

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

**WANESSA ELLEN COSTA E COSTA**

**POR DEBAIXO DOS PANOS:** o retrato da sociedade são-luisense oitocentista nas caricaturas de João Affonso do Nascimento no periódico *A Flecha* (1879-1880).

São Luís

2025

**WANESSA ELLEN COSTA E COSTA**

**POR DEBAIXO DOS PANOS:** o retrato da sociedade são-luisense oitocentista nas caricaturas de João Affonso do Nascimento no periódico *A Flecha* (1879-1880).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior

São Luís

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Costa, Wanessa Ellen Costa e.

Por debaixo dos panos : o retrato da sociedade são-luisense oitocentista nas caricaturas de João Affonso do Nascimento no periódico A Flecha 1879-1880 / Wanessa Ellen Costa e Costa. - 2025.

91 f.

Orientador(a): José Ribamar Ferreira Junior.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Interdisciplinaridade. 2. A Flecha. 3. Elementos da Linguagem Visual. 4. Caricaturas. 5. Vestimentas No Século Xix. I. Ferreira Junior, José Ribamar. II. Título.

**WANESSA ELLEN COSTA E COSTA**

**POR DEBAIXO DOS PANOS:** o retrato da sociedade são-luisense oitocentista nas caricaturas de João Affonso do Nascimento no periódico *A Flecha* (1879-1880).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior (Orientador)**

Doutor em Comunicação e Semiótica  
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

---

**Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa**

Doutora em Letras  
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

---

**Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida**

Doutora em História Social  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

À minha avó, Josima (*in memoriam*), que me ensinou a importância de saber ouvir as histórias.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus e à Meishu-Sama, pela oportunidade de vivenciar aprimoramentos constantes e por me colocar em lugares essenciais para a minha vida.

Aos meus ancestrais e antepassados escritores, pesquisadores, artistas, costureiros, jornalistas e educadores. Escrevo, aqui, um pedaço de suas histórias.

Ao Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior, por seu olhar crítico e pelas sugestões pontuais que enriqueceram o meu olhar para a produção acadêmica.

Ao Prof. Dr. Frederico Fernando Souza Silva, por me apresentar, ainda na graduação, os trabalhos de João Affonso.

À Profa. Dra. Regiane Aparecida Caire da Silva, por sensibilizar meu olhar ao universo da gravura e por abrir caminhos primordiais na minha vida acadêmica.

Ao Prof. Dr. Samuel Benison da Costa Campos, por me apresentar, ainda no ensino médio, a relevância do ser artista-educadora-pesquisadora.

À CAPES, pela Bolsa de Pós-Graduação, sem a qual não seria possível o resultado desta pesquisa.

À Universidade Federal do Maranhão, sobretudo, ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), que contribuíram na construção do meu olhar interdisciplinar para a produção científica e para o mundo.

À minha família e aos meus amigos. Em especial, aos meus pais, Geraldo Costa e Cleonice Costa; aos meus irmãos, Willderson Costa e Wallace Costa; à minha avó, Eloides Costa; ao meu companheiro, Gabriel Seba; as minhas amigas, Thayane Reis e Brenda Menezes, por todo apoio incondicional, palavras de incentivo e por sempre acreditarem em mim ao longo dessa caminhada.

E a todos que escutarem, incansavelmente, as histórias desta dissertação.

*[...] Moda, a deusa tirânica, a cujas fantasias nos dobramos servilmente, fazendo-lhe ver por quantas transformações passou sucessivamente, nesse espaço de tempo, a exterioridade humana, a figura que fizeram nossos antepassados, tanto mais ridículos, ao nosso entender, quanto mais de longe os observamos, e também a figura que atualmente fazemos, sujeitos à crítica dos que nos observarem... daqui a cem anos.*

*(Nascimento, 2014, p. 33)*

## RESUMO

Esta dissertação investiga, de forma interdisciplinar, no âmbito da linha de pesquisa Expressões e Processos Socioculturais do PGCult, amparada pelo Grupo de Pesquisa Comunicação Organizacional e Mídia, e também pelo Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura, os modos de vestir no Maranhão oitocentista por intermédio das caricaturas do periódico *A Flecha* (1879-1880). O uso da técnica de litogravura possibilitou a inserção de imagens em impressos no Brasil do século XIX. Uma nova linguagem e, portanto, uma nova forma de expressão contribuiu para a ampliação do olhar crítico dos leitores por intermédio dos impressos de opinião. O periódico *A Flecha*, produzido por João Affonso do Nascimento, foi um dos projetos pioneiros na utilização da produção imagética, o qual apresenta críticas às instituições, à política, à religiosidade, à sociedade e à temática desta investigação: ao vestir. Observando os transeuntes nas ruas de São Luís, analisava as vestimentas e os costumes que, rapidamente, tomavam lugar nas publicações do periódico, no qual o artista tensionava as relações entre a vestimenta e a diferenciação social. A partir desse contexto, a pergunta de partida desta pesquisa foi: “De que forma as caricaturas de moda no periódico, *A Flecha*, contribuem para uma análise crítica da sociedade são-luisense no século XIX?”. Ademais, esse questionamento possibilitou a constante reflexão acerca da produção imagética como interlocutora da análise proposta. Portanto, esta pesquisa é de natureza documental e exploratória, utilizando-se o documento impresso como resultado de um pensamento de uma sociedade, baseada em um levantamento bibliográfico e a análise assistemática. Trata-se, também, de uma investigação que se fundamenta na história cultural, direcionando o olhar não só para a imprensa, mas para os criadores e o público-alvo, dialogando-se com a literatura que, alinhada à história, proporciona uma visão sociocultural dos acontecimentos. Sendo assim, para responder a essa questão, faz-se necessário o estudo bibliográfico e histórico que se aprofunda em uma análise interdisciplinar a respeito da imagem como linguagem visual e a introdução deste instrumento na mídia impressa brasileira em autores como Ferreira (1994), Arnheim (1997), Dondis (1997), Joly (2007), Bahia (2009), Barbosa (2010), Regiane Silva (2014), Fernandes (2015), Kilomba (2019) e Lopes (2021). Contextualiza-se a cidade de São Luís do século XIX compreendendo a sociedade e seus costumes, considerando a caricatura e a literatura como intermediadoras, em autores como Bakhtin (1987), Frederico Silva (2014), Tomaz Silva (2014), Araujo (2015), Azevedo (2020) e Lacroix (2020). Por fim, realiza-se uma análise da moda, do mimetismo e do consumo como contribuidores da diferenciação social em autores como Bourdieu (1989), Laver (1989), Crane (2006), Simmel (2008), Rancière (2009), Lipovetsky (2009; 2015) e Nascimento

(2014), entre outros. Conclui-se, de modo ainda transitório, que a investigação resgata ou ressignifica a memória imagético-gráfico de São Luís por intermédio da produção artística capaz de promover discussões na atualidade.

Palavras-chave: interdisciplinaridade; *A Flecha*; elementos da linguagem visual; caricaturas; vestimentas no século XIX.

## ABSTRACT

This dissertation investigates, in an interdisciplinary manner, within research line, Expressões e Processos Socioculturais do PGCult (Sociocultural Expressions and Processes of PGCult), supported by the Grupo de Pesquisa Comunicação Organizacional e Mídia (Organizational Communication and Media Research Group) and also by the Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (Landscape in Literature Studies Group), the dressing modes in 19th-century Maranhão through caricatures from the periodical *A Flecha* (1879-1880). The use of lithography enabled the insertion of images in 19th-century Brazilian printed materials. A new language, and therefore a new form of expression, contributed to broadening the critical perspective of readers through opinion prints. The periodical *A Flecha*, produced by João Affonso do Nascimento, was one of the pioneering projects in the use of imagetic production, which presented critiques of institutions, politics, religiosity, society, and the subject of this investigation, clothing. By observing passersby on São Luís' streets, it analyzed clothing and customs, which quickly found their way into the periodical's publications, where the artist highlighted the relationship between clothing and social differentiation. From this context, the research question arose: "How do fashion caricatures in the periodical *A Flecha* contribute to a critical analysis of São Luís' society in the 19th-century?". This question allowed for continuous reflection on imagetic production as a mediator of the proposed analysis. Therefore, this research is of a documentary and exploratory nature, using the printed document as a result of a society's thinking, based on a bibliographic survey and unsystematic analysis. Also, it is an investigation that is based on cultural history, directing the gaze not only to the press, but to the creators and the target audience, dialoguing with literature, which, aligned with history, provides us with a sociocultural view of the events. Therefore, to answer this question, it is necessary to conduct a bibliographic and historical study that delves into an interdisciplinary analysis of the image as visual language and the introduction of this tool in Brazilian print media, based on authors such as Ferreira (1994), Arnheim (1997), Dondis (1997), Joly (2007), Bahia (2009), Barbosa (2010), Regiane Silva (2014), Fernandes (2015), Kilomba (2019) and Lopes (2021). The city of São Luís in the 19th-century is contextualized, understanding society and its customs, considering caricature and literature as intermediaries, through authors such as Bakhtin (1987), Frederico Silva (2014), Tomaz Silva (2014), Araujo (2015), Azevedo (2020) and Lacroix (2020). Finally, an analysis of fashion, mimicry, and consumption as contributors to social differentiation is conducted through authors such as Bourdieu (1989), Laver (1989), Crane (2006), Simmel (2008), Rancière (2009), Lipovetsky (2009; 2015), Nascimento (2014)

and among others. In conclusion, at least for now, the investigation rescues or re-signifies São Luís' imagetic-graphic memory through artistic production, promoting discussions in the present day.

Keywords: interdisciplinarity; *A Flecha*; visual language elements; caricatures; 19th-century clothing.

## LISTA DE FIGURA

Figura 1 – Xilogravura “Combate de São Miguel contra o dragão”, de Albrecht Dürer, 1497 .....	25
Figura 2 – Calcogravura “Adão e Eva”, de Albrecht Dürer, 1504.....	26
Figura 3 – Litogravura “S. Christovão por Quintino dos Santos”, de Alfred Martinet, 1856.	29
Figura 4 – Primeira folha dos periódicos Correio Braziliense e Gazeta do Rio de Janeiro, 1808. ....	34
Figura 5 – Caricatura do periódico Lanterna Mágica, 1844. ....	37
Figura 6 – Caricatura do periódico A Semana Ilustrada, 1860. ....	38
Figura 7 – Capa da edição 29 do periódico Jornal para Todos, 1877. ....	455
Figura 8 – Primeira capa do periódico A Flecha, 1879. ....	488
Figura 9 – Programa da Flecha, 1879. ....	500
Figura 10 – Caricatura “O Maranhão na Festa dos Remédios”, 1879. ....	588
Figura 11 – Coluna “Typos da Rua” e “Mezes Maranhenses”, 1879-80.....	600
Figura 12 – Caricaturas “O compadre Lourenço” (1879), “O compadre Tibúrcio” (1879) e “O Gato Pingado” (1880). ....	622
Figura 13 – Seção “No Theatro” nas capas dos números XIV ao XIX do periódico A Flecha, 1879. ....	644
Figura 14 – Vestimenta feminina do século XIX, por João Affonso, em 1915. ....	799
Figura 15 – Vestimenta masculina do século XIX, por João Affonso, em 1915. ....	81
Figura 16 – Caricatura “Preta Mina” e “Crioula do Maranhão”, por João Affonso, em 1880.	82

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2</b>	<b>A PRODUÇÃO IMAGÉTICA E UMA NOVA LINGUAGEM PARA A MÍDIA IMPRESSA</b> .....	17
<b>2.1</b>	<b>Percepções da imagem e a linguagem visual</b> .....	18
<b>2.2</b>	<b>A produção imagética em impressos: um novo gênero</b> .....	23
<b>2.3</b>	<b>Os primeiros periódicos ilustrados no Brasil</b> .....	32
<b>2.3.1</b>	<b>Os primeiros periódicos ilustrados em São Luís</b> .....	40
<b>3</b>	<b>A IRONIA E O VESTIR: O JORNAL DE OPINIÃO NUMA SÃO LUÍS OITOCENTISTA</b> .....	44
<b>3.1</b>	<b>As flechadas da mídia impressa na província</b> .....	44
<b>3.2</b>	<b>O espaço e os personagens das ruas</b> .....	53
<b>4</b>	<b>A MODA, A REPETIÇÃO E A SOCIEDADE</b> .....	69
<b>4.1</b>	<b>Considerações sobre o mimetismo na moda e a diferenciação social</b> .....	70
<b>4.2</b>	<b>A roupa hegemônica x A roupa marginal: uma análise da moda por intermédio das caricaturas de João Affonso</b> .....	76
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88

## 1 INTRODUÇÃO

Se me fosse dado escolher em meio ao amontoado de todos os livros que serão publicados cem anos após a minha morte, sabe o que eu escolheria? [...] Eu escolheria tranquilamente, meu amigo, uma revista de moda para ver como as mulheres estarão vestidas um século após meu falecimento. Esses pedacinhos de tecido me diriam mais sobre a humanidade futura do que todos os filósofos, romancistas, pregadores e sábios (Anatole France, 1921).<sup>1</sup>

O início desta pesquisa se deu no último ano do curso de graduação em Artes Visuais, a partir da apresentação do livro *Três séculos de modas: 1616-1916* (edição de 2014), de João Affonso do Nascimento. A primeira impressão foi conduzida pelos desenhos produzidos pelo artista, os quais apresentavam, visualmente, as características e as mudanças nas formas de se vestir durante os séculos XVII, XVIII, XIX e início do século XX. Apesar de pouca investigação naquele momento, era notável que tais desenhos não eram apenas croquis que documentavam um período específico da moda, mas um documento imagético capaz de tensionar essa área que, constantemente, iguala e diferencia os indivíduos.

Ao investigar a trajetória de João Affonso do Nascimento (1855-1924), depara-se com trabalhos que convidam a refletir sobre as relações entre moda e sociedade por intermédio da imagem. Devido à afinidade enquanto maranhense, houve certa familiarização com o periódico *A Flecha* (1879-1880); um dos primeiros ilustrados do Maranhão.

Publicado entre os anos de 1879 e 1880, *A Flecha* se configurou como um periódico de opinião. Em suas edições, é possível encontrar caricaturas, produções textuais e anúncios com temáticas que caminham entre a atenção para os problemas sociais, as críticas e as novidades do mercado. O periódico tinha como objetivo levar uma visão crítica ao público, evidenciando os problemas da cidade para uma elite maranhense que se julgava modelar; dedução facilmente apreendida ao examinar outros periódicos. Portanto, trabalhar com *A Flecha* é ter em mãos a acidez e o humor de uma crítica sutil, característica dos trabalhos de João Affonso.

Com o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), o projeto de pesquisa inicial se baseava em uma análise do periódico em sua totalidade. No entanto, com o intuito de enfatizar o tema proposto, fez-se necessário um recorte temático, concentrando-se em analisar apenas as imagens que apresentavam críticas sobre as roupas.

Quando se fala de roupa, trata-se de um objeto que surge por intermédio de uma funcionalidade. No início da história humana, a função se concentrava na tríade proteger-adornar-pudor. Utilizava-se qualquer tipo de cobertura a fim de se proteger contra o frio e as ações da natureza para adornar-se, cuja representação mais comum era a força e o prestígio,

---

<sup>1</sup> Trecho do discurso de Anatole France, escritor e bibliotecário francês, ao conquistar o Prêmio Nobel de Literatura em 1921.

diferenciando-se um do outro; e, em algumas sociedades, prevalecia a questão do pudor. Essa tríade ainda se faz presente. No entanto, a roupa adentrou a um universo que coloca a funcionalidade em um plano inferior e, no topo, concentram-se a expressão estética, o saber, as tendências de mercado e o desejo.

A concepção de moda surgiu na transição do fim da Idade Média e do início do Renascimento, a partir do desejo da burguesia de se igualar aos nobres, encomendando vestimentas semelhantes. Em movimento de contrafluxo à situação, constantemente, os nobres encomendavam novos modelos de vestimentas para permanecerem diferentes socialmente, gerando ciclos da moda em sequências temporais periódicas.

Na São Luís do século XIX, os ciclos do vestir tiveram movimentação mediante esse mimetismo. Existia o desejo de se vestir bem e de aparentar um *status social*. Contudo, para atingir esse desejo, era necessário se igualar aos costumes europeus, paradoxalmente em um clima equatorial.

No periódico *A Flecha*, essa análise do mimetismo ganhou forma por intermédio de algumas observações pontuais do artista, quais sejam:

- a) Durante sua infância, a mãe de João Affonso tinha como principal ofício a costura e recebia diferentes clientes em sua casa. Com isso, o artista começou a perceber a escolha dos tecidos, dos modelos e das ocasiões em que as pessoas solicitavam uma roupa nova;
- b) Em sua maioridade, ao observar as pessoas nas ruas, o artista identificou as diferentes formas de se vestir e as relacionou com as diferentes classes sociais;
- c) Além de perceber a diferença, começou a notar a existência de um desejo endeuado no consumo de produtos que vinham do exterior, na dádiva da sociedade em aparentar possuir um ar europeu e em como isso o impactava;
- d) A convivência com outros artistas, como Arthur Azevedo, Aluizio Azevedo, Celso Magalhães e Paula Duarte, contribuiu com o olhar crítico sobre esse assunto e influenciou em suas produções.

A partir desse contexto, é possível pensar a moda no enquadramento de uma análise histórica. O item roupa tem a possibilidade de ser visto apenas na dimensão de um objeto funcional, carregado de efemeridade e distante de uma análise científica. Entretanto, não se pode deixar de perceber o impacto que esse objeto vem causando na sociedade, ocupando um espaço relevante na história. Surge, em razão disso, a possibilidade de entender a roupa em

outra chave conceitual. Trata-se de um objeto de pesquisa que expõe aspectos sociais, políticos e econômicos de determinado tempo e espaço.

Mediante o ato de observar as caricaturas de moda do periódico *A Flecha*, pôde-se tensionar o cenário que a roupa ocupava na cidade de São Luís no século XIX. Para se encaixar nos padrões da alta sociedade, fazia-se necessário a escolha de tecidos, modelos e tudo quanto de novidade que vinha do continente europeu. Em contrapartida, existia o questionamento a respeito da originalidade nacional, percebendo-se a criação de uma estrutura inquebrável que impunha um padrão estético colonial, reconfigurando-se o gostar, o ser e, paralelamente, inferiorizando-se as qualidades regionais. Partindo desses pressupostos, buscou-se, por intermédio desta pesquisa, responder ao seguinte problema: De que forma as caricaturas de moda de João Affonso do Nascimento, no periódico *A Flecha*, contribuem para uma análise crítica da sociedade são-luisense no século XIX?

