  
Centro Universitário SENAC – São Paulo

---

Prof. Dr. Lauro Cavalcanti  
ESDI – UERJ

Rio de Janeiro  
2008

## AGRADECIMENTOS

Aos professores Guilherme e Edna Cunha Lima pela disponibilidade e preciosas dicas, por terem acreditado e investido em mim como pesquisadora.

A Fátima Moreno pela dedicação com que conduz a secretaria da Pós-Graduação da Esdi e pelo carinho dispensado a todos os alunos.

Aos professores da Esdi que se empenharam em inaugurar o curso de mestrado e pelos que colaboram em mantê-lo.

A equipe da Biblioteca da Esdi, sempre muito solícita e atenciosa.

A equipe da Biblioteca Lúcio de Mendonça da Academia Brasileira de Letras pela solicitude e autorização para uso e fotografia dos exemplares de seu acervo.

A Fundação Casa de Rui Barbosa por autorizar uso e fotografia dos exemplares de seu acervo.

Ao professor Antônio Dimas pela disponibilidade e solicitude em procurar o material há tanto tempo guardado e por compartilhá-lo.

A Sarah Moody por compartilhar materiais e interesses.

Aos amigos que incentivaram, apoiaram e torceram, mesmo os que estavam distante fisicamente.

Ao amigo Franklin por estar sempre a postos quando preciso de socorro.

A amiga Cecília pelo incentivo, revisão de textos e por estar ao lado em todas as horas.

Aos meus pais e avós pelo incentivo de sempre, carinho, confiança, por tudo.

Ao Leonardo pelo incentivo.

A minha querida Ana Beatriz, pela compreensão de minhas ausências, pelo carinho e por me fazer esquecer do mundo de vez em quando.

## RESUMO

ALCANTARA, Rita. *Kósmos: um resgate para a história do design gráfico brasileiro*. 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

No Brasil, o campo profissional do design não costuma valorizar seu passado histórico e o que se observa é um desconhecimento da produção nacional antes da institucionalização do ensino dessa área do conhecimento. Assim, este trabalho procurou abordar as origens do design gráfico brasileiro por meio de um resgate histórico, analisando uma publicação periódica do início do século 20 como exemplo do que era feito no Brasil no campo do design gráfico antes mesmo dos profissionais utilizarem a denominação designer. A publicação periódica escolhida foi a revista *Kósmos*, uma das chamadas revistas ilustradas que circularam na cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século 20, mais precisamente de 1904 a 1909. Procurou-se determinar e observar as soluções gráficas empregadas na revista de modo que se pudesse contribuir para a sistematização de conhecimento no meio acadêmico e profissional de design.

Palavras-chave: Revista *Kósmos*. Revistas ilustradas. Ornamento. Periódicos brasileiros. História do design brasileiro.

## **ABSTRACT**

In Brazil, the design professional field denies its past and so, denies its history. Thus, the design's production before the configuration of design education in this country is unknown by designers and students. This research intended to broach the origins of Brazilian graphic design by doing a history recovery and presenting a periodic like an example of what had been done at graphic design's field in Brazil before the use of the name designer by these professionals. The periodic chosen was Kósmos magazine, the one of the magazines known as illustrated magazines and that were publicated in Rio de Janeiro at the first decade of the twentieth century. It was publicated between 1904 and 1909. We attempted to analyze the graphic solutions used by the magazine chosen in order to improve systematic knowledge in design's academic and professionals' fields.

Keywords: Kósmos magazine. Illustrated magazines. Ornament. Brazilian magazines. Brazilian design's history.

### **Lista de abreviaturas**

A.B.L.: Academia Brasileira de Letras;

F.C.R.B.: Fundação Casa de Rui Barbosa;

P.D.: Plínio Doyle

## Sumário

<b>1.</b>	<b>Introdução</b>	<b>10</b>
1.1.	Resgatando as origens	12
1.2.	Metodologia	12
1.3.	Abreviaturas e numeração de imagens	13
<b>2.</b>	<b>Um panorama do início do século 20</b>	<b>15</b>
2.1.	As transformações urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro	16
2.2.	Revistas ilustradas que circularam no Rio de Janeiro na primeira década do século 20: as contemporâneas de <i>Kósmos</i>	19
2.3.	Art Nouveau	22
<b>3.</b>	<b>A revista <i>Kósmos</i>, uma apresentação</b>	<b>24</b>
3.1.	Sua estrutura editorial	26
<b>4.</b>	<b>Descrição e análise visual da revista <i>Kósmos</i></b>	<b>28</b>
4.1.	As capas	28
4.1.1.	As categorias de capa	29
4.1.2.	Suas fases medidas por ano de circulação	34
4.2.	O miolo	57
<b>5.</b>	<b>As categorias visuais da revista <i>Kósmos</i></b>	<b>60</b>
5.1.	Logotipo	60
5.2.	Cabeçalho	69

<b>5.3.</b>	<b>Tipografia</b>	<b>72</b>
<b>5.3.1.</b>	<b>As fontes tipográficas</b>	<b>78</b>
<b>5.4.</b>	<b>Ornamento</b>	<b>84</b>
<b>5.4.1.</b>	<b>Fios</b>	<b>84</b>
<b>5.4.2.</b>	<b>Vinhetas</b>	<b>93</b>
<b>5.4.3.</b>	<b>Cercaduras</b>	<b>102</b>
<b>5.5.</b>	<b>Imagem</b>	<b>107</b>
<b>5.5.1.</b>	<b>Fotografia</b>	<b>107</b>
<b>5.5.2.</b>	<b>Ilustração</b>	<b>125</b>
<b>5.5.2.1.</b>	<b>Os ilustradores</b>	<b>128</b>
<b>5.5.3.</b>	<b>Estampas</b>	<b>143</b>
<b>5.5.4.</b>	<b>Projetos arquitetônicos</b>	<b>146</b>
<b>6.</b>	<b>Conclusão</b>	<b>150</b>
<b>7.</b>	<b>Bibliografia</b>	<b>153</b>

## 1. Introdução

Quem se interessa por estudar a história do design brasileiro, costuma se deparar com um problema: o campo profissional têm a necessidade de definir um marco para o surgimento do design no país, considerando como tal, a fundação do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, em São Paulo, e da ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro. Esse pensamento renega nosso legado histórico, pois trata o design como um pacote que caiu dos céus repentinamente, como se não houvesse design no país anteriormente. Felizmente, com a crescente demanda de cursos de pós-graduação na área, o assunto vem sendo investigado e começamos a tomar conhecimento da atuação de profissionais e de uma produção de design até então desconhecidas e não mencionadas nos cursos de graduação. Assim, é preciso construir uma história além do paradigma tradicional de que a prática profissional de design tenha começado apenas com o início do ensino de design no Brasil (SOUZA, 1998, pp. 11-12).

Sob uma perspectiva ampla, podemos dizer que o design surge quando o homem inventa o primeiro artefato, ainda nos tempos das cavernas, enquanto sob uma perspectiva mais restrita, o design surge a partir de uma produção industrial. Se pensarmos sobre a invenção do primeiro artefato, esta surge da necessidade humana de modificar o meio em que vive para sobreviver. Assim, é possível afirmar que o design surge antes da institucionalização de sua prática profissional, tendo em vista que primeiro, o design precisa existir para que depois, um indivíduo com saberes específicos possa praticá-lo como atividade profissional. Conseqüentemente, com a profissionalização, surge a necessidade do ensino.

“O design é uma área do conhecimento, e como tal existe antes mesmo da profissão se conformar. Existe a partir do momento em que o homem percebe que, ao criar instrumentos, está aumentando a sua capacidade de melhor interagir com o meio ambiente. Já o designer é decorrência da organização da força de trabalho. É fruto da grande especialização que vem no bojo das novas necessidades provocadas pela complexidade das transformações sociais promovidas pela Revolução Industrial”. (LIMA, 2003, p. 194)

Consideramos pouco interessante discutirmos a definição de um marco inicial para o design brasileiro, temendo que tal discussão não seja objetiva, já que se trata de um campo profissional com dificuldade em reconhecer seu passado. Além disso, definições de marcos são artifícios didáticos e não constituem dados efetivos para pesquisas já que, de uma maneira geral, transformações de qualquer natureza são resultados de um processo sem limites claramente definidos. Dessa forma, vislumbramos a necessidade de perceber o design nos artefatos produzidos no país antes de sua afirmação como atividade profissional, contribuindo para a ampliação do olhar sobre as origens do design brasileiro.