Objetiva-se, para tal finalidade, neste trabalho, analisar as caricaturas de moda no periódico *A Flecha* numa circunstância de contextualização e de enunciação, a fim de identificar a roupa na sociedade oitocentista de São Luís e sua contribuição na diferenciação das classes sociais. Para tanto, delineiam-se os seguintes objetivos específicos: a) compreender a produção imagética como aporte para a expansão das leituras acerca da moda na imprensa maranhense; b) identificar hábitos da cidade de São Luís do século XIX, em seu contexto social, político e econômico, por intermédio das caricaturas e das produções literárias; c) analisar a moda oitocentista são-luisense, tensionando a relação nela existente com a sociedade, além do fato de ela imprimir um valor agregado ao universo das diferenciações sociais.

Portanto, esta pesquisa é de caráter documental e exploratório, com levantamento bibliográfico e análise assistemática, utilizando a história cultural e literária como base, a partir de uma abordagem interdisciplinar. Pensando sobre a imprensa, Barbosa (2010) afirma que a história cultural é uma proposta de historicização que surge no século XIX, no qual os estudos não são concentrados apenas na publicação de impressos, mas também na compreensão da realidade na qual viviam seus criadores e do público-alvo para o qual se dirigiam produtos da imprensa. É necessário deixar de pensar apenas nos impressos. É importante redirecionar o pensamento para a cultura e a sociedade. A história literária ganha foco nesta pesquisa, conforme Chartier (2009) explica: o documento literário e outras artes não podem ser desassociados da realidade, devendo ser vistos na instância de um documento que registra uma visão sociocultural.

Para Le Goff (1990), a partir do surgimento da história cultural, surgem novos direcionamentos, novas metodologias e novos problemas nas pesquisas. Dessa forma, a análise

documental, no patamar de proposta metodológica, tem o documento impresso como resultado de uma montagem consciente ou inconsciente da sociedade. Além de que, como aponta May (2004), os documentos constroem uma realidade da sociedade e apresentam versões dos eventos que acontecem nos espaços.

Conforme Marconi e Lakatos (2003), a pesquisa bibliográfica tem como técnica o levantamento de publicações, tais quais: livros, artigos, revistas que contribuem para a análise das discussões. Além de se adicionar para algo fundamental: a pesquisa exploratória tem como objetivo a formulação de hipóteses as quais aumentam a familiaridade do pesquisador com o objeto a ser estudado, cabendo a ele as interpretações a partir da metodologia escolhida e dos resultados obtidos.

Portanto, para concretização desta pesquisa, foi necessário o levantamento bibliográfico da trajetória do João Affonso do Nascimento, bem como da produção do periódico *A Flecha*. Houve pesquisas *in loco*<sup>2</sup>, na Biblioteca Pública Benedito Leite, com o intuito de observar o periódico original, as marcas de impressão e a possibilidade de encontrar imagens que, até então, não estavam no arquivo em PDF encontrado no Acervo Digital na plataforma on-line da Biblioteca.

Foram catalogadas as imagens encontradas no periódico e, a partir disso, foi possível perceber a existência de mais de uma temática, propiciando o recorte operacional da investigação. Sendo assim, entre as publicações de 1879 e 1880, foram selecionadas todas as ilustrações com a temática de moda e vestimenta. A partir da seleção das imagens, foi necessária uma observação assistemática (Marconi; Lakatos, 2003), partindo de um olhar endógeno para um olhar exógeno.

Essa investigação se desenvolve na linha de pesquisa Expressões e Processos Socioculturais, do Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão, abrangendo a interdisciplinaridade em diferentes áreas das Ciências Humanas e Sociais, sobretudo nas áreas de Artes Visuais, Moda e Comunicação Social. Sendo assim, esta pesquisa possui a estrutura que respeita a ordem descrita a seguir.

O primeiro capítulo aborda uma análise da produção imagética e a sua introdução na mídia impressa. É dividido em quatro tópicos: a) percepções da imagem correlacionada com a sintaxe da linguagem visual; b) a produção imagética como um novo gênero na mídia impressa; c) os primeiros periódicos ilustrados no Brasil; d) os primeiros periódicos ilustrados no Maranhão influenciando o início da produção de jornais de opinião.

---

<sup>2</sup> Pesquisa de campo com o objetivo de buscar informações sobre o objeto de pesquisa e realizar comparações com os dados já encontrados.

O segundo capítulo aborda uma contextualização da São Luís do século XIX, apresentando o periódico ilustrado como porta-voz das produções de João Affonso. Para essa finalidade, são utilizadas as caricaturas do periódico *A Flecha*, as produções literárias escritas pelo João Affonso do Nascimento e o romance *O Mulato* (edição 2020), de Aluísio Azevedo, que contribuem para a contextualização da cidade de São Luís no século XIX. É dividido em dois tópicos: a) as flechadas da mídia impressa na província; e b) o espaço e os personagens das ruas.

O terceiro capítulo apresenta uma discussão acerca da vestimenta e da sociedade. A imagem documentada é ainda o periódico *A Flecha*, correlacionada com as ilustrações de moda das seções “Século XIX” e “Para Terminar” do livro *Três séculos de modas: 1616-1916*; ambos os documentos de autoria de João Affonso do Nascimento. Obras, mediante as quais propõem uma reflexão sobre o ser e o gostar, no contexto da moda maranhense, sofrer influências do exterior; e, como consequência, contribuir para a diferenciação social. É dividido em dois tópicos: a) considerações sobre o mimetismo na moda e a diferenciação social; e b) uma análise sobre a roupa marginal e a roupa hegemônica por intermédio das caricaturas de João Affonso.

Conclui-se, dessa forma, que essa dissertação propõe uma reflexão crítica acerca da sociedade são-luisense oitocentista, destacando a caricatura na mídia impressa como ferramenta na ampliação dos discursos republicanos e abolicionistas. Ao abordar a vestimenta marginal, o artista apresenta um olhar delicado e afetuoso para a originalidade brasileira, sobretudo são-luisense, ampliando as perspectivas sobre as diferenciações sociais, mimetismo e sociedades fixas, marcadas por poderes dominantes.

Averigua-se, dessa forma, uma visão ampla dos aspectos políticos, sociais e econômicos em São Luís do século XIX, enfatizando o embate dos artistas com os problemas sociais. Constando-se, portanto, a figura do João Affonso do Nascimento, fundamental para uma análise crítica que transpassa os séculos.

## **2 A PRODUÇÃO IMAGÉTICA E UMA NOVA LINGUAGEM PARA A MÍDIA IMPRESSA**

O registro mais antigo da história é uma imagem (Dondis, 1997). Por intermédio desse registro encontrado nas paredes rochosas de cavernas, e definido mais tarde como pinturas rupestres, foi possível compreender a configuração de grupos sociais em um período distante da contemporaneidade. Apesar da distância em questões temporais, é notório que em ambos os períodos a imagem está em evidência, sendo utilizada em processos litúrgicos, experimentos artísticos, registros instantâneos e estratégias empresariais.

Joly (2007) explica que para se compreender a imagem e sua relevância é necessário percebê-la no cotidiano. Na infância, a imagem se estabelece por meio da memória e da psiquê, influenciada por contações de histórias e o consumo de uma série de imagens animadas que estimulam o desenvolvimento cognitivo. A partir da juventude até a fase adulta, a imagem está relacionada a setores, como: religião, na busca da semelhança ao Ser Divino; ao psiquismo, por meio da criação de imagens mentais, em sua maioria, presentes em sonhos; e, na área científica, na qual a imagem é produzida para estudos de fenômenos científicos. Observa-se que a imagem exposta, estudada por esta investigação, ocupa lugares distintos, no entanto, seja ela produzida no imaginário, seja na realidade, a produção imagética passa por um indivíduo que a produz e a compreende.

Contudo, faz-se necessário tensionar essa compreensão imagética. No cotidiano, há uma exposição exaustiva de imagens, a exemplo de livros, das artes, de cenários imaginativos e de aparelhos eletrônicos. Devido a essa exposição estar relacionada à rotina do ser humano, observar imagens e estabelecer uma compreensão pode ser confundido com um exercício automático, intuitivo e irracional, dispensando-se qualquer uso de técnicas de linguagem.

Dondis (1997) e Arnheim (1997) explicam que essa confusão provém da carência do ensino da leitura imagética. Assim como a linguagem verbal é estruturada mediante regras gramaticais que possibilitam a construção da escrita e da verbalização, a linguagem visual também possui elementos que transpassam uma observação subjetiva ou que dialoga com o cotidiano.

Partindo dessa circunstância, torna-se imprescindível uma alfabetização visual (Dondis, 1997) que possibilite a compreensão de signos e significados presentes em uma produção imagética. Consoante a isso, o tópico seguinte apresenta conceitos-base para compreender a linguagem visual.

## 2.1 Percepções da imagem e a linguagem visual

A imagem antecede a escrita. Contudo, por muito tempo, a escrita deteve de uma atenção superior em relação à produção imagética. Certamente, ao se abordar isso, não se propõe uma discussão que posicione a linguagem verbal e visual em uma balança de valores, em que poderia se delinear um caminho numa tentativa inútil de determinar qual das duas detêm uma superioridade. No entanto, refletir sobre os caminhos da linguagem visual é um ponto de partida para compreendê-la.

Arnheim (1997) expõe que é natural do ser humano se sentir perdido quando se trata de assuntos que necessitam de uma reflexão, no que diz respeito à análise imagética, e procure as palavras de modo a estabelecer um refúgio familiar e seguro. Isso se dá pelo direcionamento dos olhares para a identificação ágil das questões lógicas e de medição, provocando um adormecimento para a capacidade de entendimentos e reflexões.

É relevante se abordar sobre isso correlacionando com o mundo contemporâneo. Diariamente, apresenta-se uma variedade de imagens através de aparelhos eletrônicos. O deslizar dos dedos na tela escura do celular, gesto carregado de agilidade e tédio, contribui com esse adormecimento reflexivo a partir daquilo que se observa. Pode-se questionar de que modo a busca de aprimoramentos dos métodos de compreensão de uma imagem se realiza. Assim, acredita-se que não há um manual de instrução que possa fazer chegar a esse propósito. No entanto, Dondis (1997) sugere que o caminho inicial para atingir esse objetivo é estar em contato com os ateliês de arte ou na tentativa de manusear qualquer instrumento utilizado em produções artísticas, tais como lápis, pincéis, câmeras, entre outros.

Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objeto funcional (Dondis, 1997, p. 13).

É necessário, sobretudo, criar um repertório de observação. Isto, pois, o contato com o fazer artístico possibilita o desenvolvimento do olhar, porque se aprende a observar os detalhes minuciosos de um objeto ou de uma paisagem. Logo, é possível compreender que uma cor, a exemplo do amarelo, possui diferentes tonalidades ou que a intensidade da luz pode influenciar na sombra de determinado objeto.

A palavra escrita é fundamental nos processos de visualização e interpretação do mundo. No entanto, os sentidos que ela causa no ser humano se diferem da experiência atribuída pelo ver. Os sentidos que a escrita proporciona é de maior semelhança ao contato com as imagens

produzidas por outros indivíduos, momento no qual existe uma busca do entendimento e da interpretação.

Vejo um objeto. Vejo o mundo ao meu redor. Qual é o significado destas afirmações? Para os fins da vida cotidiana, o ver é essencialmente um meio de orientação prática, de determinar com os próprios olhos que uma certa coisa está presente num certo lugar e que está fazendo uma determinada coisa. Isto é identificação no seu sentido simples (Arnheim, 1997, p. 35).

Arnheim (1997) ainda afirma que, frequentemente, pode-se observar um quadro, uma fotografia ou uma produção de audiovisual. Ocasionalmente, aflora o sentimento de uma sensibilização pela obra, cuja tradução para a linguagem verbal, às vezes, não é imediata. Não obstante aos significados da produção artística, não há estranheza alguma nessa reação, tendo em vista que o campo do entendimento não está relacionado unicamente pelo sentido da visão. Isso pois, ver e sentir são ações relacionadas à análise perceptiva.

Ao se observar uma imagem, entra em funcionamento o sentido da visão, observando-se elementos tais como cores, figuras, formas e linhas. Ademais, o indivíduo é atravessado pelos fatores psicológicos, relacionados aos sentimentos e aos significados que esta observação nos proporciona. Somados esses impactos, pode se adicionar, ainda, os conhecimentos atribuídos a partir da busca da compreensão da história que a imagem carrega, atribuindo um dinamismo na experiência visual.

*A experiência visual é dinâmica.* [...] O que uma pessoa ou animal percebe não é apenas um arranjo de objetos, cores e formas, movimentos e tamanhos. É, talvez, antes de tudo, uma interação de tensões dirigidas. Estas tensões não constituem algo que o observador acrescente, por razões próprias, a imagens estáticas. Antes, estas tensões são inerentes a qualquer percepção como tamanho, configuração, localização ou cor. Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como 'forças' psicológicas (Arnheim, 1997, p. 4).

No entanto, por mais que seja relevante a compreensão do ponto de vista do autor da imagem, muitas vezes, o seu processo de produção não interfere em como se vai recebê-la. Sua influência se direciona a uma função pedagógica que a interpretação imagética proporciona, atribuindo para tal propósito os conhecimentos históricos, geográficos, políticos, econômicos e sociais. Isso ocorre devido à reprodução das experiências e do olhar de mundo que influenciam na produção de uma obra, despertando a curiosidade.

Joly (2007) explica, no entanto, que esse desejo é fundamental. Compreender os aspectos socioculturais, políticos, econômicos e artísticos a partir de qualquer produção artística enriquece o conhecimento e o olhar sobre o mundo. Contudo, esse conhecimento ainda não é relacionado com a forma pela qual se percebe uma imagem. Sendo assim, persistir somente no caminho de compreensão sobre as intenções do autor faz com que ocorra uma barreira impeditiva para que se percebam as diferentes significações existentes na imagem, pois:

[...] interpretar e analisar uma mensagem, não consiste certamente em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender que significações de determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora, sempre tentando destrinçar o que é pessoal do que é coletivo (Joly, 2007, p. 48).

Dessa maneira, para abraçar o entendimento das significações de uma imagem, faz-se necessário compreender o funcionamento da visão e em como se identifica um objeto. Do ponto de vista físico, Arnheim (1997) afirma que se identifica um objeto através dos raios luminosos, tanto da luz natural solar quanto da luz artificial de uma lâmpada, explicando que:

Os raios luminosos emanados do sol ou de alguma outra fonte incidem no objeto, que em parte os absorve e em parte os reflete. Alguns dos raios refletidos atingem a lente do olho projetando-se no fundo sensível, a retina. Muitos dos pequenos órgãos receptores situados na retina combinam-se em grupos por meio de células ganglionares. Através destes agrupamentos consegue-se uma primeira organização elementar da forma visual muito próxima do nível da estimulação retiniana. A medida que as mensagens eletroquímicas caminham em direção ao seu destino final no cérebro, são sujeitas a uma posterior conformação em outros estágios do percurso até que se complete o padrão nos vários níveis do córtex visual (Arnheim, 1997, p. 9).

A partir desse contexto, o primeiro atravessamento que se tem com o sentido da visão é biológico. Partindo apenas desse ponto de vista, as mudanças na forma de identificação de um objeto só seriam possíveis mediante às diferentes formas de funcionamento da visão e das diferentes intensidades da luz. Ao abordar a psicologia, não o é colocado necessariamente como um campo científico utilizado para experimentações artísticas. Contudo, é relacionado ao conhecimento íntimo e pessoal que se tem consigo.

Para perceber o mundo, são necessários o autoconhecimento e o reconhecimento do próprio passado. Sob influência deles, compreendem-se gostos e aversões. Consequentemente, a forma que se vai observar um objeto será influenciada por essas compreensões. Logo, “toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção” (Arnheim, 1997, p. XVII), e todas essas reações partem do indivíduo.

Arnheim (1997) explica que, por esse motivo, consegue-se identificar observações comuns do cotidiano, do tipo: a diferença de tamanho entre uma mão e a outra, se um corte de cabelo está torto, se um instrumento está desafinado ou se uma comida está mais doce do que a outra. Ademais, não se pode deixar de mencionar que a percepção contribui com as medições que se faz por intermédio de valores visuais. Por exemplo, ao observar um objeto e o local que ele está posto, pode-se, facilmente, identificar se ele está posicionado no centro ou se ele se encontra na margem de uma mesa. Isso acontece a partir do exercício de observar determinada situação como um todo e não em partes isoladas.

Já mencionamos a diferença existente entre a medição feita com instrumento e a efetuada com juízos visuais. Não estabelecemos simplesmente tamanhos, distâncias, direções para em seguida compará-los parte por parte. Especificamente, vemos estas características como propriedades do campo visual total (Arnheim, 1997, p. 4).

Esses sentidos são intensificados pela capacidade de ver que, rapidamente, faz o ser humano reconhecer e compreender as forças ambientais e emocionais. Conforme Dondis (1997), desde a primeira experiência no meio visual, são organizados as necessidades, as preferências, os prazeres e os temores de acordo com a experiência visual. Esta se torna fundamental no processo de aprendizagem do ser humano, atribuindo-se meios de como agir e reagir no mundo.

Joly (2007) afirma que, ao estar em contato com uma imagem, agencia-se o papel de receptor, pois o processo de produção de uma imagem consiste em produzir, fornecer e receber. O fornecedor é observador e compreende o mundo, portanto, produz. A sua produção possui histórias; não obstante a elas, possui, também, elementos que foram escolhidos na intenção de melhor interpretar seus atravessamentos. Esses elementos consistem nas cores, nas linhas, nas formas e nas texturas.

Em vista disso, a produção imagética é carregada de elementos, sobretudo, carregada de mensagens as quais o receptor tentará interpretar a partir das suas individualidades. Dessa forma, afirma-se que:

Toda a mensagem requer primeiramente um contexto, também designado como referente, para o qual ela remete; requer seguidamente um código pelo menos parcialmente comum ao destinador e ao destinatário; é também necessário um contato, canal físico entre os protagonistas que permite estabelecer e manter a comunicação (Joly, 2007, p. 62).

Dessa maneira, Arnheim (1997) e Joly (2007) concordam que qualquer produção artística é um projeto inicialmente. O artista é possuidor de uma ideia e, a partir disso, realiza o planejamento de execução que consiste na escolha dos elementos ideais para melhor representar seu pensamento. Esses elementos visuais são denominados de signos que são percebidos por intermédio dos sentidos.

Portanto, são percebidos objetos e cores, odores de perfume, por exemplo. Além disso, há percepções de textura, escuta de melodias agudas e graves e paladar para degustar doces e salgados, além de infinitas experiências que os sentidos possibilitam. Em junção, o sentido e a percepção criam para um indivíduo uma significação. Logo, a imagem pode ser considerada como uma organização de signos.

[...] *imagem* é algo de *heterogêneo* [...], ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: *imagens* no sentido teórico do termo (*signos icônicos*, analógicos), mas também *signos plásticos*: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também *signos lingüísticos*, da linguagem verbal (Joly, 2007, p. 42).

No entanto, por mais que uma imagem apresente signos e mensagens, a percepção não trabalha de forma imparcial a todos os elementos. Portanto, os elementos existentes em uma

produção artística não podem ser negligenciados pelo observador. E, à medida em que as imagens são percebidas, consegue-se relacionar os significados.

Arnheim (1997) explica que isso ocorre por meio da forma de observação. Em algumas situações, não se consegue observar todos os detalhes de uma imagem. No entanto, partes são percebidas. O objeto é registrado, contendo leituras, a saber: uma forma de pintar diferente é reconhecida, sinalizando para uma identificação inicial. Portanto, para que essas informações de partes isoladas façam sentido, é necessário voltar a observar a imagem como um todo, criando-se um método de percepção estrutural.

No caso da percepção, quando se observa um objeto, uma música ou uma receita, consegue-se perceber tudo o que está ou não em ordem. Pensamento este, conforme Holanda (2009) afirma, baseado na teoria da *Gestalt*. Exemplo ilustrativo: experimentos musicais de Von Ehrenfels foram colocados para que observadores escutassem tons de melodia individuais e, posteriormente, todos os tons em conjunto. O resultado foi que a experiência de ouvir a música inteira não se comparava com quaisquer tons ouvidos isoladamente.

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual é o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar (Arnheim, 1997, p. XIX).

Observar a partir desse método corresponde às práticas metodológicas do ensino das artes visuais, em que é necessário a prática de observação dos elementos, considerando as influências interiores e exteriores, utilizando-se a percepção. No entanto, perceber é também dar vida à produção artística e compreender suas mensagens.

Joly (2007) também afirma que para haver uma comunicação a partir da produção imagética, é necessário que sua mensagem seja criada com uma intencionalidade, haja vista que a imagem possui uma função pedagógica. A imagem se fez presente em manuscritos, periódicos e livros educativos durante a história, viabilizando a expansão do conhecimento.

Como foi citado anteriormente, os conceitos apresentados não pretendem demonstrar métodos de análises imagéticas, mas um conjunto de estudos que intensificam o olhar crítico para os assuntos do cotidiano. Trata-se de algo que deve ser acessível para todos e não apenas para os profissionais da área imagética. Como aponta Dondis (1997), a alfabetização também consiste no compartilhamento de informações atribuídos a uma área de conhecimento. Logo, o alfabetismo visual se concentra nesses limites.

Seus objetivos são os mesmos que motivaram o desenvolvimento da linguagem escrita: construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas, e não apenas àquelas que foram especialmente treinadas, como o projetista, o artista, o artesão e o esteta (Dondis, 1997, p. 3).

À vista disso, pode-se refletir sobre o impacto que as imagens causaram em séculos passados, mediante a capacidade de transmitir informações para pessoas não-leitoras que conseguiam compreender mensagens direcionadas em produções imagéticas. Nesse sentido, a linguagem verbal se iguala à linguagem visual.

Dondis (1997) explica que a capacidade da fala evolui naturalmente, porém a capacidade de ler e escrever necessita de um processo educacional. Na linguagem visual, ocorre da mesma forma: ver é uma ação que ocorre biologicamente. No entanto, produzir e identificar significados em uma imagem também necessita de um processo educacional. Deve-se a isso o trabalho colaborativo que a imagem e a escrita desempenharam durante toda a história até a contemporaneidade.

Os sistemas simbólicos da linguagem verbal e as estruturas elementares da linguagem visual são organizados, contudo, por meio de invenções e de processos pedagógicos. Ao compreendê-los, pode-se desempenhar a prática de ambos em um formato criativo e planejado. Sendo assim, é essencial o entendimento da repercussão imagética na história, sua inserção em manuscritos e impressos; e, ainda, sua atuação em relação à sociedade; questão a ser discutida no tópico seguinte.

## **2.2 A produção imagética em impressos: um novo gênero**

Para se compreender o início da produção imagética em impressos, é necessário que se mergulhe na história da impressão gráfica. Estudiosos sugerem que o início do método de impressão ocorreu no século XI, na China, quando surgiram os primeiros tipos móveis fabricados com argila e madeira, que possibilitaram a impressão de escritos religiosos.

Esses instrumentos que se assemelhavam às matrizes de xilogravura consistiam em letras feitas de madeira ou argila agrupadas em um bloco de madeira. Na fase de finalização, recebiam tintas e eram prensadas em papéis. Apenas no século XV que a Europa iniciou seus processos de impressão, porém existiam técnicas de impressão que já vinham sendo praticadas anteriormente mediante os métodos de produção de gravuras.

Embora todas as histórias da civilização europeia atribuam grande importância à invenção da impressão de palavras utilizando tipos móveis em meados do século XV, estas histórias ignoram frequentemente a descoberta ligeiramente anterior de procedimentos para imprimir imagens e diagramas. Um livro, quando apresenta um texto, é um recipiente de palavras-símbolos exatamente repetíveis, que também, são organizadas em uma ordem exatamente repetível (Ivins Jr., 1975, p. 14, tradução nossa).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No original lê-se: Aunque toda historia de la civilización europea concede gran importancia a la invención de la impresión de palabras mediante tipo móviles a mediados del siglo XV, estas historias suelen ignorar el

Por essa razão, as técnicas de produção de gravuras no século XIV influenciaram nos primeiros experimentos de impressão tipográfica. Conforme Fernandes (2015), somente em 1438, em consequência dos trabalhos do alemão Johann Gutenberg, surgiram os primeiros tipos móveis de metais, que, mais tarde, tornaram-se a porta para a difusão da imprensa.

Os meios de reprodução de impressos na época de Gutenberg consistiam em estruturas de metais e uma quantidade de tipos móveis que poderiam compor textos que coubessem em uma ou mais páginas de um livro. Apesar da sociedade, em sua maioria, ser composta por pessoas não-leitoras, esse processo influenciou na substituição de produções de manuscritos religiosos.

Entre os primeiros impressos feitos por Gutenberg, Fernandes (2015, p. 20) cita a “carta de indulgências do papa Nicolau V, datada de 1455, seguida por uma gramática latina de Elio Donato, três calendários, um poema alemão, anônimo, sobre o Juízo Final”. A técnica de impressão possibilitou a expansão de produção de livros. Apesar de ser um processo ainda artesanal, as cópias poderiam apresentar uma quantidade maior do que já existiam. Portanto, quem possuía acesso a essas produções, conjuntamente, também possuía acesso a conhecimentos de temáticas religiosas, econômicas, históricas e científicas.

Com o desenvolvimento da área literária, sobreveio a ampliação do conhecimento e do hábito da leitura na Europa, atingindo países conhecidos atualmente como Alemanha, Itália, França e algumas proximidades. A difusão de conhecimento influenciou nas mudanças de costumes, no olhar para política e nas relações sociais. Circunstâncias estas que não foram bem-vistas para o regime monárquico, as instituições religiosas e as elites. Eles se preocupavam com a possibilidade de enfraquecimento das estruturas de seu império mediante o acesso das classes subalternas aos meios de informação. Uma consequência: os produtores de impressos passaram anos lutando contra a censura.

Com o surgimento do livro impresso, a Igreja, os impérios e as elites passaram a exercer ferrenha vigilância sobre esse poderoso meio de difusão do conhecimento, que lhes causava inquietação e ameaça, cômicos de que a impressão em massa estimularia, como de fato estimulou, a propagação de novas ideias, amedrontando o poder dominante, egocêntrico e monopolizador (Fernandes, 2015, p. 21).

Todavia, não foram apenas esses grupos que fizeram protestos e apontaram para invalidações do uso dos métodos de impressão. Regiane Silva (2014) afirma que os impressos provocaram o desaparecimento gradativo do ofício de produções de manuscritos, o que

---

descubrimiento, ligeiramente anterior, de procedimientos para estampar imágenes y diagramas. Un libro, cuando presenta un texto, es un contenedor de símbolos-palabra exactamente repetibles que se disponen em un orden también exatamente repetible. (Ivins Jr., 1975, p. 14)

ocasionou na frustração de trabalhadores que viviam desse labor. Outros grupos, descontentes com essa situação, dizem respeito às pessoas que tinham contato com livros escritos à mão e estavam acostumadas com esse formato.

A solução encontrada consistia na produção de impressos que chegassem mais próximos do formato dos manuscritos. Dessa forma, começaram a produzir tipos móveis que apresentavam letras que se assemelhavam à caligrafia. No entanto, a aceitação dessa nova técnica não foi uma tarefa fácil de ser aceita. A ruptura total ocorreu lentamente, contudo se expandiu ininterruptamente.

No século XVI, os livros impressos atingiram estabelecimentos públicos como centro universitários e comerciais. Os livros já não abordavam apenas temáticas religiosas, sendo possível encontrar traduções, obras literárias e pesquisas científicas que alcançavam um maior número de pessoas em todo o mundo. No entanto, a presença desses impressos na América foi marcada por repressões no período de colonização.

Na América, a primeira oficina tipográfica instalou-se na Cidade do México, antiga capital da Nova Espanha, levada por Johann Kromberger, impressor de Sevilha, que em 1539 já produzira o primeiro livro do continente americano: *Breve y Más Compendiosa Doctrina Chistiana* (Fernandes, 2015, p. 21).

A imagem e o manuscrito caminharam juntos. Contudo, a imagem impressa em livros progredira em formatos distintos até a sua adequação nos processos das oficinas tipográficas. Os mais antigos registros de gravuras datam de meados do século XIV. A técnica de impressão utilizada nesse período era a xilogravura. Conforme Regiane Silva (2014), as etapas da xilogravura consistem em: a) gravar desenhos em uma matriz de madeira com o auxílio de goivas; b) essa matriz recebe uma quantidade pequena de tinta gráfica; e c) a matriz de madeira é prensada em folhas de papel com auxílio de colher ou de prensa manual. Processo este semelhante ao realizado nas ilustrações presentes em literaturas de cordel.

A Figura 1 consiste no resultado de uma impressão xilográfica. Produzida pelo ilustrador Albrecht Dürer, em 1497, essa xilogravura faz parte da sua série *Apocalipse* e compõe o acervo digital da Biblioteca Nacional. Ao analisá-la, pode-se perceber que, não obstante à técnica utilizada, ela se assemelha mais a um desenho animado do que a uma produção saturada de realismo, o qual se difere da calcogravura.

Figura 1 – Xilogravura “Combate de São Miguel contra o dragão”, de Albrecht Dürer, 1497.



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Conhecida também como *talho-doce*, a calcogravura consiste na gravura cuja matriz é o metal. Regiane Silva (2014) explica que, diferente da xilogravura, o custo para produzir uma calcogravura era mais elevado. As etapas de impressão seguem o mesmo formato da xilogravura, no entanto, para gravar a imagem na matriz, faz-se necessário o uso de substâncias químicas e ácidos.

A Figura 2 consiste em obra também produzida por Albrecht Dürer e diz respeito ao resultado de uma calcogravura. Intitulada *Adão e Eva* (1504), o artista usufruiu de conceitos clássicos aplicado à arte, como proporção e sombreamento, inspirando-se em pinturas como a *Vênus*, de Botticelli e em esculturas como o *Apolo*, de Belvedere (Fundação Biblioteca Nacional, 2024). Por utilizar tais preceitos, o resultado se constitui em uma gravura que apresenta o realismo nas formas.

Figura 2 – Calcogravura “Adão e Eva”, de Albrecht Dürer, 1504.



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Regiane Silva (2014) acrescenta que os impressos de gravuras nesse período possuíam como temática a religiosidade, a exemplo das Figuras 1 e 2. Consistiam em imagens soltas de santos e passagens bíblicas, produzidas para fins da Igreja e comercializadas aos peregrinos. Sem demora, esse modelo de imagem foi inserido nos projetos das oficinas tipográficas com o intuito de ilustrar os livros impressos.

Após a instalação das oficinas de tipos de metal, realizaram-se, gradativamente, as primeiras experiências de livros com gravuras. Por praticidade e questões financeiras, utilizavam a xilogravura para compor os primeiros impressos ilustrados. Entretanto, fez-se necessário uma adaptação entres as duas formas de impressão: tipográfica e xilográfica. Isso porque a qualidade da imagem não chegava ao nível desejado devido aos materiais utilizados para as impressões.

Naquela época usava-se “bonecas” tanto para entintar a matriz dos tipos como a da imagem. Dessa maneira, quando o desenho esculpido resultasse em linhas muito finas e grandes áreas sulcadas ocasionava dificuldades no controle da pressão da “boneca”, que poderia depositar tinta na área esculpida, no caso o que ficaria branco no papel, acarretando uma sombra indesejável (Silva R., 2014, p. 49).

Em meio às dificuldades, tornou-se imprescindível o trabalho coletivo entre tipógrafos e artistas, concentrando-se na melhoria da impressão gráfica e na expansão das oficinas. As etapas desse trabalho se segmentavam na criação de desenhos, na gravação da matriz – de madeira ou de metal –, na impressão e na edição dos impressos. Esse ofício demandava o planejamento de dois fragmentos: o físico, na escolha da qualidade de papel e no formato de encadernação do impresso; e o miolo, o conteúdo do livro, a produção textual e a imagética.

A multiplicidade de serviços para a edição de uma obra, a pluralidade de conhecimentos e artifícios que envolvia (tipógrafos, compositores, fundidores de tipos, encadernadores, livreiros, impressores, aprendizes), associada à necessidade do estabelecimento de estreita relação entre eles, as prerrogativas legais (licenças, privilégios), o preconceito, o ambiente e os valores predominantes na época levaram os artifícios à formação de corporações e guildas, para mútua assistência e proteção (Pinheiro, 1990, p. 42).

Conforme Pinheiro (1990), as guildas eram associações que agrupavam trabalhadores que possuíam interesses em comum. No que diz respeito às oficinas tipográficas, os trabalhadores com maior frequência nesses estabelecimentos consistiam em artistas, gravadores, tipógrafos, mestres e aprendizes. Pinheiro (1990) e Regiane Silva (2014) concordam com as funcionalidades que exerciam cada um desses profissionais.

O artista trabalhava com a produção do desenho de acordo com a proposta do impresso. Por possuir um repertório de observação e prática, desfrutava de habilidades para a produção imagética. O gravador trabalhava com o entalhe nas matrizes dos desenhos produzidos pelos artistas. No entanto, por muitas vezes não possuírem a mesma habilidade com o desenho, os entalhes sofriam alterações com conformidade entre os trabalhadores da oficina.

O tipógrafo era responsável pelo manuseio e pela impressão dos tipos móveis, atento à escrita correta e na impressão limpa. Os mestres eram responsáveis pela coordenação e pela inspeção dos trabalhos realizados. E os aprendizes auxiliavam os outros profissionais no que precisassem. Normalmente, um trabalhador poderia exercer mais de uma função dentro das oficinas tipográficas.

Ademais, deve-se enfatizar que a imagem em um livro não se constituiu uma novidade nesse meio de produção. Anterior à criação dos tipos móveis, os manuscritos já apresentavam pequenas ilustrações: as iluminuras.

Apoiada numa tradição que vem da antiguidade, a prática da ilustração dos textos ganhou nesse período uma riquíssima técnica pictórica que envolvia desde a produção das tintas – propriedade dos materiais, a importância da orientação das proteínas de colágeno nas propriedades físicas da folha de pergaminho –, até as características relacionadas às escolas artísticas que contemplavam a arquitetura, a escultura, a pintura e os vitrais das igrejas medievais, como por exemplo, o romântico, o gótico, o mozárabe (Parmegiani, 2011, p. 1).

Como explica Parmegiani (2011), os livros medievais possuíam imagens. A produção dessa imagem era feita por intermédio de pinturas realizadas por artistas do período medieval que possuíam como características o uso predominante das cores vermelha e azul, além da extrema relação com o meio religioso. Utilizavam o dourado que iluminava a pintura, sendo este motivo a origem do seu nome. Mais tarde, com a inserção de gravuras impressas em livros, e pela falta de cores que ela proporciona, fez-se necessário trazer para as oficinas tipográficas, os iluminadores, trabalhadores responsáveis em colorir as imagens nos livros ilustrados.

No século XVII, as oficinas tipográficas optaram por utilizar a calcogravura como técnica aplicada nas impressões de imagens dos livros e dos periódicos. Em desgosto com a qualidade indesejável que a xilogravura oferecia, submeteram-se, mesmo com os custos, a utilizar a gravura em metal que oferecia melhor qualidade e realismo nas impressões. Logo, como aponta Regiane Silva (2014), uma solução existente que barateava o custo das impressões compreendia em colocar as imagens e os textos em folhas separadas.

Podiam ser mapas ou páginas de rosto/frontispício, raramente juntos aos textos tipográficos além do que, eram produzidas em oficinas diferentes. O texto, que ocasionalmente aparecia junto à figura, poderia ser feito por calígrafos na mesma chapa metálica do desenho (Silva R., 2014, p. 15-16).

A busca por novos métodos de impressão imagética possibilitou, no final do século XVIII, o surgimento de uma nova técnica de gravura: a litogravura. Diferente do bloco de madeira utilizado na xilogravura e da placa de metal utilizada na calcogravura, nesse novo procedimento de impressão foi utilizado um bloco calcário.

Essa técnica, descoberta por Aloys Senefelder (1771-1834), proporcionava uma mudança nas estruturas de trabalho das casas tipográficas. Desta vez, não eram necessários dois profissionais, o artista e o gravador, para trabalhar em conjunto na produção da matriz. Uma vez que a litogravura permitia que o artista desenhasse diretamente no bloco de pedra a imagem desejada.

A Figura 3 é o resultado de uma litogravura produzida em 1856. Impressa por Alfred Martinet, essa gravura paisagística do Rio de Janeiro faz parte da série intitulada *Álbum pitoresco musical*, na qual os bairros da cidade ganhavam homenagens musicais. Pode-se perceber que o resultado dessa técnica de litogravura proporciona uma imagem opaca, no entanto, com características mais próximas da técnica clássica do realismo.

Figura 3 – Litogravura “S. Christovão por Quintino dos Santos”, de Alfred Martinet, 1856.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Segundo Regiane Silva (2014), a impressão da litogravura se difere das demais já apresentadas porque se trata de uma técnica planográfica. Enquanto é necessário entalhar as matrizes da xilogravura e da calcogravura, na litogravura, o desenho é feito na superfície calcária com carvão litográfico ou tintas gordurosas líquidas. Entretanto, semelhante à calcogravura, faz-se necessário banhos químicos para fixar o desenho na matriz. Etapas explicadas de forma sublime por Araujo (2015, p. 13):

O lápis graxo deslizava célere, guiado pela mão que em movimentos rápidos e precisos marcava a superfície da pedra litográfica. Um banho químico à base de ácido nítrico e água fixava os traços marcados sobre a superfície lisa, destacando a área não engordurada, evidenciando o desenho executado pelo artista. Em seguida a pedra era montada em uma prensa para ser cuidadosamente entintada e sobre ela pressionada a superfície de uma grande folha de papel. E então, voilá, como por mágica os desenhos surgiam impressos.