Ao falarmos sobre as origens do design não há como fugir da discussão terminológica. Tentativas de definir o termo design provocam grandes debates, os quais costumam tratar da etimologia da palavra, principalmente no meio profissional brasileiro, onde a importação do termo é relativamente recente e convive com outros termos utilizados (tais como: desenho industrial, comunicação visual, programação visual, projeto de produto), o que

contribui para gerar confusões. A origem imediata da palavra está na língua inglesa, onde o substantivo design refere-se às idéias de plano, designio, intenção, referindo-se também às idéias de configuração, arranjo e estrutura. Já sua origem mais remota está no latim *designare*, verbo que abrange tanto o sentido de designar quanto o de desenhar. Assim, partindo-se da etimologia da palavra, o termo design é ambíguo na sua própria origem, possuindo uma tensão dinâmica entre um aspecto abstrato de conceber, projetar, atribuir e um aspecto concreto de registrar, configurar, formar (DENIS, 2000, p. 16).

Tradicionalmente, o design é definido como “a elaboração de projetos para a produção em série de objetos por meios mecânicos” (ibid, p. 17). Segundo Denis, a aplicação desse modelo tradicional que atribui ao design uma produção industrial, diferenciando-o do artesanato, cria a tentação de se definir um momento histórico em que houve uma transição de uma produção manual para uma industrial. Entretanto, é justamente este aspecto que dificulta sua aplicação, já que esta transição não ocorreu de forma uniforme, e usa como exemplo a imprensa:

“O momento exato de inserção de meios mecânicos no processo produtivo é discutível, mas certamente já fazem parte da equação ao tratar-se da imprensa com tipos móveis, inovação introduzida na Europa no século 15. Os impressos produzidos nessa época já cumprem todos os quesitos propostos pelo modelo citado acima: objetos fabricados em série por meios mecânicos com etapas distintas de projeto e execução, e ainda uma perfeita padronização do produto final”. (ibid)

Philip Meggs, designer gráfico norte-americano que foi também professor e historiador, considerando que o design existia desde os tempos mais remotos, define design gráfico e designer gráfico no prefácio de seu livro *A History of Graphic Design*:

“Desde os tempos pré-históricos, as pessoas têm procurado meios de transformar suas idéias e conceitos em formas visuais, de armazenar conhecimento numa forma gráfica, e de dar ordem e clareza à informação. Durante o curso da história, essas necessidades vêm sendo atendidas por várias pessoas incluindo escribas, impressores e artistas. Ainda não era 1922, quando o fenomenal designer de livros William Addison Dwiggins cunhou o termo designer gráfico para descrever suas atividades como um indivíduo que dá ordem estrutural e forma visual às comunicações impressas”<sup>1</sup>. (MEGGS, 1992. Tradução da autora)

Embora Philip Meggs considere que o termo designer gráfico tenha surgido por volta de 1922, ele não descarta a existência do design antes dessa data, e afirma que sua herança vem desde os tempos das cavernas quando o homem começou a ter necessidade de armazenar conhecimento de forma gráfica e de dar ordem e clareza à informação.

Apropriando-se das definições de ‘design gráfico’ e de ‘designer gráfico’ defendidas por Meggs, pode-se afirmar que um artefato, cuja finalidade seja armazenar conhecimento ou transmitir informações, desde que possua informação ordenada numa estrutura visual pode ser considerado um exemplo de design gráfico.

## 1.1 Resgatando as origens

Para atender a necessidade de se construir uma história do design gráfico brasileiro, definimos como estratégia escolher um artefato que fizesse parte do universo do design gráfico brasileiro como objeto de estudo para que suas soluções gráficas fossem observadas de modo a contribuir para a sistematização de conhecimento no meio acadêmico e profissional de design. Utilizando o conceito defendido por Meggs, para considerarmos um produto como design gráfico ele precisa ter como função armazenar conhecimento ou transmitir informações ordenadamente numa estrutura visual. E como vimos anteriormente, desde o século 15 com o emprego dos tipos móveis a imprensa produz objetos fabricados em série por meios mecânicos. Dessa forma, a escolha de um periódico como exemplo do design gráfico brasileiro mostrou-se adequada: a revista *Kósmos*, uma das chamadas “revistas ilustradas” que circularam na cidade do Rio de Janeiro no início do século 20. Com periodicidade mensal, foi publicada de janeiro de 1904 a abril de 1909, somando-se um total de 64 edições. *Kósmos* intitulava-se como uma revista artística, científica e literária, e em seu primeiro número foram apresentados ao público seus objetivos, os quais podem ser conferidos no seguinte trecho:

“Tomando por modelo as mais notáveis publicações ilustradas européias e norte-americanas, lutando com incríveis embaraços em um meio como o nosso tão mal aparelhado para semelhantes empresas, coagidos a reunir em nossas oficinas os mais variados ramos das artes gráficas, que em mais adiantados centros constituem verdadeiras especialidades, queremos fazer das páginas de *Kósmos*, um artístico álbum das nossas belezas naturais, dos primores de nossos artistas, propagando o seu conhecimento a outros pontos do país e do estrangeiro”. (KÓSMOS, ano 1, n. 1, janeiro, 1904)

Segundo Mauad (2005, p. 152) o termo revista ilustrada pode ser definido como “um veículo que, por meio de uma produção editorial adaptada ao seu próprio tempo e às tendências internacionais criavam modas e impunham comportamentos assumindo a estética burguesa como a cópia fiel do mundo que representavam”. E *Kósmos* adequa-se a esse conceito, assumindo ter moldes internacionais e objetivos de mostrar o avanço tecnológico através de sua qualidade de impressão e uso de materiais e insumos importados, de acompanhar as intervenções urbanas e o decorrente afrancesamento da cidade do Rio de Janeiro, resultando num espelho da classe para a qual era feita, a elite carioca do início do século 20.

## 1.2 Metodologia

Para este trabalho de pesquisa, inicialmente foi feito um levantamento de quais revistas ilustradas (por esses periódicos exibirem imagens além de texto, julgou-se mais interessante pesquisá-los) circularam no Rio de Janeiro (escolha esta baseada na facilidade de localização geográfica da autora em consultar as fontes de pesquisa) num período anterior a década de 1950, início da institucionalização do ensino de design no país. A revista *Kósmos* foi a escolhida por utilizar tintas metálicas, apresentar farto uso de imagens e ter despertado curiosidade em conhecê-la por parte da autora. A partir da escolha da revista

foi feito um levantamento dos acervos que disponibilizavam exemplares da publicação para consulta pública. Foram encontrados alguns anos de circulação da revista no Arquivo Geral da Cidade e a totalidade de exemplares foi encontrada na Biblioteca São Clemente da Fundação Casa de Rui Barbosa (pertencentes a Coleção Plínio Doyle). Como esta biblioteca entraria em obras, a procura continuou e também foi encontrada a coleção completa de exemplares de *Kósmos* na Biblioteca Lúcio de Mendonça da Academia Brasileira de Letras. A Biblioteca Nacional também possui em seu acervo a coleção completa de exemplares da revista, porém, somente os exemplares microfilmados foram disponibilizados para consulta e como esse tipo de material é monocromático, além de apresentar desgaste com o uso, não se mostrou adequado para essa pesquisa.

Após o levantamento dos acervos disponíveis para consulta e devidas autorizações, as sessenta e quatro edições da revista *Kósmos* pertencentes ao acervo da Academia Brasileira de Letras foram fotografadas pela autora com câmera fotográfica digital de modo que a fonte primária pudesse ser documentada e preservada. Devido os exemplares desse acervo (assim como os outros disponíveis) terem sido encadernados, alguns tiveram suas capas suprimidas (anos 1, 4 e 6). Assim, as capas das edições de janeiro a dezembro de 1904 e 1907, e de janeiro a abril de 1909 da Coleção Plínio Doyle da Fundação Casa de Rui Barbosa foram fotografadas para que se completasse a documentação da revista. Depois, essas fotografias digitais foram tratadas e armazenadas em DVDs.