O uso da litogravura facilitou a produção em massa de impressos. A imagem presente em livros e periódicos alcançou públicos não-leitores, pois, por intermédio dela, era possível compreender as mensagens presentes nas produções. Sendo assim, com o aumento do público leitor, aumentava, gradativamente, o comércio de impressos.

Essa nova técnica de gravura caminhou com os periódicos até meados do século XX, contudo, com o processo de industrialização de setores comerciais no século XVIII, as oficinas tipográficas receberam prensas a vapor e papéis mais baratos. Dessa forma, as tipografias deixaram de ser artesanais e passaram a ser industriais. O que ocasionou, posteriormente, conforme Regiane Silva (2014), o surgimento de novas técnicas de produção imagética.

A rede de produção da imagem impressa manteve-se basicamente igual até o final do século XIX, quando surgiram outras técnicas – além da xilografia e calcografia – como a litografia, a cromolitografia e a fotogravura. Salientamos que todas as técnicas pesquisadas conviveram no período e puderam servir à multiplicação da imagem até a virada para o século XX (Silva R., 2014, p. 23).

O meio industrial do século XIX influenciou na mudança de suportes para a impressão gráfica. O papel, antes feito de celulose, passa a ser de madeira resinosa. Material este que, com o tempo, deixava as folhas amareladas e quebradiças. A imprensa, tal como seus maquinários, trabalhava intensamente, proporcionando uma produção em massa de impressos e o surgimento constante de periódicos.

Frederico Silva (2014) afirma que a indústria jornalística no século XIX, sobretudo a imprensa ilustrada, teve um papel importante na difusão do conhecimento. As temáticas que estampavam os livros, as revistas e os periódicos se concentravam em política, cotidiano, comércio e artes. Contudo, foi um momento em que o público leitor deixou de ser apenas o que consome para ler e passa a ser o que consome para colecionar.

No Brasil, a produção de impressos inicia apenas em 1808, quando a Coroa Portuguesa decide residir no país e, a contragosto, instala no Rio de Janeiro a Imprensa Régia. Apesar do trabalho literário e imagético em larga escala já ocorrendo na Europa e em outros territórios americanos, a consolidação desse ofício só ocorreu no Brasil em meados do século XIX (Silva F., 2014).

Concomitante à história dos impressos europeus, a expansão dos impressos imagéticos contribuiu na ampliação do conhecimento e do hábito de leitura no Brasil. Artistas, pensadores, gravadores, escritores e jornalistas começaram a realizar trabalhos colaborativos que consistiam aos interesses em comum, como tecer críticas à economia, à política e à sociedade. Sendo a gravura, definida por Frederico Silva (2014), um meio de comunicação do período oitocentista de extrema eficiência para questões empregatícias e revolucionárias.

No Brasil, durante o século XIX, o retrato foi uma prática recorrente entre pintores e gravadores que tinham entre os seus principais clientes personagens da vida política, membros da alta sociedade, intelectuais e escritores. Devido ao volume de encomendas, a retratística foi também uma das principais fontes de renda dos artistas (Silva F., 2014, p. 61).

Contudo, nos registros encontrados nesse período, encontram-se imagens de pessoas notáveis produzidas por meio de gravuras compondo acervos pessoais, bibliotecários, coleções de artistas, tornando-se um recurso documental essencial para a compreensão da sociedade. A partir desse contexto, será abordado no tópico seguinte a inserção da imagem nos periódicos no Brasil, enfatizando a sua relevância para os pensamentos revolucionários.

### 2.3 Os primeiros periódicos ilustrados no Brasil

Ao investigar a inserção da produção imagética nos periódicos brasileiros, faz-se necessário a compreensão da sua instalação no país. Por mais importante que tenha sido o desenvolvimento da imprensa com os mecanismos dos tipos móveis, ampliando o espaço da mídia impressa no continente Europeu, essa estrutura gráfica só chegou ao Brasil três séculos depois. Apenas em 1808, quando a Corte Portuguesa decidiu residir no Brasil, que foi instalada a primeira imprensa brasileira.

Bahia (2009), Barbosa (2010) e Fernandes (2015) concordam que o regime monárquico português evitava encaminhar para o Brasil qualquer meio de informação que pudesse desenvolver o conhecimento e o intelecto da sociedade. Isso porque acompanhavam os impactos que os impressos causavam na Europa e desejavam evitar qualquer tipo de chance que colocasse em risco sua posição política.

São razões de Estado – garantir o colonialismo, conservar incólume o despótico controle de seus interesses políticos e econômicos, deter pela força as aspirações de liberdade e justiça – e não de outra natureza que fazem Portugal insensível, até 1808, à tipografia e ao jornal num Brasil escravocrata e monocultor (Bahia, 2009, p. 19).

Dessa forma e a todo custo, impediam o crescimento de livros e impressos no território brasileiro por meio da não instalação de uma imprensa oficial, bem como da proibição de circulação de impressos. No entanto, com a invasão das tropas de Napoleão Bonaparte em Portugal, a Coroa Portuguesa se sentiu obrigada a deixar Portugal e embarcar para o Brasil. Sendo assim, em 1808, chegou ao Brasil a Rainha-mãe Maria I e o Príncipe Regente, e, entre suas bagagens, encontravam-se materiais tipográficos que logo se tornaram ferramentas cruciais para a instalação da primeira imprensa oficial brasileira: a Imprensa Régia.

As práticas de jornalismo não eram uma novidade no país. Bahia (2009) e Hage (2020) afirmam que, apesar desse atraso, a leitura de livros e os primeiros indícios de práticas jornalísticas já ocorriam num formato clandestino. Como havia a proibição de produção e consumo de livros ou qualquer meio que chegasse mais próximo de impressos, eram nos lugares mais afastados que a informação circulava, como nos becos, nas feiras e nas embarcações.

Além dessa fonte de notícias, recolhem os fatos e as informações, que possivelmente interessariam ao público, das redes de boatos e conversas que chegam pelos navios, ou “por ouvir dizer”, “por se falar”, “por chegar aos nossos ouvidos”, entre dezenas de outras expressões que dão conta também da contaminação do mundo oral nas letras impressas (Barbosa, 2010, p. 23).

Dessa forma, ocorria, ocultamente, a circulação de pequenos papéis informativos, folhetos manuscritos com histórias ou informações sobre o que estava acontecendo na cidade. Além de circular impressos ingleses e franceses. Outros estudiosos, como Fernandes (2015),

acrescentam a existência de pequenas oficinas tipográficas funcionando silenciosamente por volta do século XVIII.

[...] Recife teve uma tipografia funcionando ocultamente de 1703 a 1706; imprimia letras de câmbio, orações e estampas religiosas, até sofrer proibição da autoridade colonial. Há ainda informações do uso de um prelo e caracteres de madeira e de metal em uma tipografia primitiva instalada nas margens do rio Paraná, em território brasileiro ocupado por jesuítas espanhóis, atribuindo-lhe a impressão, em 1705, do mais antigo livro brasileiro: *De la Diferencia entre lo Temporal y Eterno*, do padre Eusébio Nuremberg (Fernandes, 2015, p. 24).

Como primeiro impacto com a vinda da Coroa e a instalação da Imprensa, pode-se citar a vinda de diversos grupos sociais do exterior para o território brasileiro, compostos por “diplomatas, comerciantes, estudiosos e intelectuais” (Fernandes, 2015, p. 27), que foram responsáveis pelas instalações de espaços que contribuíram para a difusão da sua cultura, como o Jardim Botânico, a Academia Imperial de Belas-Artes, a Academia das Marinhas, as Câmaras, os teatros, as igrejas e afins.

Com o funcionamento da Imprensa Régia, começaram a surgir os primeiros impressos no Brasil. Alguns estudiosos afirmam que o primeiro periódico lançado e impresso no Brasil foi a *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 10 de setembro de 1808; contudo, havia em solo europeu, sobretudo em Londres, publicado desde o dia 1º de junho por um pensador e revolucionário brasileiro, Hipólito José da Costa, o periódico *O Correio Braziliense* (1808).

A Figura 4 apresenta as folhas iniciais do periódico *Correio Braziliense* e *Gazeta do Rio de Janeiro*, ambos publicados em 1808. É relevante relacionar os dois periódicos para apresentar a diferença de um impresso brasileiro do exterior e um periódico que estava vivendo com a realidade política brasileira oitocentista. A *Gazeta do Rio de Janeiro* foi um periódico portavoz do Império, com assuntos políticos e informações que passavam por censura prévia. Depois dele, surgiram outras produções como *O Patriota* (1849), *O Bem da Ordem* (1821) e *O Revérbero: Constitucional* (1821), todos na mesma linha de pensamento.

Contudo, a contragosto do regime político, circulou na capital e em outras cidades *O Correio Braziliense*, impresso em Londres, que trazia assuntos revolucionários e progressistas a partir das transações comerciais com estrangeiros. No entanto, pode-se afirmar ter sido a *Gazeta do Rio de Janeiro* o periódico produzido inteiramente no Brasil.

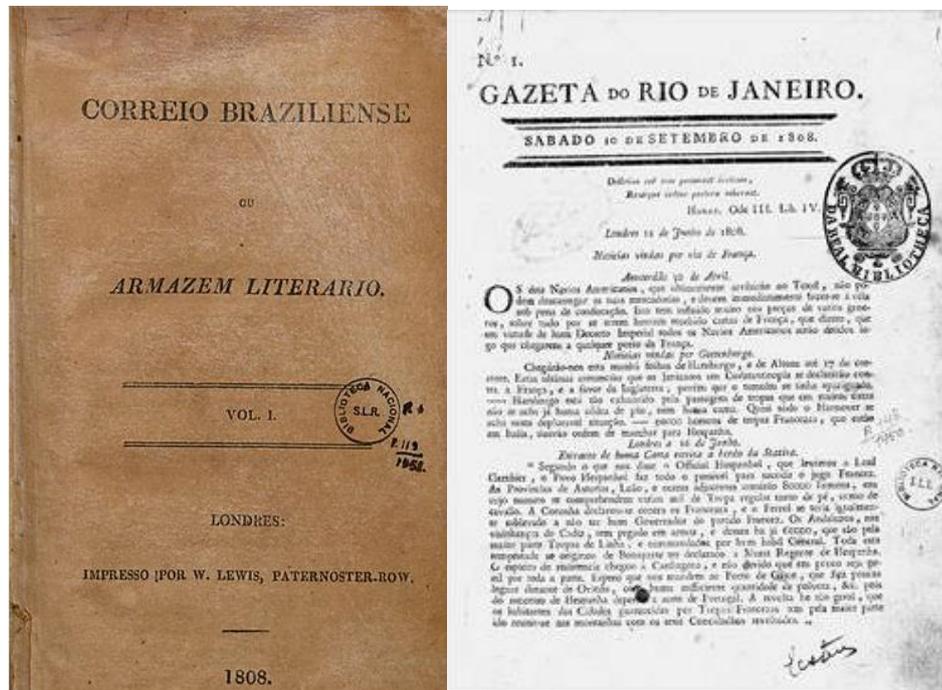
Até que se anuncie a vitória das tropas inglesas sobre as francesas em Portugal, todo o espaço da *Gazeta* – à exceção de curtas notícias e alguns anúncios locais – é para os relatos, proclamações, ordens e contraordens militares, decretos, exortações, editais, aos quais se somam depois as doações e subscrições financeiras que se fazem no Brasil para as vítimas da guerra (Bahia, 2009, p. 21).

Enquanto isso, o *Correio Braziliense*:

O *Correio* associa à natureza de jornal brasileiro o caráter de um veículo de referência internacional. Igualmente nisso é pioneiro. Sua artilharia dispara contra a violência da

polícia política, os atos discricionários da administração colonial e a conspiração dos poderosos para reduzir ao silêncio as ideias liberais e democráticas (Bahia, 2009, p. 31).

Figura 4 – Primeira folha dos periódicos Correio Braziliense e Gazeta do Rio de Janeiro, 1808.



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Havia uma disparidade entre os dois periódicos. *A Gazeta*, fiscalizada pela censura, andava conforme as ordens da Coroa; dessa forma, apresentava informações administrativas e políticas. Em contrapartida, o *Correio Braziliense*, divulgado de forma clandestina, abordava em suas páginas críticas a respeito da situação brasileira, lutas pela independência, pela abolição da escravidão e pelos direitos jornalísticos.

A Censura Prévia definia uma “ordem” nas publicações dos periódicos. Administrada pela política, baniam todos os impressos que teciam críticas à Coroa, à Igreja, à administração e à polícia. No entanto, devido às lutas pela independência política no Brasil, a sociedade conseguiu dar um passo na fragilização do império conservador, o que proporcionou as instalações de casas tipográficas em outras províncias.

Dessa forma, não demorou muito para que as primeiras casas tipográficas fossem instaladas em províncias, como na “Bahia (1811), no Recife (1815), no Maranhão (1821), em Belém do Pará (1821) e no Rio de Janeiro (1821)” (Andrade, 2004, p. 29). Todas produzindo impressos relacionados à política e aos ofícios jornalísticos, analisadas pelo governo para permissão da circulação.

Em 1821, a *Gazeta* circula pela última vez dando espaço para o *Diário do Governo* (1821) e, nesse momento, a Imprensa Régia passa a ser chamada Imprensa Nacional.

A partir da década de 1820, com o arrefecimento da censura, multiplicaram os periódicos disponíveis no Brasil e, com eles, o número de oficinas tipográficas. No entanto, essas tipografias eram geralmente modestas; e o progresso do meio gráfico, ainda lento. Os principais avanços, em matéria de técnica e tecnologia, dependiam da intervenção oficial (Cardoso, 2009, p. 68).

Sendo assim, a maioria dos impressos apresentavam impressões ruins, erros ortográficos e manchas de tintas. Ademais, Bahia (2009) acrescenta a dificuldade de entrega pontual dos jornais nas mãos dos leitores. Tanto os periódicos produzidos pela imprensa oficial quanto os periódicos clandestinos levavam tempo para serem fabricados em razão do trabalho manual e escasso nas oficinas tipográficas.

Apesar do cenário em que se encontravam, foi por intermédio da imprensa que a sociedade conquistou a autonomia, aprendendo a ler e a observar criticamente as situações precárias da sociedade. No início, os impressos caminhavam a passos lentos tentando ocupar os seus espaços e sobreviver. Depois, os escritores começaram a atingir seus objetivos com produções “ora contra uma justiça bastarda e vendida, ora contra uma igreja conivente, ora contra o colonialismo tirânico” (Bahia, 2009, p. 39).

Com o passar do tempo, a indústria jornalística foi se desenvolvendo gradativamente. Em meio aos pensamentos revolucionários, como a República e a abolição da escravidão, algumas oficinas tipográficas passam a juntar forças e a contribuir com publicações em periódicos que reivindicassem esses ideais. Fato este que contribuiu para a propagação dessas lutas, atingindo o Rio de Janeiro e alcançando províncias como São Paulo, Rio Grande do Sul, Pará, Maranhão, Pernambuco e Bahia.

A imprensa também se diversifica em temáticas nas publicações dos periódicos, dedicando-se a assuntos trabalhistas para setores industriais, comerciais e a agricultura, a exemplo dos periódicos *O Compilador* e *Percursor da Eleições*, de Minas Gerais, publicados em 1823 e *O Olindense*, em Recife, publicados no mesmo ano.

Pernambuco, além da Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, S. Paulo e Maranhão, concentra uma intensa atividade política e social, econômica e financeira que vem da reação às colonizações portuguesa e holandesa, da fermentação revolucionária, da luta pela emancipação. O futuro decano da imprensa latino-americana atrai intelectuais de todas as tendências (Bahia, 2009, p. 46).

Com a ampliação e um novo formato sem censura dos centros de impressos, o jornal toma uma proporção de temáticas oficiais. Cada um trabalha com as propostas que deseja, sem se preocupar com as punições que poderiam receber. Dessa forma, o jornal se tornou uma “ação social e política, [...] independente, [...] a linguagem é elegante, repassada de ironia, o que

contribuiu para um padrão de estilo jornalístico até então desconhecido na imprensa” (Bahia, 2009, p. 51): o jornal de opinião.

Sem o apoio financeiro político, nem todas as oficinas tipográficas conseguiam se manter, o que ocasionava o fechamento das casas. Contudo, esse desafio não impediu a difusão de outras casas tipográficas pelas províncias.

O jornalismo, entretanto, segue o seu curso. [...] E ainda: *Gazeta Paraibana* (Paraíba, depois João Pessoa, 1828); *O Republico* (Paraíba, 1831); *O Constitucional Paraibano* (Paraíba, 1838); *Cearense Jacaína* (Fortaleza, 1831); *Federalista Alagoense* (Maceió, 1838); *O Paraense* (Belém, 1822); *A Opinião* (Belém, 1831); *O Conciliador do Maranhão* (São Luís, 1821); *O Farol Maranhense* (São Luís, 1827) (Bahia, 2009, p. 66-67).

Lopes (2021) e Bahia (2009) afirmam que tanto um jornal financiado quanto o jornal autônomo necessitavam de estratégias de vendas. Para a sobrevivência de periódicos, era necessário que eles oferecessem vendas avulsas e as assinaturas, as quais consistiam no valor total de periódicos distribuídos por um período específico; valor este que servia como financiamento para produzir. Por volta de 1840, essas vendas eram feitas em pontos fixos, como livrarias e, posteriormente, em lojas de costumes. Em alguns casos, poderiam encontrá-los nas oficinas as quais fabricavam. Somente em 1872, encontram-se pontos de vendas em quiosques e apenas no século XX surgiram as bancas de jornais e revistas nos centros do Rio de Janeiro e São Paulo.

Os primeiros experimentos de gravura na imprensa brasileira ocorreram em 1825, por meio dos trabalhos realizados na oficina do Arquivo Militar, que incorporou as técnicas de gravuras impressas. Conforme Cardoso (2009), a Imprensa Nacional desempenhou um papel importante nas técnicas de impressão, na aquisição de maquinário e na formação de tipógrafos. No entanto, ao se juntar com o Arquivo Militar, produzem em conjunto as primeiras imagens impressas no Brasil. Ferreira (1994) também confirma a existência de prelos litográficos no mesmo período.

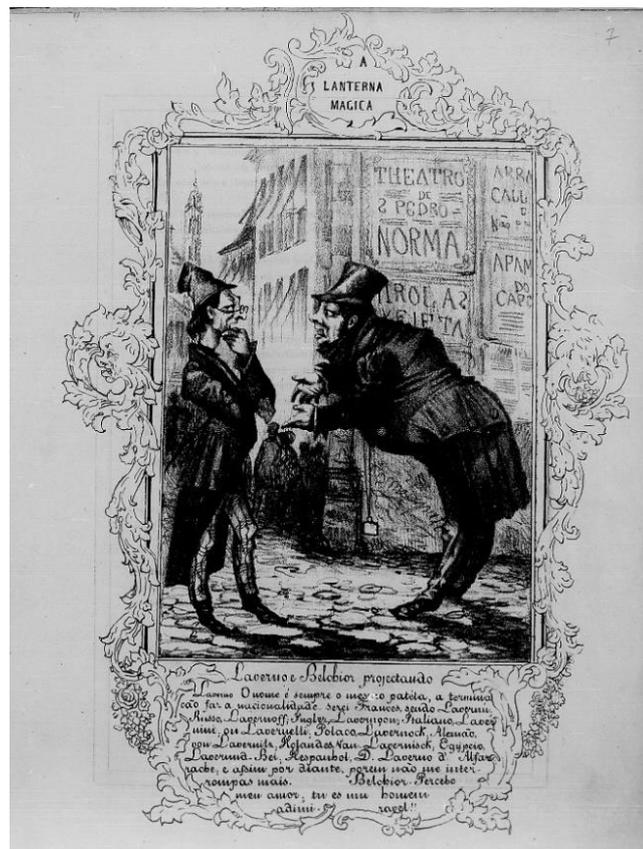
E em agosto de 1826 havia no Rio de Janeiro, no mínimo, quatro prelos litográficos para controlar, inclusive na sombra da noite... Existiam, de fato, além da prensa portátil do imperador e da que pertencera a Pallière, provavelmente também portátil, possivelmente aqui deixada, os dois prelos do Arquivo Militar, onde a essa altura já se executavam encomendas do público (Ferreira, 1994, p. 325).

Além da produção de imagem, o humor começou a ocupar espaço na imprensa brasileira, abordando de forma irônica os assuntos políticos e econômicos. Caminho este propício para o surgimento da imprensa ilustrada. Segundo Frederico Silva (2014), as gravuras produzidas no Brasil oitocentista tiveram fundamental importância na propagação de informações, cujas temáticas retratavam as paisagens, o cotidiano e, sobretudo, as caricaturas. Presente em produções de artistas como Angelo Agostini, Rafael Bordallo Pinheiro, Julião Machado e Raul

Pederneiras, as caricaturas tinham como características os retratos que evidenciavam os traços específico de um determinado indivíduo.

Na mídia impressa, ela se apresentará como um instrumento que carrega o deboche e o cômico para evidenciar críticas que há muito tempo já preenchiam os impressos. *A Lanterna Mágica*, publicado em 1844, pode ser considerado um dos primeiros periódicos a utilizar a imagem impressa no formato da caricatura, conforme a Figura 5.

Figura 5 – Caricatura do periódico A Lanterna Mágica, 1844.



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

A Figura 5 apresenta uma caricatura impressa a partir da técnica de litogravura, realizada por Araújo Porto-Alegre em 1844. *A Lanterna Mágica* foi uma novidade para o público leitor, com caricaturas que abordavam de forma cômica os acontecimentos da cidade. Conforme Araujo (2015), o humor passa a ser trabalhado com frequência na imprensa brasileira, e o acréscimo da imagem faz com que essa mídia impressa atinja um público maior, principalmente, o público não-leitor. Frederico Silva (2014), ao falar sobre a caricatura, afirma que:

[...] a caricatura, no Brasil do século XIX, foi uma expressão de grande vigor na imprensa e nas artes, desempenhando importante papel político pela via do humor e da irreverência. Por meio dela, foi possível fazer críticas aos governos, chamar atenção da população para questões de interesse coletivo, tornando-a um dos

principais veículos de crítica e de divulgação das campanhas republicanas e abolicionistas (Silva F., 2014, p. 62).

Essa técnica só foi possível por intermédio de ensinamentos litográficos que permitiram a produção de gravuras, do trabalho em conjunto do artista e do tipógrafo, resultando em um periódico ilustrado, tendo em vista a pouca existência de casas litográficas. No entanto, em 1859, vindos da Alemanha, chegam, no Brasil, Henrich Fleiuss, Carl Fleiuss e Carl Linde, artistas e gravadores responsáveis pela difusão em massa da produção de periódicos ilustrados. Depois de percorrer o Norte da América, decidiram se alojar no Brasil, onde começaram os seus primeiros trabalhos artísticos. Três anos depois das suas chegadas, instalam-se definitivamente no país e fundaram uma oficina de litogravura que recebe o nome de Instituto Artístico.

Conforme o Itaú Cultural (2024), Linde e os irmãos Fleiuss tinham como objetivo criar uma instituição de ensino artístico na qual pudessem desenvolver várias categorias de produção de imagem, como litogravura, xilogravura ou gravura em metal, experimentos daguerreótipos, pinturas e aquarelas. (Enciclopédia [...], 2024). Com uma instituição de ensino de técnicas imagéticas funcionando efetivamente no Brasil, expandiu-se o uso da imagem nas impressões de livros, nos periódicos e nas artes. Na mídia impressa, a caricatura se torna parte dos jornais, alcançando outras províncias que vão utilizar essa ferramenta para também tecer críticas à política.

Em 1860, envolvidos com os trabalhos do Instituto, decidem criar um periódico ilustrado. A proposta consistia na exposição de acontecimentos do cotidiano, temática que será aceita pelo público. Dessa forma, foi publicado o que anos mais tarde servirá de inspiração para outros artistas que desejavam trabalhar com esse gênero, o periódico *Semana Illustrada* (1860).

A Figura 6 aborda uma caricatura do periódico *Semana Illustrada*, produzida por Linde e os irmãos Fleiuss, em 1860. Segundo Araujo (2015), *Semana Illustrada* foi um periódico que apresentava o cotidiano da província do Rio de Janeiro, trazendo em seus desenhos o Império, de forma cômica, mas sem o uso das críticas; atitude a se esperar de artistas financiados e protegidos pelo Imperador.

Figura 6 – Caricatura do periódico A Semana Illustrada, 1860.



Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Apesar de não seguir o estilo do jornalismo de opinião do período, a publicação da *Semana Illustrada* possibilitou a difusão e a influência de periódicos em outras províncias brasileiras, como é o caso de “*A Vida Fluminense* (1868), *Mosquito* (1869), *O Mequetrefe* (1875), a *Revista Illustrada* (1876)” (Cardoso, 2009, p. 122) e do periódico *A Flecha*, publicado em 1879, na província do Maranhão. A ampliação desse gênero em outras províncias proporcionou o tratamento de questões que deveriam acontecer com urgência: o fim da escravidão e do império.

A pequena imprensa de oposição que a pressa da história apenas localiza como papeluchos, pasquins, panfletos ou folhetos, responsável pelo confronto de uma nascente opinião pública nacional com o poder colonial, absolutista e repressivo, não vai desaparecer inteiramente, mas é, pouco a pouco, substituída por estruturas industriais de uma sociedade capitalista, e não mais da vizinhança (Bahia, 2009, p. 88).

Na segunda fase da imprensa brasileira, em meados de 1880, ocorre uma mudança nos processos operacionais das casas tipográficas. Os processos de impressão que antes eram manuais passaram a ser industriais devido à chegada da imprensa a vapor nas casas tipográficas, promovendo a oficina tipográfica a nível empresarial e exigindo profissionais mais qualificados em virtude das exigências do consumidor com as edições dos jornais. É uma era da indústria gráfica.

A leitura atenta das revistas ilustradas do século 19 logo revela que era reduzido o meio que as produzia e consumia. Diferentemente de jornais, impressos comerciais e até estampas, sua peculiar combinação de texto e imagem, aliados com sofisticação e fino humor, ainda não havia encontrado um público mais amplo na acanhada sociedade escravagista da época. Em sua maioria, eram revistas produzidas para as camadas mais instruídas – as chamadas elites urbanas – por um grupo muito restrito de autores, artistas e editores, quase todos conhecidos entre si (Cardoso, 2009, p. 79).

As caricaturas podem ser consideradas produções de grande impacto local. Periódicos como *A Lanterna Mágica* e *Semana Ilustrada* abriram as portas não apenas para a difusão de um gênero jornalístico, mas para o conhecimento imagético. Apesar dessa inovação estar relacionada a práticas e estratégias de aumento de público consumidor, o acesso a essas mídias impressas proporcionaram o contato das mais diversas classes sociais com o objeto que contribui com sua formação e pensamentos críticos que abraçam as revoluções. Partindo desse contexto, no próximo tópico, realiza-se um recorte desse mesmo aspecto na cidade de São Luís.

### **2.3.1 Os primeiros periódicos ilustrados em São Luís**

Como foi visto no tópico anterior, a Imprensa Régia chegou tardiamente no Brasil, por volta de 1808, a contragosto dos líderes políticos. Somente em 1821, após lutas e reivindicações para uma independência política e a queda da censura prévia dos impressos, que chegaram no Maranhão os primeiros equipamentos para a instalação de uma oficina tipográfica oficial.

Fernandes (2015) afirma que a instalação de oficinas tipográficas em São Luís ocorreu posterior à instalação de oficinas na província de Pernambuco e da Bahia. Entre os aparelhos que faziam parte dessa oficina, podem ser citados “uma prensa de ferro, um sortimento de tipos móveis e pequenos equipamentos e acessórios indispensáveis à composição e à formatação manual de textos” (Fernandes, 2015, p. 37), e de sistemas de tarraxas e águias, conforme adiciona Lopes (2021).

A imprensa oficial no Maranhão só foi possível em razão do pedido realizado pelo governador da província, o Marechal Bernardo da Silveira Pinto da Fonseca, encomendando

materiais tipográficos à Inglaterra. Após aceite, foi instalada na capital, no dia 31 de outubro de 1821, a *Typographia Nacional*, a primeira oficina tipográfica.

Anterior à instalação dessa oficina, havia a produção e a circulação, desde abril de 1821, do periódico *O Conciliador do Maranhão*. Inicialmente, era um periódico manuscrito, porém, com a instalação da oficina tipográfica, em novembro do mesmo ano, passou a ser impresso sob a supervisão de uma junta administrativa, conforme apresenta Lopes (2021, p. 48-49):

Para a gerência ou direção foi nomeado Antônio da Costa Soares pelo Marechal Bernardo da Silveira que instituiu, a 12 de novembro, uma junta de Administração da Imprensa: desembargador José Leandro da Silva e Sousa, presidente: Antônio Marques da Costa Soares, secretário: Lázaro José da Silva Guimarães, tesoureiro. Cabia a esse órgão inventariar, fiscalizar e arrecadar o material da tipografia, estabelecer o regime de trabalho, os preços e a preferência de impressos ou anúncios particulares e cuidar de tudo quanto se referisse à receita e despesa.

Fernandes (2015) e Lopes (2021) afirmam que *O Conciliador do Maranhão* era um periódico cuja temática se concentrava na administração pública, notícias sobre a província e, raramente, era possível encontrar denúncias à política devido a casos de abusos de poder.

Com a novidade sendo aceita pelo público maranhense, as oficinas tipográficas e os periódicos começaram a ocupar espaço na história da Imprensa do Maranhão. O tipógrafo J. M. C. de Frias (1866), responsável pela *Typographia do Frias*, expõe que no início da imprensa na província era muito difícil realizar um trabalho excelente por causa dos maquinários que estavam disponíveis:

Deve notar-se que a tipografia nesta época estava desenvolvida e apresentava trabalhos já então dignos de se ver. Entregues, porém, aos nossos próprios recursos não podíamos adivinhar tantos melhoramentos que usavam e usufruíam nossos colegas dos outros países (Frias, 1866, p. 7).<sup>4</sup>

No entanto, Fernandes (2015) afirma que, não obstante aos desafios do ofício, o avanço do campo do conhecimento no Maranhão deveu-se, em sua maioria, ao trabalho exercido nas tipografias maranhenses, à qualidade dos impressos e às discussões propostas.

O desenvolvimento da imprensa no Maranhão influenciou a expansão de casas tipográficas na província, contribuindo para o crescimento de impressões e do público leitor, colaborando com a redução do índice de analfabetismo e com a propagação de ideais. Conforme Fernandes (2015), as impressões feitas nas cidades não tinham uma projeção semelhantes às que aconteciam em outras capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Entre suas publicações,

---

<sup>4</sup> No original lê-se: Deve notar-se que a tipografia nesta época estava desenvolvida e apresentava trabalhos já então dignos de se ver. Entregues porem aos nossos proprios recursos não podíamos adivinhar tantos melhoramentos que uzavam e uzofruíam nossos colegas dos outros paizes (Frias, 1866, p. 7).

pode-se encontrar “impressos comuns, [...] rótulos de bebidas e de medicamentos manipulados, [...] livros e, principalmente, de jornais” [...] (Fernandes, 2015, p. 64).

Contudo, a partir de 1857, ocorreu uma renovação dos tipos móveis e prensas tipográficas, o que possibilitou a melhoria dos impressos, que passaram a ser mais limpos e com menos erros ortográficos. Entre os responsáveis por tais trabalhos, citam-se a *Typographia Nacional e Imperial*, as oficinas autônomas, tais como *Typographia Maranhense*, *Esperança*, de J. A. G. de Magalhães, de Frias e outras que “imprimiram-se os cinquenta e cinco jornais e um número avultado de livros e revistas surgidas no período de 1822 e 1899” (Fernandes, 2015, p. 69).

Apesar do sistema por demais primitivo da sua prensa e do modesto sortido de tipos, dessa oficina saíram, logo no ano seguinte ao da sua montagem, os primeiros livros impressos no Maranhão: os opúsculos *Tratado de moral para o gênero humano*, tirado da filosofia e fundado sobre a natureza, por Mr. De Salis (tradução resumida pelo bacharel Manuel Rodrigues de Oliveira), *Modo de curar a diarreia de sangue para uso dos lavradores e mais pessoas que vivem longe da cidade* (por James Hall, M. D.) e *Memórias sobre a necessidade da abertura do furo* (por M. R. C. F.) (Lopes, 2021, p. 51-52).

A imprensa de livros proporcionou benefícios para a província, não só com livros que ficaram para a história, mas também pelo surgimento de novos intelectuais que já se aproximavam dessa indústria. Dessa forma, consideram que os trabalhos desenvolvidos na oficina tipográfica de Belarmino de Mattos contribuíram com o movimento intelectual no século XIX, que direcionou à São Luís o título de Atenas Brasileira.

Como não existiam, na cidade, casas editoriais até o século XX, foi nos periódicos que as produções literárias eram publicadas e apresentadas ao público leitor. Hage (2020) expõe que, nesse período, São Luís viveu um momento de consolidação da cultura no que diz respeito a produções literárias, tendo Gonçalves Dias como elemento crucial para a solidificação do romantismo na vida literária do Brasil.

Em meados do século XIX, os assuntos relacionados ao realismo e ao naturalismo, como também assuntos republicanos e abolicionistas, tomavam de conta do meio intelectual da época. Entre esses pensadores, encontravam-se João Affonso, Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo, Celso Magalhães, Eduardo Ribeiro, Paula Duarte, entre outros.

Nesse momento, fazer parte da imprensa era tender para o conservadorismo ou para o liberalismo. Conforme Hage (2020) e Araujo (2015), o contato com livros e pensamentos vindos do exterior por intermédio de impressos, de periódicos e das artes influenciou João Affonso a caminhar em direção aos primeiros experimentos de imagens impressas, expondo-as em feiras culturais que levaram a oportunidade de ter seu primeiro desenho impresso em um periódico: a capa da edição 29 do *Jornal Para Todos* (1877).

De acordo com a nota de identificação da Fundação Biblioteca Nacional (2024), o *Jornal Para Todos* é o mais antigo registro documental de jornal ilustrado encontrado na província do Maranhão. De autoria desconhecida, sua publicação teve início em 8 de dezembro de 1876 e encerrou em 24 de maio de 1878, impresso na tipografia de M. F. V. Pires, cuja redação se encontrava na Rua Santo Antônio, nº 17, local que também se localizava a sua oficina litográfica.

Segundo Hage (2020), produzido pelo mesmo artista, surge, então, o periódico *A Flecha*, publicado um ano depois do encerramento do *Jornal Para Todos*. Nessa nova produção, João Affonso apresenta ao público leitor um jornal planejado com o intuito de se enquadrar ao gênero de imprensa ilustrada. A temática presente no periódico era direcionada para vários setores, tais como: à Coroa, à Igreja, à política, ao saneamento básico e à sociedade. Consoante a isso, aborda-se o programa do periódico *A Flecha* no capítulo seguinte.

### 3 A IRONIA E O VESTIR: O JORNAL DE OPINIÃO NUMA SÃO LUÍS OITOCENTISTA

#### 3.1 As flechadas da mídia impressa na província

Para compreensão do jornal de opinião, sobretudo do jornal ilustrado no Maranhão, faz-se necessário compreender a trajetória do artista responsável pelos primeiros registros de imagens em jornais encontrados no estado. João Affonso do Nascimento nasceu em 14 de abril de 1855, em São Luís do Maranhão. O início de sua vida foi marcado pela perda de seu pai, o comerciante João Affonso do Nascimento, que faleceu 10 meses após seu nascimento. Sua mãe, Germana Maria de Carvalho Nascimento, costureira, foi abrigada por seu irmão e iniciou seu trabalho costurando para as senhoras da província.

São Luís, em meados do século XIX, já apresentava o ar semelhante ao encontrado atualmente no Centro Histórico da cidade. Lacroix (2020) explica que, no período oitocentista, a capital vivia em uma era do casario, com arquiteturas coloniais que apresentavam fachadas revestidas de azulejos europeus. Foi um momento de difusão da cultura e expansão do comércio, o que favoreceu na construção de instituições educativas, recreativas, culturais e do contato com o comércio do exterior.

Hage (2020) e Araujo (2015) afirmam que, apesar do desenvolvimento de espaços culturais e educativos, não existiam muitos eventos e afazeres no início da infância de João Affonso. No entanto, um evento festivo, que ocorria por influência da implementação do catolicismo na região pelo processo de colonização, era a Festa da Nossa Senhora dos Remédios, fato este que movimentava a cidade e a vida financeira da mãe de João Affonso.

Na crônica *Meu Fatinho de Casimira*, publicada em 1914 na *Folha do Norte* – periódico em que o artista trabalhou –, João Affonso apresenta uma história que pode ser interpretada como acontecimentos da sua infância. Nessa produção, o artista abordou a sua vivência com o ofício de sua mãe, as clientes que frequentavam sua residência e a dificuldade em ter uma roupa nova, ainda que tivesse uma mãe costureira.

“Fatinho” consiste a um conjunto de roupa composta por calça e casaco. Um vestuário comum no período oitocentista e que, dependendo da nobreza do tecido escolhido, poderia atribuir-lhe um *status social*. É imprescindível estar ciente desse fato, pois, conforme Nascimento (1914) *apud* Hage (2020, p. 195-202), sua mãe lhe vestia de forma humilde, mas ele, assim como toda criança, possuía desejos, sendo um deles ter um Fatinho feito de Casimira, tecido semelhante à lã. No entanto, sua mãe, pacientemente, orientava-o explicando que, ao crescer, a ponto de ser empregado, poderia satisfazer todos os seus desejos; contudo, só poderia lhe oferecer o que já tinha.