Paralelamente ao trabalho de digitalização dos exemplares, foram feitos levantamentos de bibliografia divididos por temas, e os documentos comerciais da oficina tipográfica de Jorge Schmidt foram procurados no Arquivo Nacional, mas não foram encontrados. Entramos em contato com Antônio Dimas, pesquisador que analisou os textos de *Kósmos* em sua tese de doutorado, em busca de dados sobre Jorge Schmidt e sua oficina tipográfica, mas ele próprio encontrou dificuldades na época em que fez sua pesquisa e disponibilizou tudo o que havia conseguido, o que coincidia com o que já havia sido publicado por ele. Na ausência de documentos comerciais e de expediente publicado na revista, seus ilustradores e fotógrafos foram determinados a partir da tabulação de seus nomes, encontrados em créditos ou assinaturas nas páginas da revista. A partir da identificação dos nomes dos ilustradores e fotógrafos, suas informações biográficas foram pesquisadas para que fosse possível definirmos um breve perfil de cada um deles, além da observação de sua colaboração na publicação.

Para fazer o levantamento das soluções gráficas empregadas na revista *Kósmos*, o qual abrangeu as sessenta e quatro edições da revista, foram determinadas e observadas as categorias visuais presentes na capa e no miolo da publicação. As capas foram analisadas à parte segundo suas características técnicas e sua categoria visual de imagem divididos em fases marcadas pelos períodos (anos) de circulação da revista.

### 1.3 Abreviaturas e numeração de imagens

Todas as imagens da revista *Kósmos* apresentadas nesse trabalho de dissertação foram fotografadas pela autora, dado este que foi suprimido para evitar-se a repetição constante dessa informação no crédito dessas imagens. Visando também evitar repetição, abreviaturas foram utilizadas para a identificação das fontes das imagens fotografadas

pela autora. Assim, segue abaixo a lista de abreviações com seus respectivos nomes correspondentes:

A.B.L.: Academia Brasileira de Letras;

F.C.R.B.: Fundação Casa de Rui Barbosa;

P.D.: Plínio Doyle

As imagens foram numeradas por capítulo. Assim, a primeira imagem do capítulo 1 recebeu o número 1.1 e assim por diante.

## Notas

1. *“Since prehistoric times, people have searched for ways to give visual form to ideas and concepts, to store knowledge in graphic form, and to bring order and clarity to information. Over the course of history, these needs have been filled by various people including scribes, printers, and artists. It was not until 1922, when the outstanding book designer William Addison Dwiggins coined the term ‘graphic designer’ to describe his activities as an individual who brought structural order and visual form to printed communications”.*

## 2. Um panorama do início do século 20

No livro *O mundo em comunicação*, ao descrever a imprensa no início do século 20, Gontijo (2001, p. 201) diz que um dos traços mais marcantes desse período foi o surgimento de várias revistas ilustradas. “As revistas ocupariam o espaço dos jornais literários e tal qual na política cada uma abrigava os autores do seu gênero”. Entre as revistas ilustradas dessa época, *Kósmos* ocupava um lugar proeminente, com alto padrão artístico e intelectual. “*Kósmos* destacou-se como uma espécie de agência dos valores estéticos e culturais que a modernidade sugeria às elites socioeconômicas da então capital da República” (CUNHA, 2006, p. 13). Para compreender melhor o papel desempenhado por essa revista, é necessário saber o que acontecia no Rio de Janeiro naqueles primeiros anos do século 20. *Kosmos* circulou de janeiro de 1904 a abril de 1909, ou seja, ela está inserida numa fase conhecida como *Belle Époque* brasileira:

“Esse período abrangia grosso modo de 1900 a 1920 e assinala a introdução no país de novos padrões de consumo, instigados por uma nascente mas agressiva onda publicitária, além desse extraordinário dinamismo cultural representado pela interação entre as modernas revistas ilustradas, a difusão das práticas desportivas, a criação do mercado fonográfico voltado para as músicas ritmadas e danças sensuais e, por último mas não menos importante, a popularização do cinema” (SEVCENKO, 1998, p. 37).

Na verdade, o período que vai do final do século 19 até meados do século 20 concentrou diversas transformações, não só no Rio de Janeiro, mas no Brasil e em outros países também.

“Estimuladas sobretudo por um novo dinamismo no contexto da economia internacional, essas mudanças irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos” (SEVCENKO, 1998, p. 7).

Essa arrancada da economia internacional e seus impactos sociais foram resultado da Segunda Revolução Industrial, também conhecida como Revolução Científico-Tecnológica, na segunda metade do século 19. A partir da eletricidade e dos derivados do petróleo, muitos novos campos de exploração industrial foram abertos na química, na metalurgia e até na medicina. Os desdobramentos desse processo incluíram os automóveis, o telefone, a iluminação elétrica, o cinema, os arranha-céus, a anestesia, os refrigerantes etc. As novidades surgiam de modo acelerado, ao mesmo tempo em que se desenvolviam as metrópoles modernas e se consolidava o capitalismo. O fenômeno ocorria principalmente nos países mais desenvolvidos da Europa e nos Estados Unidos, mas precisava se expandir, não só na busca de matérias-primas, mas também de consumidores. Daí a necessidade de introduzir as novas formas de produção e consumo nas sociedades mais tradicionais, o que gerou conflitos e acabou por acentuar desigualdades.

## 2. 1 As transformações urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro

No Brasil, o Partido Republicano ganhou força e a proclamação da República fez vir à tona os ideais das novas elites, que visavam à modernização do país. Nesse contexto, a então capital da República experimentava um crescimento rápido e desordenado. De 1872 a 1890, a população do Rio de Janeiro duplicou, chegando a 522 mil habitantes. E a cidade continuava recebendo imigrantes e ex-escravos em busca de oportunidades de trabalho.

“No início do século XX a população do Rio de Janeiro era pouco inferior a 1 milhão de habitantes. Desses, a maioria era de negros remanescentes dos escravos, ex-escravos, libertos e seus descendentes, acrescidos dos contingentes que haviam chegado mais recentemente, quando após a abolição da escravidão grandes levas de ex-escravos migraram das decadentes fazendas de café do Vale do Paraíba, em busca de novas oportunidades nas funções ligadas sobretudo às atividades portuárias da capital” (SEVCENKO, 1998, pp. 20-21).

A capital da República, portanto, tinha uma população pobre, que habitava cortiços superpovoados, com rede de esgoto e abastecimento de água deficientes, além do acúmulo de lixo nas ruas estreitas – cenário propício à proliferação de doenças como peste, varíola, febre amarela, tuberculose e tantas outras. Para uma cidade que pretendia ser moderna, a exemplo de metrópoles européias, o Rio de Janeiro deixava muito a desejar, conservado ainda muitas características do período colonial. Para enfrentar os problemas, as autoridades elaboraram um plano que envolvia modernização do porto, saneamento da cidade e reforma urbana. Convocados pelo presidente Rodrigues Alves, protagonizaram a empreitada o sanitarista Oswaldo Cruz e os engenheiros Lauro Müller e Pereira Passos.

“Como era de se prever, os três se voltaram contra os casarões da área central, que congregavam o grosso da população pobre. Porque eles [os casarões] cerceavam o acesso ao porto, porque comprometiam a segurança sanitária, porque bloqueavam o livre fluxo indispensável para a circulação numa cidade moderna. Iniciou-se então o processo de demolição das residências da área central, que a grande imprensa saudou denominando-o com simpatia de a ‘Regeneração’. Para os atingidos pelo ato era a ditadura do ‘bota-abaixo’, já que não estavam previstas quaisquer indenizações para os despejados e suas famílias, nem se tomou qualquer providência para realocá-los”. (SEVCENKO, 1998, p. 23)

Os casarões e cortiços demolidos deram lugar a grandes avenidas e edifícios modernos, mas isso teve um alto custo social. A população pobre despejada, sem ter para onde ir, recolheu os escombros do ‘bota-abaixo’ e utilizou-os na construção de barracos e casebres nas encostas dos morros que cercavam a cidade, originando favelas. Enquanto isso, o centro do Rio de Janeiro era revitalizado e embelezado, visando atrair capitais estrangeiros para o país.

“Era preciso sanear a cidade e, para isso, as ruas deveriam ser necessariamente mais largas, criando condições para arejar, ventilar e iluminar melhor os prédios. Ruas mais largas estimulariam igualmente a adoção de um padrão arquitetônico mais digno de uma cidade-capital” (BIBLIOTECA VIRTUAL OSWALDO CRUZ).

Esse processo foi conduzido com Pereira Passos à frente da Prefeitura do Rio de Janeiro. Ele estudou em Paris, onde acompanhou a reforma conduzida pelo barão de Haussmann. “Dos escombros dos bairros populares mais densos de Paris, arrasados nesse período, viu emergirem os contornos da nova metrópole que ia servir de modelo para renovações urbanas similares em todo o mundo” (BIBLIOTECA VIRTUAL OSWALDO CRUZ). A reforma de Haussmann, portanto, serviu de inspiração para Pereira Passos, que executou o Plano de Melhoramento da Cidade do Rio de Janeiro, com plenos poderes visto que a Câmara dos Vereadores havia sido suspensa. No centro da capital, ele abriu ou alargou dezenas de ruas e avenidas, como Beira-Mar, Treze de Maio, Carioca, Assembléia, Uruguiana e Mem de Sá, facilitando o tráfego.

Além de favorecer a supremacia dos bondes e automóveis sobre os veículos de tração animal e carros de mão, o alargamento das vias possibilitou a reorganização das redes de gás, esgoto, água, telegrafia e telefonia, bem como a instalação de postes para iluminação elétrica das ruas. Nesse processo de modernização, produtos expostos em portas, janelas e barracas não eram aceitos nem tampouco hortas, criação de animais ou qualquer outra prática rural.

“Independentemente das razões invocadas para justificar cada um destes atos, eles traduzem um discurso, uma mentalidade, um projeto moralizador e autoritário ao extremo: ao Estado cabia transformar, na marra, a multidão indisciplinada de ‘pés descalços’ em cidadãos talhados segundo os estereótipos que serviam à burguesia européia para o exercício de sua dominação” (BIBLIOTECA VIRTUAL OSWALDO CRUZ).

Enquanto os engenheiros cuidavam da abertura e do alargamento das ruas, Oswaldo Cruz encabeçava as ações de saúde pública, com medidas por vezes autoritárias e pouco compreensíveis para a população naquela época. Isso incluía, por exemplo, as Brigadas Mata-Mosquitos, que tinham autoridade para invadir as casas e fazer o que fosse necessário para eliminar os insetos transmissores da febre amarela. Já em relação à varíola, o sanitarista fez valer a lei da vacinação obrigatória – quem não tomasse a injeção perderia uma série de direitos, como matrícula na escola, acesso a emprego público etc.

A obrigatoriedade da vacina gerou muita polêmica. Havia a questão do pudor, pois mulheres teriam que desnudar o braço para receber a injeção, e os boatos de que a vacina era perigosa. Porém, o ponto central era a indignação do povo com a forma truculenta como ele vinha sendo tratado, não só por causa da exigência da vacina, mas principalmente devido a episódios como os do ‘bota-abaixo’. Então, oficiais descontentes do exército e monarquistas, opositores de Rodrigues Alves, também se aproveitaram do descontentamento da população para tramar um golpe contra o governo. Todos esses fatores juntos culminaram com a Revolta da Vacina, em novembro de 1904, quando “a cidade viveu o

que foi chamado pela imprensa de ‘a mais terrível das revoltas populares da República’” (SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL/ PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 35). Com duração de apenas alguns dias, a rebelião que tomou conta das ruas do Rio de Janeiro foi seriamente reprimida, com cerca de mil detidos e 460 deportados.

O cerne ideológico das reformas era tornar a cidade do Rio de Janeiro, vitrine do Brasil como capital da República, uma cidade “civilizada” por meio de mudanças concretas carregadas de simbologia, pois “abraçar a ‘Civilização’ significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado” (NEEDEL, 1983, p. 70. Grifo nosso).

Quanto à modernização do porto e à abertura das avenidas Central e do Mangue, elas foram assumidas pelo governo federal e conduzidas com o mesmo espírito civilizatório à moda europeia. Reformar o porto era uma necessidade urgente porque os grandes navios há muito tempo já não podiam se aproximar, devido à pouca profundidade dos antigos cais. Os navios se mantinham à distância, enquanto embarcações menores faziam o transporte dos produtos, o que atrasava e encarecia o processo. Somavam-se a isso problemas relativos à armazenagem das mercadorias e à eficiência de outros serviços nas docas. Na medida em que o fluxo de produtos aumentava, ficava mais clara a importância de reformar o porto do Rio de Janeiro, que, naquela época, era o terceiro das Américas, atrás somente do de Nova York e do de Buenos Aires. As obras começaram em março de 1904 e oficialmente o novo porto foi inaugurado em julho de 1910, embora ainda houvesse muito trabalho a ser feito.

Para garantir a melhor circulação das mercadorias, além de modernizar o porto, era preciso articulá-lo ao centro da cidade, o que remetia aos projetos de construção das avenidas do Mangue (atual Francisco Bicalho) e Central (atual Rio Branco). Por meio desta, foram interligadas a avenida do Cais, que margeava o novo porto e se dirigia para São Cristóvão, e a avenida Beira-Mar, que seguia pela orla em direção à zona sul. A abertura da avenida Central foi chefiada pelo engenheiro Paulo de Frontin. Foram demolidos 1.600 prédios velhos para a construção de uma via com 1.800 metros de comprimento, 33 metros de largura e calçadas de sete metros, inaugurada em 1905, juntamente com a iluminação elétrica da cidade – aos lampiões da avenida Central se somavam as luzes das vitrines com artigos importados.

“Por volta de 1910 já estavam prontos os prédios ‘monumentais’ da grande avenida, quase todos exuberantemente ecléticos, de lojas, clubes, hotéis, jornais, empresas e do próprio Estado, como a Escola Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Supremo Tribunal, o Palácio Monroe e o Teatro Municipal, decalque do Théâtre de l’Opera, de Paris, projetado pelo filho do prefeito, engenheiro Francisco de Oliveira Passos. A literatura propagandística da época converteu a nova avenida no símbolo da ‘Cidade Maravilhosa’” (BIBLIOTECA VIRTUAL OSWALDO CRUZ).

Mais de cem profissionais de diferentes nacionalidades se inscreveram no concurso para a escolha das fachadas dos prédios da Avenida Central, que ganhou um “dégor arquitetônico art nouveau” (SEVCENKO, 1998, p. 26) e cuja inauguração foi um marco da ‘Regeneração’.

“A revistas mundanas e os colunistas sociais da grande imprensa incitavam a população afluyente para o desfile de modas na grande passarela da Avenida, os rapazes no rigor *smart* dos trajes ingleses, as damas exibindo as últimas extravagâncias dos tecidos, cortes e chapéus franceses” (ibid).

Este tempo ficou conhecido como *belle époque*, caracterizando a influência francesa numa época em que a elite brasileira considerava a França como ideal de civilização, embora houvesse influência de outros países estrangeiros (NEEDEL, 1983, p. 67).

A influência era tanta que o carnaval popular brasileiro ia sendo reprimido enquanto o carnaval nos moldes de Veneza ia sendo imitado nas festas das elites<sup>1</sup>. O Rio de Janeiro, então, absorve as transformações mundiais e, no contexto nacional, passa a ditar modas, comportamentos e valores. Nesse contexto, ser moderno implica alguma relação com a tecnologia e alguma identificação com símbolos de origem européia ou norte-americana. Porém, o padrão de excelência não é estável: para assegurar o distanciamento dos menos favorecidos, as novas elites sempre consomem o que está na moda e, para saber das últimas tendências, contam com a imprensa.