Também mencionado na crônica, encontra-se a presença das clientes de sua mãe que se planejavam para a Festa da Nossa Senhora dos Remédios – romarias realizadas para homenagear os santos da Igreja Católica oferecida; nessa situação, à Nossa Senhora dos Remédios, prevalente na maioria das províncias brasileiras. No entanto, é necessário mencionar, dada a importância desse olhar para as pessoas, que a observação da sociedade somada às suas vivências ao lado de sua mãe são fontes de inspiração para projetos futuros da sua carreira na imprensa maranhense.

Com humor e ironia, as caricaturas, que começaram a surgir no Brasil a partir da década de 1830, tornando-se famosas nas mãos de artistas como Angelo Agostini e chegaram ao Maranhão com artistas como João Affonso, sendo um meio para criticar os costumes da sociedade, os problemas administrativos e a Igreja Católica. (Hage, 2020, p. 33)

Hage (2020) afirma que, aos 17 anos, João Affonso ingressou no Liceu Maranhense para cursar o ensino secundário. Nessa instituição, estabeleceu o primeiro contato com o desenho. Aluno de Domingos Tribuzzi (1810-s.d.), pintor italiano que residia em São Luís desde 1829, João Affonso aprendeu as técnicas do desenho e demonstrou grande competência nesse campo, expondo trabalhos em feiras populares e ilustrando a capa da edição 29 do *Jornal para Todos: Arte, Literatura, Ciência e Indústria* (1877), conforme a Figura 7, o mais antigo registro de periódicos ilustrados no Maranhão.

Observa-se que, no canto inferior direito da Figura 7, está a assinatura J. A., a qual João Affonso fazia uso em suas produções. Sua experiência no Liceu Maranhense possibilitou o contato e a construção de laços fundamentais na sua formação acadêmica e profissional, a exemplo de Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo, Celso Magalhães e Eduardo Ribeiro, os quais viabilizaram a colaboração em periódicos como *Jornal para Todos* (1877), *O Domingo* (1871) e a *Pacotilha* (1880), publicações que incluíam obras literárias, opiniões e pensamentos revolucionários, informações comerciais e portuárias.

Figura 7 – Capa da edição 29 do periódico *Jornal para Todos*, 1877.



Fonte: Jornal para Todos, n.XXIX, 1877.

Em meados do século XIX, João Affonso teve contato com as correntes de estética literária introduzidas por Celso Magalhães para o grupo: o Realismo e o Naturalismo. Anterior a estes pensamentos, as produções literárias brasileiras eram marcadas pelo nacionalismo e pelo endeusamento dos sentimentos no Romantismo. No entanto, encontravam-se em discussões no Maranhão oitocentista os problemas que atingiam a província e o desejo de um país melhor.

João Affonso teve sua cultura cinzelada pela leitura, notadamente de livros de origem francesa, comuns em fins do século XIX no Maranhão e no Brasil, que vivia uma fase de deslumbramento pela *Belle époque*. Sua admiração inclinava-se naturalmente para os escritores celebrados durante esse período, como Anatole France, Pierre Loti, Edmond Rostand além de Flaubert, Maupassant, Gautier, Balzac e Zola, que fizeram parte de suas leituras do período da mocidade (Araujo, 2015, p. 80).

Contudo, como resolução para tal questão, inspirado nos pensamentos propagados na Europa, consumindo livro e introduzindo as informações para o grupo, a nova abordagem, realista e naturalista, teve um impacto direto nas produções da mídia impressa. No entanto,

Hage (2020) aponta para a reflexão quanto a absorção de ideais estrangeiros e a validação desses pensamentos nas manifestações brasileiras, tendo em vista a diferente realidade social e econômica entre o Brasil e a Europa.

Estar inserido nas discussões em São Luís no século XIX conduziu João Affonso a um recurso de suma importância em sua trajetória profissional: a caricatura. Conforme Silva (2011), as caricaturas desenvolveram o importante papel na divulgação e na propagação de informações e ideais. Ao analisar os problemas presentes no país, não eram poucas as inspirações para que os artistas reproduzissem em suas obras a crítica e o humor. Assim, compreendê-la:

[...] implica em pensar vários aspectos que os envolvem, como o contexto histórico em que foram produzidos, o humor, a técnica, a sátira, a associação entre imagem e texto, o público, além da crítica ali presente. Essas imagens apresentam uma riqueza de significados e reflexos que colocam o leitor em contato direto com uma época e suas representações (Silva, 2011, p. 4-5).

No Brasil, em meados do século XIX, a caricatura já se encontrava em periódicos que abordavam o cotidiano e, em decorrência disso, questões políticas e econômicas. Em São Luís, não obstante o progresso da imprensa local, o periódico ilustrado e projetado com esta funcionalidade fora publicado no final do século, em 1879. A ironia, o humor e o deboche alcançaram o público leitor são-luisense, o que não agradou a todos.

A “gazetinha” *A Flecha*, como se chamou a primeira edição, em 13 de março de 1879, circulou até o ano seguinte. Em formato de 27x21cm, foi publicada em três edições mensais e recebia assinaturas a custo de Mil réis ao mês, podendo ser comprada avulsa por 300 réis no escritório, que se localizava a Rua Formosa nº 08 (Hage, 2020, p. 30).

Estando em anonimato a cabeça pensante para esse projeto, foi publicada, em março de 1879, a edição número 1 do periódico *A Flecha*. Dividindo sua atenção com trabalhos na Alfândega, aos 24 anos, João Affonso fundou e se tornou o pioneiro no gênero da imprensa ilustrada.

Produzido por João Affonso do Nascimento e publicado em 14 de março de 1879 até 25 de outubro de 1880 na cidade de São Luís, o periódico compõe o acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite, localizada no centro da cidade de São Luís do Maranhão, também no formato digital. Além de compor o acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, bem como o acervo da Hemeroteca Digital. *A Flecha* é composta por dois volumes: o primeiro corresponde do número I ao XXVIII; o segundo corresponde do número XXXIX ao XLVI.

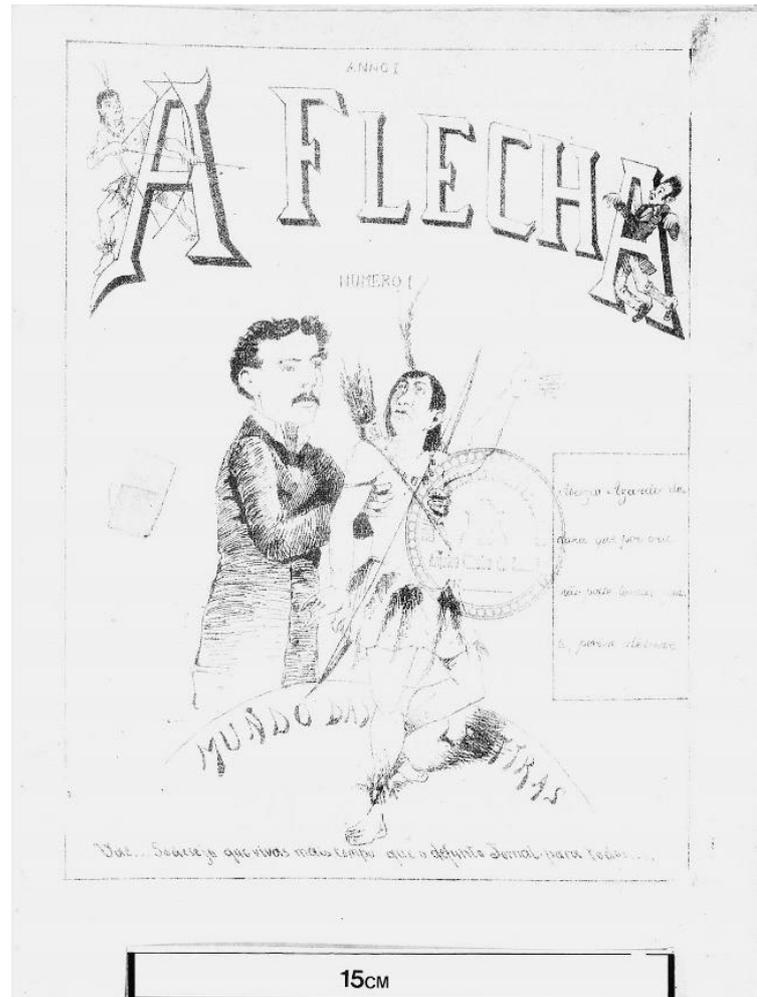
Em São Luís, a revista ilustrada *A Flecha* “brotou da pedra” em 1879, por obra de João Affonso do Nascimento. Era publicada três vezes por mês com uma mancha – termo que designa a parte impressa da página, por oposição às margens – de 15,5cm x 20cm. Para que esse tipo de publicação pudesse ser feito, considerando as limitações técnicas, quatro páginas eram dedicadas à impressão de imagens: a primeira, a última e as duas centrais e quatro à impressão de textos: a segunda, a terceira, a sexta e a sétima, sendo distintos os modos de impressão para cada um. As imagens eram impressas em um lado de cada uma das folhas pelo processo litográfico e os textos

nos versos dessas folhas pelo processo tipográfico. E era feito dessa forma por limitações técnicas (Araujo, 2015, p. 123).

*A Flecha* possui um total de 46 edições. Com a coluna *Expediente* presente na edição de estreia, o autor expõe informações sobre o funcionamento do periódico, a frequência de edições, formas de adquiri-lo e a localização do escritório. Custando 4.5000 réis, o periódico era produzido em sua própria casa, localizada na Rua Formosa, nº 8. No entanto, sua impressão tipográfica foi realizada na Typographia do Frias, que pertenceu ao tipógrafo José Maria Correia de Frias.

Segundo Araujo (2015), o processo de assinatura de um jornal consistia em uma das estratégias que possibilitavam a sua sobrevivência, bem como uma renda para produção das edições seguintes, especialmente relevante no contexto de periódicos autônomos, como ocorre com *A Flecha*.

A Figura 8 corresponde à capa da primeira edição do periódico *A Flecha*. Observa-se que ela apresenta dois personagens: a figura que utiliza trajes formais, que pode ser entendida, conforme Hage (2020), como um autorretrato do João Affonso; e a figura de um indígena, carregado nos braços como criança. Ao lado inferior direito, encontra-se um quadro em nota, com os dizeres a respeito de Alúcio Azevedo: “declara que por ora não pode tomar parte, porém até breve”, indicando possíveis colaborações em outras edições do periódico. Abaixo dos personagens centrais, percebe-se um semicírculo estampado com “Mundo das letras”. No título, novamente encontra-se os dois personagens. Desta vez, o indígena está presente na primeira letra “A” do título, segurando em suas mãos um arco e uma flecha, mirando em direção do outro personagem, enroscado na letra “A” ao final. Em uma espécie de rodapé, observa-se a mensagem: “Voe... Só desejo que vivas mais tempo que o defunto Jornal para Todos...”.



Fonte: A Flecha, n. I, março 1879.

Na primeira edição, na folha 2, encontra-se o local e a data (Maranhão, 14 de março de 1879) da publicação do periódico. Logo abaixo, um texto que apresenta a proposta d'*A Flecha*:

*A Flecha*, que se propõe a cruzar o campo vasto e cultivado da imprensa, não é a arma franzina e poética do deus do amor, mas a flecha certa e penetrante do índio das nossas florestas; é o Brasil selvagem, porém honesto e brioso, vibrando os golpes de sua crítica imparcial e justiceira aos costumes da sociedade, que se pretende civilizada e perfeita. Não vai envenenada a flecha, não; não deixará na ferida a brava da calúnia ou do insulto, porque o nosso programa exclui toda e qualquer discussão individual e política e estabelece apenas a crítica moderada e a publicação gratuita de trabalhos literários.

Isto dito, compreende-se facilmente que um jornal nas condições expostas, destinado a viver do auxílio público, espera dos que amam o progresso e a civilização da província, o apoio necessário a sustentação de um gênero de periódicos usado e apreciado em todas as cidades cultas.

A todos quantos se dedicam as letras, a ciência e as artes, abrimos desde já as nossas colunas, certos de que serão acolhidos com o maior prazer quaisquer escritos que se não afastem do nosso programa (*A Flecha*, n. I, mar. 1879).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> No original lê-se: *A Flecha*, que se propõe a crusar o campo vasto e cultivado da imprensa, não é a arma franzina e poética do deus do amor, mas a flecha certa e penetrante do índio das nossas florestas; é o Brazil selvagem, porem honesto e brioso, vibrando os golpes de sua critica imparcial e justiceira aos costumes da

Ainda que na apresentação de sua proposta *A Flecha* alertava para uma crítica moderada em suas edições, pode-se dizer, observando o periódico, que suas críticas eram, na verdade, corrosíveis. Qualquer indivíduo que invadisse o campo de visão d'*A Flecha* estava sujeito a ser estampado nas ilustrações do periódico. Isso porque João Affonso fazia parte de grupos, cujos ideais encontravam-se numa reflexão acerca da sociedade e almejava boas mudanças para seu país em quesito de autonomia política, economia, excesso de autoridade religiosa, abolição da escravidão e garantia dos direitos individuais.

Com uma economia estagnada no Maranhão, os problemas mal solucionados e os erros da administração pública eram alvos de críticas constantes de *A Flecha*. Tudo isso proporcionava espaço para discussão e *A Flecha*, indo contra a Igreja e contra os erros praticados na política, promove uma visão liberal que era compartilhada entre os intelectuais da época (Hage, 2020, p. 35).

A Figura 9 apresenta o programa do periódico *A Flecha*. Observa-se que a mesma figura indígena encontrada na Figura 8 está presente nesta caricatura. Dessa vez, ela faz uso do arco e da flecha, mirando para uma parede intitulada *Crítica Moderada*, que apresenta personagens caracterizados com vestimentas distintas. Além disso, percebem-se outras silhuetas atingidas por flechas que compõem as margens da figura.

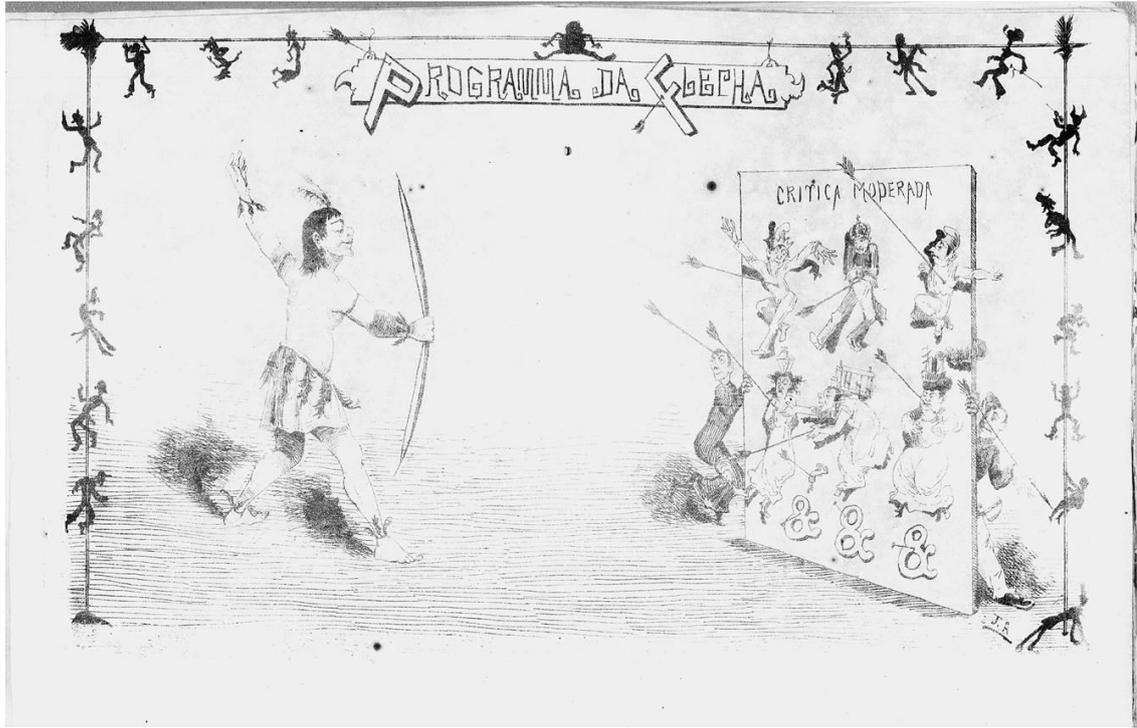
Figura 9 – Programa da Flecha, 1879.

---

sociedade, que se pretende civilizada e perfeita. Não vae envenenada a flecha, não; não deixará na ferida a brava da calúnia ou do insulto, porque o nosso programma exclue toda e qualquer discussão individual e politica e estabelece apenas a critica moderada e a publicação gratuita de trabalhos literários.

Isto dito, compreende-se facilmente que um jornal nas condições expostas, destinado a viver do auxilio publico, espera dos que amam o progresso e a civilização da província, o apoio necessário á sustentação de um gênero de periodicos usado e apreciado em todas as cidades cultas.

A todos quantos se dedicam as letras, á sciencia e ás artes, abrimos desde já as nossas columnas, certos de que serão acolhidos com o maior praser quaisquer escriptos que se não affastem do nosso programma (*A Flecha*, n. I, mar. 1879).



Fonte: A Flecha, n. I, março 1879

Conforme Araujo (2015), os personagens ilustrados simbolizam as mais diversas áreas, classes e posições da sociedade, como “as artes, a coroa, o comércio, a iluminação pública, a Companhia Ferro-carris e a Companhia de navegação”, além de “um padre [...], um militar [...] e três símbolos ‘&’, todos flechados, que podem ser entendidos como o serviço de abastecimento de água e “outros” (Araujo, 2015, p. 44), mostrando, assim, que as críticas encontradas no período eram para todos.

Além da produção imagética, o periódico continha produções textuais publicadas em folhas separadas em virtude da redução de gastos. Trabalhar com um periódico ilustrado demandava maior tempo em relação aos outros gêneros da imprensa, logo, as edições não ocorriam diariamente ou em curto espaço de tempo. Entre as publicações existentes, pode-se citar literaturas, como prosas e poemas, divulgações de eventos culturais previstos para acontecer na cidade e, em casos excepcionais, divulgações de comércio.

A Flecha, como de resto a maioria das revistas ilustradas, não tinha o mesmo compromisso com jornalismo diário que as outras publicações do período. E nem poderia, pois produzir uma revista de oito páginas com quatro de ilustrações, demandava de João Affonso um certo tempo (Araujo, 2015, p. 15).