## 2.2 Revistas ilustradas que circularam no Rio de Janeiro na primeira década do século 20: as contemporâneas de *Kósmos*

Muitas foram as revistas ilustradas publicadas no Rio de Janeiro. Algumas das revistas contemporâneas de *Kósmos* mais citadas por historiadores da literatura e imprensa da época são: *Ilustração Brasileira*, *Revista da Semana*, *O Malho*, *Renascença*, *Fon-Fon!* e *Careta*. Elas serão apresentadas a seguir a fim de que se possa montar um breve panorama sobre as revistas ilustradas cariocas da primeira década do século 20.

A revista *Ilustração Brasileira*, nascida em Paris em 1901 e editada no Rio de Janeiro a partir de 1909, tinha leitores que “conheciam a adúltera Emma Bovary, viajavam no ba-lão de Julio Verne, acompanhavam os mais recentes lançamentos da moda parisiense e, além de apreciadores, conheciam as artes e seus movimentos” (BATISTA; MILANEZ, 2007). Privilegiando o uso de imagens de qualidade, a publicação retratava uma bela Paris e ressaltava a beleza natural do Rio de Janeiro, ratificando as intervenções de Pereira Passos. Na edição de 1º de março de 1910, a revista dizia o seguinte: “[...] os malditos morros tem nomes que ainda os tornam mais antipáticos: há o morro da Favella, o da Viuva, o do Pasmado, o do Pinto, o do Nheco [...]. Não se dão ao sério e parecem debicar-nos, pondo a nossa frente com essas designações estapafúrdias” (ibid).

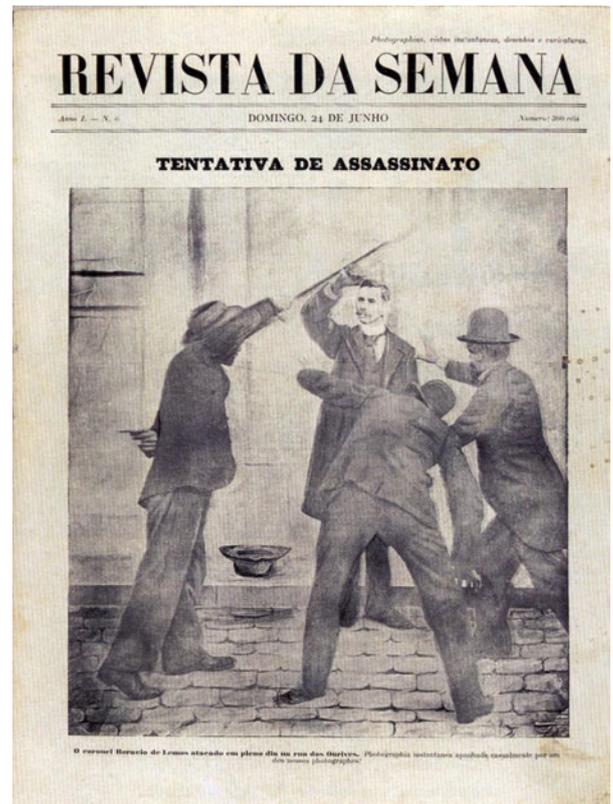
O poeta Olavo Bilac, incentivador da ‘Regeneração’, também defendia a reforma urbana de Pereira Passos com entusiasmo nos jornais e revistas do Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1998, p. 576) Bilac – ao lado de nomes como Artur Azevedo, Paulo Barreto, João Ribeiro, Vieira Fazenda, Lima Campos, Raul Pederneiras, Félix Pacheco, Coelho Neto, Capistrano

de Abreu, Medeiros e Albuquerque e Euclides da Cunha – produziu textos para *Kosmos* e para outras revistas ilustradas daquela época (GONTIJO, 2001, p. 201).

Como dito inicialmente, a imprensa no início do século XX viu o surgimento de *Kosmos* e de outras revistas ilustradas. Gontijo (2001, p. 202) cita, entre outros exemplos dessas revistas, *Fon-Fon!*, *Careta*, *O Malho*, *Revista da Semana* e *Floreal*. Esta, lançada em 1907 por Lima Barreto com o intuito de ser uma revista séria, acabou sendo um fracasso, “possivelmente porque o conceito de revista, naquele momento, já estivesse impregnado do significado de divertimento”.

A *Revista da Semana*, nascida em 1900, pertenceu ao *Jornal do Brasil* até 1915, quando foi comprada pela Companhia Editora Americana. Ocupava-se com atualidades sociais, políticas e policiais e tornou-se mais elegante e feminina depois de se desvincular do jornal. A ilustração e a fotografia ocupavam lugar de destaque, a ponto de haver matérias com mais fotos do que texto. (TABOADA, NERY e MARINHO, 2004, p. 3). No Brasil, a *Revista da Semana* foi pioneira na utilização da fotografia, reproduzida por processo fotomecânico, sendo possível conjugar texto e imagem numa mesma página (ANDRADE, 2004, pp. 234-241).

Pouco depois da *Revista da Semana*, surgiu *O Malho*, em 1902, com conteúdo humorístico, político e crítico, fundada por Luís Bartolomeu. A revista contou com a colaboração de Emílio de Menezes, Bastos Tigre, Olavo Bilac, Guimarães Passos, Pedro Rabelo, Renato de Castro. Como ilustradores, contou com o trabalho de Raul Klixto, J. Carlos, Crispim do Amaral, J. Ramos Lobão, Leônidas Freire, Carlos Lenoir (Gil), Alfredo Storni, Alfredo Cândido, Vasco Lima, Seth, Augusto Rocha, Yantok, Loureiro, Luís Peixoto, Nassara, Théo, Enrique Figueiroa, Del Pino e Andrés Guevara (SODRÉ, 1966, pp. 344-345). Segundo Teixeira (2001, p. 30), *O Malho* era a



2.1 – Capa do exemplar de número 6 do primeiro ano de circulação da *Revista da Semana*. (ABRIL, 2000, p.



2.2 – Capa do primeiro exemplar da revista *O Malho*. (ABRIL, 2000, p. 14)

revista ilustrada mais interessante da República Velha, “não só por sua permanente intervenção humorística na política do país, como também pela qualidade dos chargistas que reuniu [...]”.

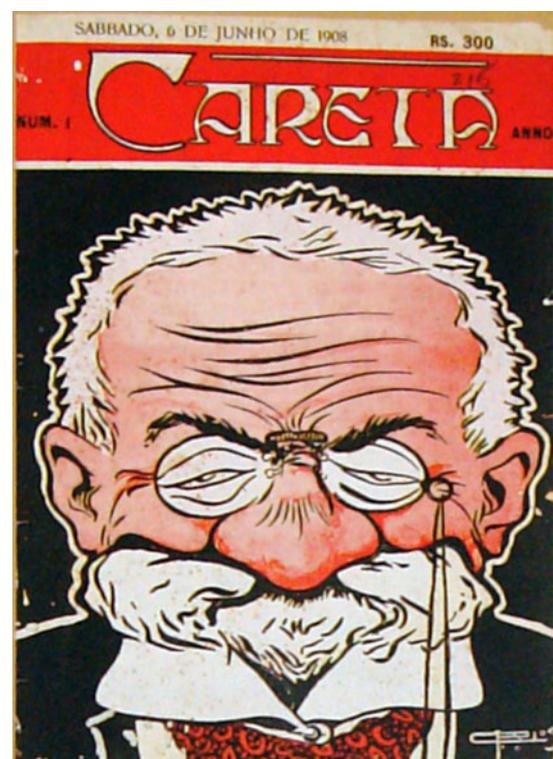
Em março de 1904, dois meses após o surgimento de *Kósmos*, a revista *Renascença* começou a circular com a proposta de também ser uma revista mensal de letras, ciências e artes. Foi dirigida por Rodrigo Otávio e Henrique Bernardelli, sendo propriedade de E. Bevilacqua & C. Nos moldes de *Kósmos*, sua páginas também eram impressas em papel couché pelo processo tipográfico, mas eram mais monocromáticas que as da sua antecessora. No editorial de seu primeiro número, diz não estar só no “seu esforço em prol do desenvolvimento das artes gráficas no Brasil” (*RENASCENÇA*, n.1, março, 1904, p. 1) e faz elogios a *Kósmos*.

Da mesma oficina tipográfica de Jorge Schmidt de onde surgiu *Kósmos*, também saíram as revistas *Fon-Fon* e *Careta*, outras duas revistas ilustradas publicadas na primeira década do século 20 na cidade do Rio de Janeiro. Há anúncios de *Fon-Fon* nas páginas de *Kósmos* avisando de sua chegada. Com periodicidade semanal e de tom crítico e cômico, *Fon-Fon* surgiu em abril de 1907 como um “semanário alegre, político, crítico e esfuziante”, conforme sua auto-descrição que constava na primeira página de seu primeiro exemplar, tendo circulado até 1958.

Em 1908 surge *Careta*, que também possuía periodicidade semanal e um tom crítico e cômico (MAUAD, 2005, p. 153). J. Carlos foi convidado por Jorge Schmidt para ser o ilustrador exclusivo da nova revista destinada a fazer concorrência com *O Malho* no mercado nacional e internacional de revistas ilustradas. J. Carlos dedicou-se à *Careta* no período entre 1908 e 1921, quando passou a trabalhar na revista concorrente (SOBRAL, 2005, p. 128). Nas páginas de *Careta* “J. Carlos,



2.3 – Capa do primeiro exemplar da revista *Renascença*. (Foto da autora. Coleção A.B.L.)



2.4 – Capa do primeiro exemplar da revista *Careta*. (ABRIL, 2000, p. 27)

realizou verdadeira análise e tipificação da sociedade carioca, além da crítica política e de costumes” (SODRÉ, 1966, p.346). Gontijo (2001, p. 202) afirma que *Careta*, “foi a revista mais popular de sua época e podia ser encontrada nas ante-salas de consultórios, nas barbearias e nas estações”.

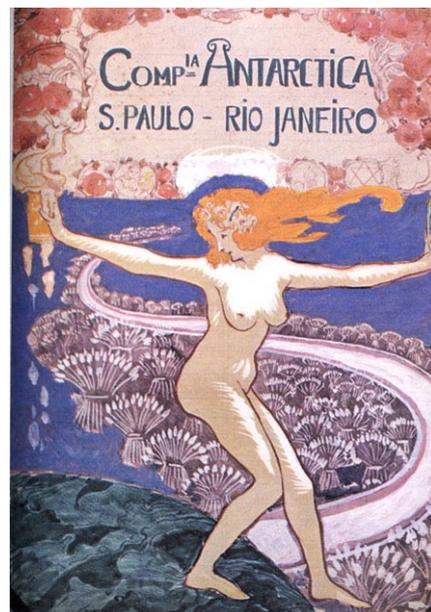
Muitos são os exemplos de revistas ilustradas, as que foram mencionadas aqui tiveram destaque na primeira década do século 20 e circularam na cidade do Rio de Janeiro assim como a revista *Kósmos*, que será apresentada no próximo capítulo.



2.5 – Logotipo do primeiro exemplar de Fon-Fon!. (ABRIL, 2000, p. 45)

### 2.3 Art Nouveau

O Art Nouveau foi um estilo estético que surgiu da necessidade de ruptura com o passado dos meios cultural e artístico no final do século 19 (aproximadamente, 1890) e início do século 20, durando até a Primeira Guerra Mundial (1914). Segundo Jubert (2006, p. 114), o estilo alcançou seu apogeu na Exposição Universal de Paris em 1900. Em meio à euforia tecnológica almejava-se um discurso formal que refletisse a modernidade e o progresso tecnológico trazido por ela. Caracterizando-se por manifestações nas mais variadas áreas, refletindo-se em produtos como pintura, impressos, mobiliário e decoração, entre outros, o Art Nouveau “teve raízes, significados e resultados diversos, mas (...) sua característica definidora foi a modernidade” (GREENHALGH, 2000, p. 18. Tradução da autora).



2.6 – Pano de boca do Cassino Antarctica na Urca projetado por Eliseu Visconti. (ELISEU VISCONTI)

Tornou-se o primeiro estilo divulgado em escala maciça, tornando-se moda, manifestou-se em vários países do continente europeu, tais como França, Inglaterra, Bélgica e Itália (entre outros), atravessou o continente e alcançou também os Estados Unidos. Em cada um desses países recebeu nomes diferentes: *Art Nouveau* na França, *Modern Style* na Inglaterra e *Jugendstil* na Alemanha, para citar alguns exemplos (JUBERT, 2006, p. 114). Sobre a importância do Art Nouveau para o design, Meggs (1983, p. 220) afirma o seguinte:

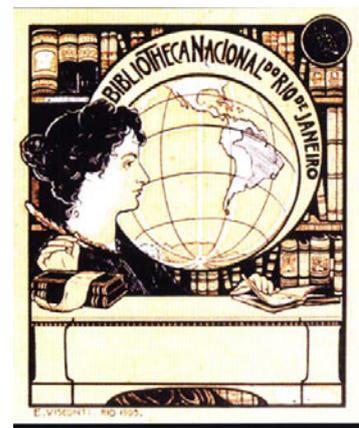
“Considerar o Art Nouveau como decoração superficial é ignorar seu papel essencial na evolução de tudo o que diz respeito ao design. Art Nouveau é o ‘estilo de transição’ que dissuadiu o historicismo que prevaleceu no design na maior parte do século dezanove. Historicismo é o uso quase que servil de formas e estilos do passado ao invés da invenção de novas formas para expressar o presente. Ao substituir historicismo por inovação, o Art Nouveau tornou-se a fase inicial do movimento modernista. Ele preparou o caminho para o século vinte ao varrer o espírito ‘historicista’ do design.”<sup>2</sup> (Tradução da autora)

Seguindo tendências diversas, o Art Nouveau recebeu influências do Simbolismo, Romantismo, Movimento *Arts and Crafts*, da pintura Pré-Rafaelita e da cultura japonesa através da xilogravura e decoração (enumerando as fontes mais citadas). Como negação do passado, a representação realística perdeu espaço para a simbolização, estilização e alusão. A partir do surgimento da litografia, que possibilitou a impressão de texto e imagem de uma vez só, permitindo que fossem projetados e percebidos como uma unidade, um novo “vocabulário formal” começou a ser criado e a forma livre, as linhas sinuosas e as letras de tendência caligráfica ganharam espaço, tornando-se características formais do estilo. Como “motivos” formais, a inspiração vinha de elementos da natureza, tais como plantas e flores delicadas, animais graciosos, e da representação da mulher (JUBERT, 2006, p. 116).

Como exemplo de alguns dos designers e arquitetos cujo trabalho foi considerado como referência do Art Nouveau, temos: Alphonse Mucha, Eugène Grasset, Hector Guimard e Toulouse Lautrec, que atuaram na França; Victor Horta, na Bélgica; Peter Behrens, na Alemanha e Eliseu Visconti no Brasil.



**2.7 – Logotipo da Biblioteca Nacional projetado por Eliseu Visconti. (ELISEU VISCONTI)**



**2.8 – Ex-Libris da Biblioteca Nacional projetado por Eliseu Visconti. (ELISEU VISCONTI)**

### 3. A revista *Kósmos*, uma apresentação

Devido ao convívio com jornalistas e literatos e por achar que faltavam revistas literárias no Brasil, Jorge Schmidt resolveu fundar *Kósmos*, que contaria com a colaboração da elite de escritores da época.<sup>3</sup> Segundo seu texto de apresentação no exemplar de número 1, não era preciso seguir o costume antigo de “traçar o programa” de *Kósmos* devido ao nome que recebeu:

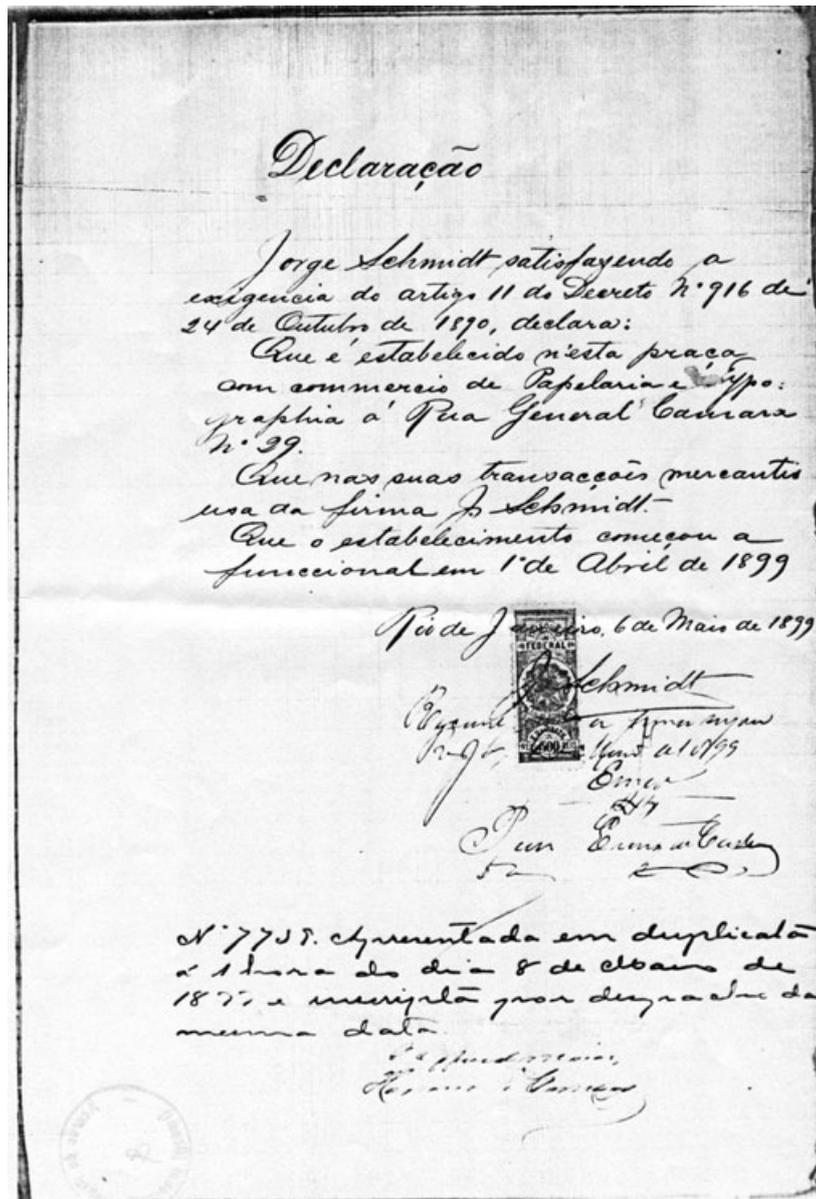
“Apresentando ao público o primeiro número de nossa revista, entendemos não haver necessidade de, obedecendo ao que preceituam antigos usos, traçar o programa de seus trabalhos, de sobra expressos o seu caráter, a sua índole, pelo nome que lhe demos.” (*KÓSMOS*, ano 1, n. 1, janeiro, 1904)

Daí pode-se inferir que a publicação cujo nome faz referência ao universo (*Kósmos*) pretendia abordar um conteúdo vasto e bem variado, e para isso reuniu colaboradores renomados em todas as áreas que procurava abordar, além de ter dado importância ao aspecto técnico também, já que intencionava-se promover a qualidade gráfica de sua impressão (ibid).

À frente de sua produção, *Kósmos* possuía como editor-proprietário Jorge Schmidt e como diretor, Mário Behring. Proprietário da Tipografia J. Schmidt, inaugurada em 1899, Jorge Schmidt foi o editor-proprietário de *Kósmos* desde seu lançamento em janeiro de 1904 até abril de 1905, quando Mário Behring deixa a direção da revista alegando estar com muitos afazeres. A partir daí, Schmidt tornou-se o diretor-proprietário da revista. Natural do Rio de Janeiro, Jorge Schmidt nasceu em março de 1870 e faleceu em outubro de 1926, mas não foi possível encontrar muitas informações a seu respeito. Segundo Ferreira (1994, p. 452), Schmidt era excelente fotógrafo e “sua gráfica também imprimiu cartões-postais da cidade produzidos com o bom gosto habitual de suas várias categorias de impressos, usando, porém, processos fotomecânicos, em que era habilíssimo”. Além de *Kósmos*, Schmidt lançou também mais duas revistas ilustradas, *Fon Fon!* (1907) e *Caretta* (1908), ambas com periodicidade semanal e de tom crítico e cômico, mais populares e que tiveram duração maior que *Kósmos*.

Conforme já foi dito anteriormente, Mário Behring foi diretor de *Kósmos* somente até abril de 1905, ou seja, por um ano e três meses, entretanto, continuou colaborando com artigos para serem publicados no periódico (há um artigo de sua autoria sobre a Maçonaria no exemplar de janeiro de 1907, por exemplo). Natural de Ponte Nova, Minas Gerais, nasceu em janeiro de 1876 e veio para o Rio de Janeiro em 1901. Exerceu várias profissões, entre elas: engenheiro, jornalista, escritor e crítico de cinema. Foi funcionário da Biblioteca Nacional, chegando a ser diretor dessa instituição. Também foi diretor-fundador das revistas *Para Todos* e *Cinearte*. Foi figura importante na Maçonaria Brasileira, tendo chegado ao posto de Grande Comendador e Chefe da Grande Loja do Brasil, faleceu em junho de 1933 (LUCAS, 2005, pp. 59-62).

Entre seus colaboradores escritores, a revista contava com Arthur Azevedo, Afonso Celso, Capistrano de Abreu, Coelho Neto, Domingos Olímpio, Emílio de Menezes, Euclides da Cunha, Félix Pacheco, Garcia Redondo, Gonzaga Duque, Inglês de Souza, João do Rio (Paulo Barreto), João Ribeiro, José Veríssimo, Luiz Edmundo, Mário Pederneiras, Martins



3.1 – Documento onde consta a informação de que Jorge Schmidt teve uma Papelaria e Tipografia, denominada *J. Schmidt*, que começou a funcionar em 1º de abril de 1899. (Fundo de coleção da Junta Comercial do Rio de Janeiro/ Arquivo Nacional)

Fontes, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac, Rocha Pombo e Vieira Fazenda, entre muitos outros, inclusive o próprio Mário Behring (conforme citado anteriormente).

Seus colaboradores ilustradores, cujo trabalho na revista será abordado mais adiante no capítulo 5, foram: Archimedes José da Silva, Benevenuto Berna, Calixto Cordeiro (K.lixto), Castro Silva, Heitor Malaguti, João Baptista da Costa, José Fiúza Guimarães, Raul Pederneiras e Rodolfo Amoêdo.

Finalizando a lista de colaboradores estão os fotógrafos: Augusto Malta, Guilherme Gansly, Luiz Musso e Marc Ferrez. Todos cujo trabalho teve importância documental para o Brasil, suas colaborações na revista também serão comentadas no capítulo 5.

### 3.1 Sua estrutura editorial

Num periódico, os projetos gráfico e editorial possuem uma relação de dependência entre si. Assim, antes de prosseguirmos, é preciso conhecer a estrutura editorial da revista *Kósmos*, que é composta basicamente por: um sumário (lista de temas abordados relacionados aos seus autores), uma página de abertura, uma crônica e matérias de temas variados. Há anúncios e, em geral, eles aparecem no início e final da revista. O sumário fez parte da capa na maioria dos exemplares. No período de dezembro de 1904 a setembro de 1905 foi para as páginas internas da revista, ou seja, para o miolo. Volta para a capa em outubro de 1905 e em janeiro de 1906 sai novamente, retornando para a capa, desta vez definitivamente, em março do mesmo ano.