O ofício da imprensa proporcionava variados contatos, em contraponto, o jornalismo de opinião proporcionava variados inimigos. Em vista disso e em decorrência do fim da censura prévia, as produções dos periódicos passaram a ser assinadas por pseudônimos. Como a caricatura tem como característica a ironia humorística de personagens e atitudes das sociedades,

muitos indivíduos se sentiam incomodados e atingidos por tais publicações, o que poderia ocasionar conflitos e perseguições.

No caso de *A Flecha*, não é possível identificar os autores de todas as colunas. Conforme era habitual o trabalho colaborativo na imprensa, não se pode afirmar que este periódico consistia em um trabalho exclusivo de João Affonso. Tampouco pode-se afirmar que outros jornalistas, artistas e escritores participaram da construção d'*A Flecha*. Contudo, Hage (2020) apontou para a catalogação de 120 pseudônimos encontrados no periódico. Os nomes identificados foram divulgados pelo próprio João Affonso em algumas colunas.

Na seção “Theatro”, quem assina é ainda Binocolini, mas logo abaixo se lê em parênteses: “que também acode ao nome de João Affonso”. Em “Disparidade”, assina XPTO, “ou João Affonso, em caso de necessidade”. Nos textos seguintes, João Affonso aparece em várias línguas: John Alphonsus (João Affonso em inglês), no artigo “O Sr. Bispo e a gramática”; Giovanni Alphonsi (João Affonso em italiano), em “Trombeteação”; Joannus Affonsus (João Affonso em latim), em “Liberdade aos mortos” e, por último, Johannus Affonsuss (João Affonso em italiano) no texto “Aparas”. O verso contido nessa edição, “Destino”, é assinado por Matius, mas com o seguinte adendo: “Se acham que o João Affonso pode fazer ao mesmo tempo versos e despachos, queiram passar-lhe diploma de... poeta (Hage, 2020, p. 41).

*A Flecha* encerrou suas publicações em outubro de 1880, com a edição de nº 46. Havia uma promessa de retorno que não ocorreu por falta de recursos financeiros. Com base nisso, ele optou em se mudar, com sua esposa Maria Geminiana de Souza. Foi residir em Belém do Pará, ingressando na imprensa paraense com colaborações para os periódicos *O Diário de Notícias* (1881), *A Pacotilha do Pará* (1882), no *Diário de Gram-Pará* (1892) e em *A Vida Paraense* (1883), este último semelhante ao periódico *A Flecha*.

Tempos mais tarde e em consequência do recebido de capital por sociedades firmadas, João Affonso residiu no exterior, precisamente entre Portugal e França. Nesse período, escrevia as *Cartas de Longe*, colunas publicadas entre os anos de 1901 e 1902, na *Folha do Norte*, abordando o cotidiano do brasileiro no exterior e suas relações com as trocas comerciais, intelectuais, costumeiras que predominaram a imprensa no Brasil no início do século XX. Nessas cartas, João Affonso assinava por *Joafnas*, seu pseudônimo mais renomado.

A presença de cartas do exterior na imprensa nacional, conforme Hage (2020), tornou-se mais um elemento que contribuiu para o contato e a romantização dos costumes europeus no Brasil. A elite, em sua maioria, desejava consumir as novidades vindas de Paris, que eram publicados em revistas de vestimentas, acessórios e costumes.

Embora não existam registros encontrados que corroboram com a volta de João Affonso para o Brasil, pode-se sugerir que o artista se encontrava no país antes de 1910. Haja vista que, ao retornar, trabalhou com o artista e pintor Theodoro Braga (1872-1953), com temáticas em comum, tais como história, cotidiano, moda e experiências no exterior. Os assuntos sobre moda,

apesar de já se encontrarem em discussões em periódicos, obtiveram reconhecimento no século XX. Devido a seu contato profissional com a temática, foi convidado, em 1910, para compor a comissão do 3º Centenário da Fundação da cidade de Belém, em 1916.

Dos envolvidos na comissão dos festejos, Theodoro Braga iniciou os lançamentos com Apostilas de História do Pará, em 1915; João de Palma Muniz publicou Estado do Grão-Pará: imigração e colonização. História e estatística 1616-1916; e João Affonso escreveu Três séculos de modas, em 1915 (Hage, 2020, p. 123).

O livro *Três séculos de modas* estava com previsão para ser publicado em 1916, porém a publicação ocorreu sete anos depois. O livro aborda uma trajetória de três séculos de história da moda, percorrendo meados dos séculos XVII, XVIII e XIX, e início do século XX. A história da moda discutida pela publicação se concentra na produção europeia e sua relação com questões históricas e sociais da época. Há uma abordagem comparativa com temáticas vividas no Brasil, aspecto este que caminhava em sintonia com as discussões já apresentadas por João Affonso, as quais se referem ao desejo das elites nativas de possuir um ar europeu.

Composto não só com artigos, os croquis de moda ilustram as características das vestimentas em cada século apresentado. Em 1917, essas ilustrações foram expostas com o apoio da Associação da Imprensa, na *Exposição Joafnas*, visto que não foi viável a publicação do livro. No entanto, o livro *Três séculos de modas* foi materializado e publicado no ano de 1923, pela editora Livraria Tavares Cardoso & Cia., reconhecida na cidade por ser um local de encontro e debates dos ideais paraenses.

No ano seguinte, João Affonso é acometido por uma doença que ocasionou o seu falecimento em 17 de maio de 1924. Sua trajetória e suas produções artísticas apontam para uma análise da sociedade que suscita a curiosidade em compreender quem são esses personagens que tanto estiveram presentes nos impressos d'*A Flecha*.

### **3.2 O espaço e os personagens das ruas**

O periódico *A Flecha*, produzido por João Affonso do Nascimento, apresenta caricaturas de alguns personagens encontrados nas ruas da província. São denominados de personagens devido ao fato de as imagens não serem direcionadas a uma pessoa específica, mas aos grupos sociais que desempenhavam atitudes, costumes e pensamentos que estavam na mira da crítica do artista.

Ao produzir e publicar o periódico, João Affonso apresentou ao público são-luisense uma determinada maneira de pensar sobre uma cultura e uma sociedade a qual pertencia. Essa atitude crítica, conforme define Foucault (1978), ocorre em razão das relações existentes com o outro e só “existe apenas em relação a outra coisa que não ela mesma: ela é instrumento, meio

para um devir ou uma verdade que ela não saberá e que não será, ela é um olhar sobre o domínio onde quer desempenhar o papel de polícia e onde não é capaz de fazer a lei” (Foucault, 1978, p. 2). Portanto, durante o século XIX, a atitude crítica de estudiosos estiveram presentes em diversos espaços intelectuais que contrariavam as imposições do modelo político vigente, tais como nas literaturas, nos jornais de opinião, nas artes, entre outros. Por isso, possuir também essa atitude se configura em deter perspectivas diferentes aos modelos de conhecimentos dominantes e já estabelecidos (Dalaqua, 2013).

No entanto, para compreender a atitude crítica de João Affonso, faz-se necessário compreender primeiramente de que sociedade oitocentista se fala. A cidade de São Luís do século XIX foi marcada pelo incentivo das instalações indústrias. Entre os produtos provenientes desse meio de produção na cidade, pode-se citar: anil, sabão, azeite, açúcar e algodão.

O crescimento econômico advindo do desenvolvimento industrial promoveu, conjuntamente, o crescimento e o embelezamento urbano da cidade. Como bem define Lacroix (2020), vive-se no período oitocentista, a Era do Casario. As construções arquitetônicas de grande custo financeiro e levantadas pelo trabalho escravo deram um ar europeu para as ruas caracterizadas pelo estilo colonial clássico português, identificado pela construção de sobrados ornamentados com azulejos que obedeciam a um padrão estético.

Sobrados com ricos adornos vindos de Portugal, de dois, três ou até quatro andares, alguns com mirantes, na maioria, fachada revestida de preciosos azulejos portugueses, alguns com piso de lioz trabalhado em cantaria, altivos balcões e varandas herdadas dos árabes, portas alinhadas com arcos em ferradura lembrando Marrocos, com ombreiras, vergas e barras da mesma pedra completam a elegância com rendadas grades de ferro batido e forjado, soberbos frisos e cujos beirais, terminados com telhas, tipo pagode chinês, representam a transformação da vida da cidade, com a ascensão e o poder da classe enriquecida com o comércio. (Lacroix, 2020, p. 103-104).

Ademais, o tipo de moradia e o local onde era construída definiam o grupo social a qual essa construção estava associada. Isso porque os sobrados que possuíam até quatro andares com mirantes, um número elevado de quantidade de portas, as beiras dos telhados que se mostravam salientes e a concentração dessas construções em centros da cidade configuravam-se de pertencimento da elite maranhense. Enquanto os grupos mais humildes, quando possuíam moradias, eram simples em becos e vielas da cidade, com apenas uma porta e uma janela.

Essa divisão social nos espaços também era igualmente percebida dentro de um único sobrado, demonstrando a hierarquia social e a vida doméstica do período. Considera-se, como exemplo, as características e as definições apresentadas por Lacroix (2020). Uma construção de três a quatro andares, somados a mirantes, eram distribuídos da seguinte forma:

- a) O térreo era de uso comercial ou de serviços; um espaço para um armazém ou destinados a empregados e escravizados;
- b) O primeiro andar era de uso familiar, caracterizado pela nobreza decorativa. Encontravam-se salões, varandas, salas de jantar e estar;
- c) O segundo andar correspondia as áreas privativas e de descanso. Encontravam-se dormitórios, escritórios e salas de leitura;
- d) O terceiro e o quarto andar correspondiam a uma vaidade da família. Geralmente, eram os espaços de contemplação da cidade, pelas construções de mirantes.

Dessa forma, ainda que nesse espaço pertencente à elite maranhense houvesse outros grupos sociais, eles só poderiam ocupar determinadas partes da moradia, de acordo com suas ocupações e ordens. No romance *O Mulato* (edição de 2020) de Aluísio Azevedo, também são apresentadas características de casas e grupos sociais em determinados espaços da cidade. Ao contextualizar a história narrada, Azevedo (2020) faz projetar como seriam as ruas e os transeuntes da cidade de São Luís no período oitocentista:

De um casebre miserável, de porta e janela, ouviam-se gemer os armadores enferrujados de uma rede e uma voz tísica e aflautada de mulher cantar em falsete a “gentil Carolina era bela”; do outro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, seboso, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, apregoava em tom muito arrastado e melancólico: “Fígado, rins e coração!”. Era uma vendedora de fatos de boi. As crianças nuas, com as perninhas tortas pelo costume de cavalgar as ilhargas maternas, as cabeças avermelhadas pelo sol, a pele crestada, os ventrezinhos amarelentos e crescidos, corriam e guinchavam, empinando papagaios de papel. (Azevedo, 2020, p. 7-8)

Ademais, essas características também são perceptíveis quando o romancista apresenta um ambiente de comércio e praças. Ainda que exista a hierarquização social, as diversidades de classes sociais, enfatizando-se as classes mais humildes, ocupavam esses espaços com o sentimento de identificação social.

A Praia Grande e a Rua da Estrela contrastavam, todavia, com o resto da cidade, porque era aquela hora justamente a de maior movimento comercial. Em todas as direções cruzavam-se homens esbofados e rubros; cruzavam-se os negros no carroto e os caixeiros que estavam em serviço na rua; avultavam os paletós-saco, de brim pardo, mosqueados nas espáduas e nos sovacos por grandes manchas de suor. Os corretores de escravos examinavam, à plena luz do sol, os negros e moleques que ali estavam para ser vendidos; revistavam-lhes os dentes, os pés e as virilhas; faziam-lhes perguntas sobre perguntas; batiam-lhes com a biqueira do chapéu nos ombros e nas coxas, experimentando-lhes o vigor da musculatura como se estivessem a comprar cavalos (Azevedo, 2020, p. 8)

Dessa forma, na cidade de São Luís do século XIX, havia uma diversidade de classificações sociais. Esses grupos eram hierarquizados de acordo com suas ocupações e seus títulos, “indo desde bacharéis, médicos, engenheiros, matemáticos, com possibilidades políticas

e projeção intelectual, até artífices, músicos, professores, pequenos comerciantes, caixeiros, outras ocupações” (Lacroix, 2020, p. 109). No entanto, essa sociedade e suas distribuições de classes contribuíram para a construção de uma estrutura resistente e dominante, em que títulos, ocupações, costumes, pensamentos, consumos e hábitos se baseavam em experiências da sociedade europeia, definindo-se um discurso de identidade nacional.

Nesse sentido, para que se compreenda a ideia de identidade nacional, faz-se necessário assinalar as questões de identidade presentes em São Luís do século XIX. Segundo Silva (2014), a existência da identidade ocorre em relação a uma diferença, de modo que quando o outro afirma “sou isso”, conjuntamente, este afirma que “não sou”. A exemplo: se você afirma “sou brasileira”, declara “não sou argentina”, “não sou francesa” ou “não sou indiana”. Dessa forma, dentro desse sistema de identidades e diferenças, identificam-se algumas oposições binárias que posicionam o sujeito: mulher/homem, nós/eles, esquerda/direita. Toma-se como exemplo a cidade de São Luís no período oitocentista. Ao serem observadas as divisões sociais, identifica-se esse binarismo da seguinte forma: se sou “branco”, não sou “negro/indígena”; se sou “rico”, não sou “pobre”; se sou “colonizador”, não sou “escravizado”; e se sou “homogêneo”, não sou “marginal”. Assim:

A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categoriais gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder. (Silva T., 2014, p. 82)

As marcações por relações de poder ocorrem a partir da circunstância de incluir e excluir. Logo, as interações entre identidade e diferença também definem quem é pertencente a um grupo e quem não o é. Sendo assim, quando se realiza a divisão entre o “eu” e o “outro”, imediatamente, o indivíduo classifica. Ainda com Silva (2014), o processo de classificação no mundo social pode ser entendido como um processo de divisão de identidades em grupos, demarcados pela diferença e hierarquizados por quem detém de privilégios e poder.

Kilomba (2019) adiciona que tais privilégios e marcações de poder surgem a partir da exploração com o “outro”. Ou seja, desde os primórdios da humanidade até a contemporaneidade, a identidade da pessoa branca tornou-se dependente da exploração da pessoa negra; em outras palavras, da diferença. Dessa forma, utilizando-se da violência e da dominação, o sujeito branco deteve privilégios para definir a hierarquização social, atribuindo uma relação binária entre branco/negro. Onde colocou a classe social branca, europeia e colonizadora em primeiro plano, atribuindo a si um exemplo de qualidade em comportamentos,

hábitos e costumes. E, em contrapartida, colocou a pessoa negra em um plano inferior, atribuindo-o às más qualidades, classificando-os como sujeitos grotescos, violentos e selvagens.

Na São Luís do século XIX, essas identidades eram demarcadas e fixas. Ainda que nesse período ocorressem nos meios de comunicação diálogos em prol da política republicana e abolicionista, as identidades permaneceram por um longo espaço de tempo, sendo definidas por posições sociais, de raça e de gênero. Termos como “o barão/imperador”, “a baronesa/imperatriz”, “o filho/a filha do barão/imperador”, “o preto/a mulata”, “o/a livre” e “o escravo/a escrava” eram utilizados para definir as identidades das pessoas e o espaço a qual pertenciam.

Retomando com a ideia de identidade nacional, Bauman (2021) explica que o Estado, ao traçar fronteiras entre identidade e diferença, traça também uma ideia de nacionalismo. No entanto, essa ideia surge por intermédio de um imaginário, no qual recria-se uma realidade a partir de padrões pré-estabelecidos na qual se impõe o que é correto em relação a hábitos e normas de vivência. Na sociedade são-luisense oitocentista, tais normas e padrões eram determinados pelo exemplo da cultura, dos valores e das perspectivas europeias, uma vez que o europeu, em sua posição de autoridade dentro dos centros políticos, econômicos e sociais, buscava moldar a identidade nacional, transformando a sociedade em uma cópia das capitais europeias.

Destarte, a identidade nacional aqui discutida foi moldada por meio da repetição de hábitos do exterior. Segundo Lacroix (2020), os filhos nascidos da elite maranhense, ao chegarem na sua maioridade, saíam de sua cidade para as capitais ou do país a fim de estudar em universidades estrangeiras com o intuito de aprenderem em cursos de níveis superiores, tais como Filosofia, Matemática, Medicina e Direito. Ao retornar para o Brasil, e principalmente para as suas cidades natais, exigiam de seus familiares a mudança de comportamento. Aquilo que consideravam grotescos eram mudados pelos costumes que haviam aprendido na Europa. Eles ensinavam o que era política, ciência, além de como organizar grandes bailes e passeios numa perspectiva eurocêntrica.

Assim, conforme explica Hall (2022), a cultura nacional teve a construção de seus sentidos ancorada pelo discurso colonial europeu, que estruturou o olhar e o sentir a seu modo, fazendo-se ter a sensação de pertencimento e a busca a uma identidade, desde o século XIX até o momento atual, pois “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam o [nosso] presente como o [nosso] passado e imagens que dela são construídas” (Hall, 2022, p. 31).

João Affonso, ao desenhar os personagens das ruas, trouxe para a sociedade são-luisense do século XIX uma reflexão acerca desses comportamentos sociais. Ele percebia que havia uma corrida sem fim para atingir um *status social* nos costumes, no consumo, nas vestimentas e nas religiosidades, pois o prestígio e o respeito social dependiam disso.

As práticas religiosas do catolicismo, implantadas no Brasil em decorrência da colonização, movimentavam a sociedade são-luisense, a exemplo da Festa da Nossa Senhora dos Remédios, que também cenografa o romance *O Mulato* (2020), ponto de conversas entre os protagonistas Raimundo e Ana Rosa. Nascimento (2014) e Araujo (2015) concordam com as influências desse evento explicando que, em meados do século XIX, não havia uma diversidade de opções para lazer. Dessa forma, as pessoas se concentravam em qualquer novidade que ocorria na província, como cita na crônica *Meu Fatinho de Casimira* (1994).

Durava somente onze dias: um novenário, o dia da festa, e a segunda-feira imediata, chamava “lava-pratos”, e também “noite dos barraqueiros”. No primeiro dia, uma sexta-feira, ao raiar do sol, alvorada com bandas de música, e o levantamento do mastro erguido ao meio do adro, do estandarte da Virgem dos Remédios, conduzido até aí por donzelas trajadas de branco, entoando loas a Nossa Senhora. À noite, no interior da igreja resplandecente de luzes e adornada de flores, tinha começo a festividade religiosa, tocando e cantando no coro os mais afamados amadores de música maranhense, sob a regência autoritárias do cônego Santos, cujo calva reluzia de suor, e cujo braço direito não descansava, marcando ruidosamente o compasso na folha de partitura com uma espátula de tartaruga. Tanto o novenário como a missa da festa foram compostos expressamente por um maestro chamado Miró, se bem me lembro (Nascimento, 1914 *apud* Hage, 2020, p. 197-198).