Foi considerada como página de abertura a página inicial da revista, que exibe um cabeçalho no alto com o nome da revista e dados editoriais tais como ano, número do exemplar, data, preço, nome do diretor e do editor. Além do cabeçalho, esta página exibiu conteúdos diversos durante a circulação da revista: textos tipo editoriais, avisos e dados sobre assinaturas, a seção de crônica, e até o início de matérias. A seção de crônica vinha logo após a página de abertura e em alguns poucos exemplares fez parte dela (da página de abertura), cumprindo o papel de um “artigo de fundo”, o qual segundo Martins (2001, p. 151) era o texto que tinha a função de “abrir a publicação, divulgando de pronto sua proposta literária, linha ideológica ou lacuna a preencher, geralmente em forma de prosa (...)”. Ainda segundo Martins (ibid, p. 154), era comum que a seção de crônica fizesse o papel de “artigo de fundo” nas revistas do início do século 20, cuja função era a de informar o leitor sobre os últimos acontecimentos do período, de acordo com a periodicidade da revista. Em *Kósmos*, a crônica cumpre essa função mensalmente, e coube a Olavo Bilac a tarefa de escrevê-la, em quase todos os exemplares: por causa de uma viagem ao exterior, Olavo Bilac foi substituído por Gil entre maio e outubro de 1904, e, por causa de uma enfermidade, por Leal de Souza, em abril de 1908. Nos exemplares de junho a setembro de 1908 a revista não teve crônica e em outubro do mesmo ano Gonzaga Duque assumiu a tarefa até o último exemplar, em abril de 1909.

*Kósmos* apresenta uma grande variedade de temas em suas matérias. Segundo Antônio Dimas, professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, que analisou os textos da revista em sua tese de doutorado, as matérias de *Kósmos* podem ser divididas em 32 seções: Prosa, Poesia, Crítica, Ilustração, História, Sociologia, Música, Filosofia, Geografia, Engenharia, Matemática, Noticiário, Publicidade, Política, Arquitetura, Tradução, Filologia, Educação, Medicina, Teatro, Etnografia / Arqueologia, Oceanografia, Dança, Esporte, Fotografia, Religião, Filatelia, Botânica / Biologia / Zoologia, Psicologia, Diplomacia, Matéria Militar, Diversos. (DIMAS, 1983, p.2)

## Notas

1. Assim, o universo da *Belle Époque* na então capital República exibiu duas faces: a dos que subiam na escala social e a dos que subiam os morros para as favelas da cidade, como se houvesse mesmo dois Rios de Janeiro frutos da reforma urbana (SEVCENKO, 1998, pp. 541-543).

2. *“To dismiss Art Nouveau as surface decoration is to ignore its pivotal role in the evolution of all aspects of design. Art Nouveau is the ‘transitional style’ that turned from the historicism which dominated design for most of the nineteenth century. Historicism is the almost servile use of forms and styles from the past instead of the invention of new forms to express the present. By replacing historicism with innovation, Art Nouveau became the initial phase of the modern movement. It prepared the way for the twentieth century by sweeping this historicizing spirit from design”.*

3. Segundo depoimento da filha de Jorge Schmidt, Maria Schmidt Carneiro, dado a Antônio Dimas em agosto de 1975 que está transcrito em DIMAS, 1983, p. 4.

## 4. Descrição e análise visual da revista *Kósmos*

Esta pesquisa pretende descrever visualmente a revista *Kósmos* para que suas características e soluções gráficas sejam levantadas e incorporadas à história do design brasileiro.

Relembrando o conceito de design gráfico de Phillip Meggs citado anteriormente, para considerarmos um produto como design gráfico, ele precisa ter como função armazenar conhecimento ou transmitir informações ordenadamente numa estrutura visual. Assim, uma tentativa de levantar as características e soluções gráficas de uma revista deve identificar os elementos que compõem a sua estrutura visual e observar as relações que eles estabelecem entre si para hierarquizar as informações no espaço delimitado da página. Essa tarefa pode ser denominada como uma descrição visual da publicação.

A descrição visual proposta neste trabalho é baseada nos elementos gráficos que compõem a estrutura visual das páginas da revista *Kósmos*. Esses elementos gráficos, à medida que se repetem e se “comportam” da mesma forma, criam padronizações e podem ser agrupados em categorias visuais. Procurou-se identificar essas categorias e as relações que elas estabelecem entre si dentro da estrutura de ordenação da informação na página. Esse procedimento foi denominado de **descrição visual**.

Para que sua descrição visual fosse feita, a revista foi dividida em **capa e miolo**. Entretanto devido a algumas das categorias visuais observadas repetirem-se na capa e no miolo, optou-se por comentá-las em conjunto no próximo capítulo. Assim, neste capítulo foram observadas as características técnicas e a categoria visual de imagem das capas e as características técnicas do miolo. A análise abrange todo o período de circulação do periódico: janeiro de 1904 a abril de 1909.

### 4.1 As capas

A capa informa a identidade da revista, funciona como um invólucro, e tem como função principal vender a publicação. Ao observarmos as capas de janeiro de 1904 a dezembro de 1909, podemos constatar uma noção de série ou coleção, permitindo que elas sejam agrupadas por ano de circulação da revista. A cada ano de circulação, mudanças significativas ocorrem que podem ser percebidas nas características técnicas de *Kósmos*, aqui analisadas de acordo com cada fase da publicação, segundo as seguintes especificidades:

**Cor:** quantidade de cores utilizadas na impressão e se utiliza cores metálicas;

**Formato fechado:** 26 por 33 cm. Como os exemplares disponíveis estavam encadernados, procurou-se adotar a medida do formato publicada num anúncio da revista *Kósmos* na seção de Notabilidades da Imprensa Brasileira do Almanaque Laemmert de 1905.

**Suporte:** características do papel utilizado para receber a impressão. Vale ressaltar que na ausência do nome do papel usado para a impressão das capas na própria revista e sem o acesso a catálogos de papéis da época torna-se difícil determinar o papel utilizado. Logo, o que será feito nesse item é a descrição das características do suporte e a indicação de semelhanças com papéis atuais.

**Tipo de impressão:** tipográfica. Resumidamente, a impressão tipográfica é a impressão através de matrizes em relevo, onde o que deve ser impresso está em relevo e recebe tinta; as matrizes entintadas são pressionadas contra o papel para que a área a ser impressa seja transferida para o mesmo<sup>1</sup>. São características da impressão tipográfica um preenchimento homogêneo da área impressa com o contorno mais escuro devido ao depósito de tinta que se faz nas bordas por causa da pressão da matriz de impressão. O papel pode apresentar marcas da pressão da matriz, e a área impressa ao ser observada com um conta-fios<sup>2</sup> pode apresentar um suave serrilhado, ou seja, o contorno além de mais escuro pode apresentar falhas. As capas de *Kósmos* apresentam essas características e, portanto, são impressas pelo método tipográfico. Algumas capas são impressas em papéis de cor escura sem a utilização de uma tinta como base, por conta da utilização de tintas metálicas, que são mais espessas por possuírem partículas de metais em sua composição.

Como o formato e o tipo de impressão não mudaram, as características técnicas observadas em cada fase da publicação foram cor e suporte. A categoria visual de imagem também foi observada através das fases da publicação.

#### 4.1.1 As categorias de capa

Antes de se observar as capas divididas por ano de circulação, é pertinente entender como as capas da revista *Kósmos* podem ser classificadas. Sendo agrupadas por características semelhantes, as capas podem ser divididas em: florais, figura humana, logotipo, temáticas e com cercadura. Vale ressaltar que há casos em que uma capa poderia ser classificada em mais de uma categoria e o seu enquadramento foi feito levando-se em conta suas características mais marcantes e/ou evidentes.

**Capas alegóricas:** São capas cuja ilustração é uma alegoria de um tema do perfil editorial da revista (tais como escultura e poesia que representam artes e literatura por exemplo). Diferenciam-se das capas temáticas por não ilustrarem um conteúdo específico do exemplar da revista. (Ver figura 4.1)

**Capas de logotipo:** Essas capas não exibem ilustração, apresentando o logotipo como categoria visual de maior destaque. (Ver figura 4.2)

**Temáticas:** São capas que apresentam ilustração que tenha relação com o conteúdo do exemplar da revista. (Ver figura 4.3)

**Capas com cercadura:** São capas que exibem desenhos decorativos que formam uma cercadura que emoldura a capa, sendo a cercadura um elemento de destaque. (Ver figura 4.4)