O planejamento desse evento, em sua maioria, concentrava-se nas encomendas de roupas. Era o momento em que costureiras e alfaiates desempenhavam seu ofício com os pedidos das pessoas ricas da região, com a utilização dos melhores tecidos do mercado. Nascimento (1914) *apud* Hage (2020) afirma que, ao observar os transeuntes da cidade, percebia suas diferenças por meio do que estavam fazendo ou pela caracterização da roupa que vestiam. Na Festa dos Remédios, essas diferenças eram agrupadas, pois as pessoas se juntavam por *status social* ou afinidades. Logo, era perceptível a divisão social, na qual, de um lado, encontravam-se as elites vestidas com as novidades do comércio e usufruindo do seu ar esnobe; e, do outro lado, pessoas humildes, entre eles trabalhadores, donas de casa, escravos e pessoas livres, que levavam suas cadeiras de casa, vendiam doces e festejavam distantes.

A crítica sobre essa situação, como já referenciado, tornou-se temática indispensável nos trabalhos de João Affonso do Nascimento. Assim, esse contexto se fez presente na edição 21 do periódico *A Flecha*, conforme Figura 10.

Figura 10 – Caricatura “O Maranhão na Festa dos Remédios”, 1879.



Fonte: A Flecha, n. 22, 1879.

A Figura 10 aborda um tipo de vestimenta utilizada por senhoras da elite no século XIX. Entre as peças de roupa e acessórios, pode-se citar “uma casaquinha fechada por botões frontais e renda no decote e mangas, saia com drapeados assimétricos e cauda, chapéu com plumas, leques, luvas e joias” (Hage, 2020, p. 63). Ademais, percebe-se que, na calda de seu vestido, encontram-se ícones que representam a lavoura, o cofre vazio, o comércio, a assembleia, a câmara mal, o mal da cana e o lobo no redil. Abaixo, encontra-se o título da caricatura com o subtítulo: “Notem bem: Declara-se desde já, para prevenir os costumados comentários, que esta moça não é um retrato, nem uma alusão: representa apenas o cidadão que foi a festa... (palavra final não identificada)”.

Ao apresentar essa personagem, o artista não desejava demonstrar apenas como os indivíduos que observa nas ruas se vestiam. Ao contrário, tensionava os problemas que estavam acontecendo na província. Esse tensionamento se torna evidente ao estampar a saia dos vestidos, expondo que enquanto a superestimada elite se preparava para a Festa dos Remédios,

concomitantemente, negligenciavam assuntos que mereciam mais importância, varrendo-os para debaixo do tapete ou, nesse caso, para debaixo dos panos. (Hage, 2020).

Também é possível realizar a interpretação dessa caricatura a partir do que Bauman (2021) define como “comunidades guarda-roupa”. Essas comunidades ou elites penduravam seus problemas individuais e seguiam sua rotina de aparência sem se preocuparem com o que estava ocorrendo no entorno. No contexto do século XIX, as roupas tiveram uma fundamental influência nesse sentido. Por mais que existissem problemas sociais acontecendo na província, no que diz respeito a saneamento básico, desvio de dinheiro público, a busca pela República e Abolição da Escravidão, ainda assim, a importância pela aparência nas elites e classes médias era recorrente.

Para fins de interpretação, de acordo com o subtítulo da imagem (Figura 10), a caricatura e o jornal de opinião não agradavam a todos da sociedade. Carregada de alfinetadas, suas estampas proporcionam a compreensão do funcionamento dos grupos sociais. Ao analisar produções imagéticas na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin (1987) percebeu a existência de uma nova característica na representação da cultura popular, a qual denomina de “imagens carnavalescas”, o que, atualmente, seria conhecido como “caricaturas”. Segundo o autor, essas imagens consistiam em obras recreativas e populares, que poderiam causar risos e alegrias pelo uso da ironia e do grotesco, tornando-se uma arma valiosa para apresentar a verdadeira realidade do cotidiano. Dessa forma, as imagens carnavalescas “dirigem-se não apenas (e menos) contra a credulidade e a confiança ingênua em todos os gêneros de predições e profecias sérias, mas principalmente contra o seu tom, sua maneira de ver e de interpretar a vida, a história e o tempo” (Bakhtin, 1987, p. 203).

Ademais, Hage (2020) acrescenta que a caricatura foi uma ferramenta de extrema utilidade no período oitocentista. Por intermédio do humor, foi possível tratar de assuntos sérios relacionados ao regime político vigente e à religiosidade dominante com afiadas críticas. Por meio das caricaturas, ficaram inteligíveis os discursos dos artistas, tais como: João Affonso e Aluísio Azevedo, que trabalhavam com produções imagéticas e literárias.

João Affonso selecionou essa temática e criou duas colunas intituladas *Meses Maranhenses* e *Typos da Rua*. A coluna *Meses Maranhense* correspondia aos personagens que caracterizava cada mês do ano, dessa forma, as caricaturas eram publicadas uma vez por mês. Já a coluna *Typos da Rua* correspondia aos personagens das ruas que lhe chamavam a atenção. Ambos apresentados na Figura 11.

Figura 11 – Coluna “Typos da Rua” e “Mezes Maranhenses”, 1879-80



Fonte: A Flecha, n. 7, 1879; e n. 28, 1880.

Araujo (2020) expõe que João Affonso tinha um apreço para costumes e indumentárias, nenhum deles em específico, mas de indivíduos que estavam à margem da sociedade, tais como “mendigos, músicos, atores e brincante” (Araujo, 2015, p. 66), além de povos indígenas, escravos e pessoas livres. Sendo assim, são esses os personagens de maior protagonismo dos periódicos, como apresenta na Figura 11, com duas representações imagéticas das colunas *Typos da Rua* e *Mezes Maranhenses*.

A Figura *Typos da Rua* tem como subtítulo “Concerti Panelli”, representando um vendedor de panelas. Ao reparar nas suas vestimentas, nota-se que o personagem usa uma espécie de chapéu ou boina amassada, a camisa branca é desabotoada e vestida de qualquer jeito, seguido de um terno que se assemelha a uma estampa de risca de giz, no entanto, assim como a camisa, o terno é desabotoado e amassado. Nos pés, botinas de couro; e nas mãos, segura utensílios de cozinha. Certamente, o subtítulo da imagem sugere que esse personagem, ao vender suas mercadorias, chama a atenção dos clientes batucando nas panelas, como num instrumento em um concerto.

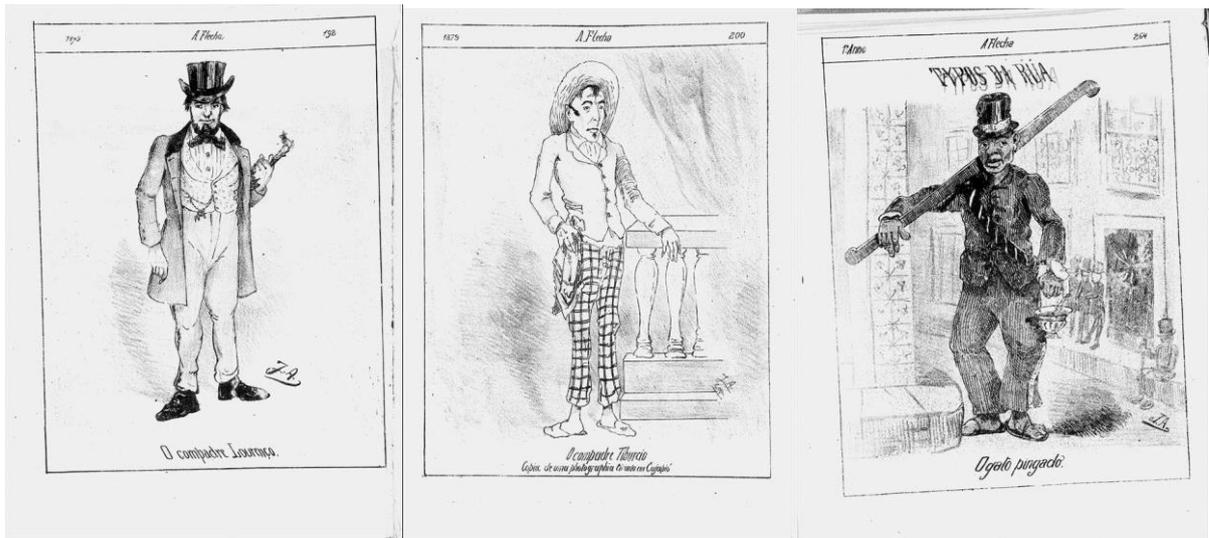
Em contrapartida, a Figura dos *Mezes Maranhenses* também apresenta uma figura masculina. Representando o mês de janeiro de 1880, a caricatura é acompanhada dos seguintes versos: “Lá mesmo na lapa, lá mesmo na lapa, lá mesmo na lapa, só querem triumphá!”. O personagem apresentado na imagem também veste roupas semelhantes ao *Typos da rua*. O

chapéu na cabeça é amassado; camisa branca abotoada com a parte superior do terno desgastada; a calça também de um material semelhante à risca de giz, apresenta-se apertada; nos pés sandálias simples; e, nas mãos, cartas semelhantes a um baralho. Além disso, ainda que as duas ilustrações possuam título, nenhuma apresenta o nome do personagem. Aparentemente, ao se analisar a roupa, expressões físicas e ações que essas figuras apresentam nas ilustrações, sugere-se que esses personagens podem ser classificados como pertencentes de uma classe baixa.

São as pessoas recentemente denominadas de “subclasse”: exiladas nas profundezas além dos limites da sociedade – fora daquele conjunto no interior do qual as identidades (e assim também o direito a um lugar legítimo na totalidade) podem ser reivindicadas e, uma vez reivindicadas, supostamente respeitadas. Se você foi destinado à subclasse (porque abandonou a escola, é mãe solteira vivendo da previdência social, viciado ou ex-viciado em drogas, sem-teto, mendigo ou membro de outras categorias arbitrariamente excluídas da lista oficial dos que são considerados adequados e admissíveis), qualquer outra identidade que você possa ambicionar ou lutar para obter lhe é negada a priori (Bauman, 2021, p. 45).

Conforme Crane (2006), ainda que as pessoas pertencessem à classe baixa, havia diferentes formas de ter acesso a tecidos ou produtos que vinham do exterior. Algumas de forma direta, em virtude do poder aquisitivo, quem possuía condições de consumir esses produtos conseguia facilmente em lojas das cidades. Outras, de forma indireta; os trabalhadores que descarregavam as embarcações que vinham da Europa, ocasionalmente, encontravam pedaços de tecidos rasgados e sem serventia para as lojas, os quais acabavam guardando para si para reaproveitar. Na Figura 12, pode-se perceber a representação dessas pessoas em diferentes situações.

Figura 12 – Caricaturas “O compadre Lourenço” (1879), “O compadre Tibúrcio” (1879) e “O Gato Pingado” (1880).



Fonte: Respectivamente, A Flecha, n. 24, 25 e 33, 1879-80.

A Figura 12 aborda três diferentes personagens da rua: o Compadre Lourenço, o Compadre Tibúrcio e o Gato Pingado. Inicialmente, pode-se perceber os espaços em que os personagens se situam na caricatura. Na primeira imagem, não é possível identificar o espaço, sujeito a interpretações, como a falta de acesso de João Affonso às dependências da elite. Na segunda imagem, o personagem se apoia em uma estrutura de características arquitetônicas coloniais que remete às casas, no entanto, o subtítulo sugere que o personagem representa um indivíduo da cidade de Cajapió, localizada no interior da província. O terceiro personagem se encontra em um beco de uma rua, onde viviam as pessoas de classes inferiores. Observando-se tais detalhes, é possível perceber os lugares os quais esses personagens eram encontrados.

O personagem Compadre Lourenço utiliza uma vestimenta padrão da elite maranhense: calça e camisa social, um colete, uma sobrecasaca e acessórios como uma cartola, sapatos sociais e bengala; itens encontrados nos comércios da província. Não se pode deixar de perceber a quantidade de peças de roupas, de modo a se questionar o seu uso em meio às condições climáticas de São Luís. Alarmante, ao se relacionar ao início do romance de Aluísio Azevedo (2020, p.7):

Era um dia abafadiço e aborrecido. A pobre cidade de São Luís do Maranhão parecia entorpecida pelo calor. Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam; as vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes, as paredes tinham reverberações de prata polida, as folhas das árvores nem se mexiam, as carroças de água passavam ruidosamente a todo o instante, abalando os prédios; e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes.

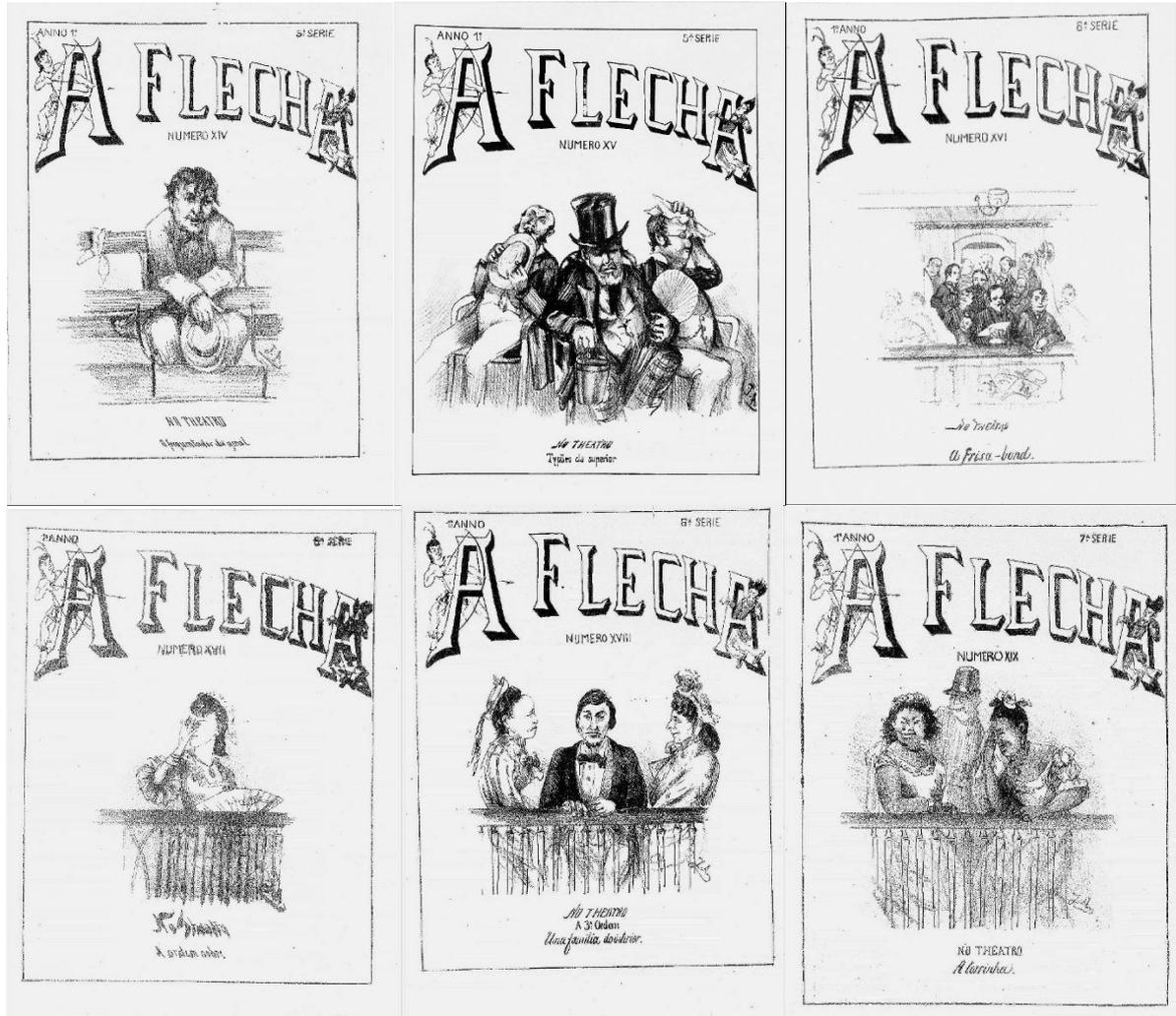
O personagem Compadre Tibúrcio, interiorano, difere-se do primeiro personagem apresentado utilizando vestimentas mais simples. A composição das suas roupas consiste em

uma camisa social, um casaco, uma calça em estampa xadrez, sapatos comuns e um chapéu de palha, apresentando uma dualidade entre peças do comércio e materiais regionais.

O Gato Pingado, último personagem, já apresenta características que apontam para sua classe social a partir dos detalhes enfatizados na caricatura. Ele veste um conjunto social e possui uma cartola, itens semelhantes ao utilizado pelo Compadre Lourenço. No entanto, João Affonso enfatizou a vestimenta larga e não sob medida; o chapéu amassado, que aponta para um acessório desgastado; o uso de chinelos; nas mãos, os utensílios de seu trabalho. O título da caricatura também identifica o personagem, pois, conforme Hage (2020), o termo “Gato Pingado” era destinado às pessoas pobres e considerados sem importância para as outras classes sociais.

Diferente da Figura 10, essa caricatura apresenta as características dos grupos sociais do Maranhão, no século XIX, evidenciando a roupa como item que diferencia as classes sociais. Conforme Crane (2006), as roupas, no decorrer da história, carregavam características pessoais de quem as comprava e as usufruía. Além disso, é um objeto de mercado que influencia no *status social* de qualquer indivíduo.

Ademais, para além da vestimenta, pode-se observar essa diferenciação por meio de como os personagens são apresentados fisicamente. Fanon (2008) explica que, durante a história da representação imagética, as figuras humanas eram representadas de diferentes formas em relação à sua raça. Para o sujeito branco, a aparência era sempre limpa, traços delicados e expressões gentis. Em contrapartida, o sujeito negro era representado de forma grotesca, com aparência suja, traços ásperos e expressões furiosas e repulsivas, como aborda na figura. Por último, na Figura 13, podem ser citadas seis capas da edição do periódico intituladas “No Theatro”.



Fonte: A Flecha, n. 14 ao 19, 1879.

Os personagens presentes nessas ilustrações correspondem àqueles que frequentavam o teatro da cidade. A Figura 3 apresenta seis capas do periódico *A Flecha*. A primeira capa é da edição número XIV e possui o título “No Theatro” também presente nas outras edições apresentadas. Como subtítulo percebe-se a descrição “O frequentador geral” relacionando-o com o personagem ilustrado, que se encontra sentado com os braços apoiados em uma espécie de bancada. Segura em suas mãos um chapéu e suas vestimentas, ainda que não apresente tantos detalhes, aparenta ser um conjunto de blazer e calça. Seus cabelos são retratados bagunçados e, relacionando com a postura, pode-se dizer que esse personagem, como o próprio subtítulo sugere, é geral, em outras palavras, é a maioria, sem definição social.

A segunda capa é da edição XV e possui o subtítulo “Typões da superior”. Na imagem ilustrada, apresenta-se três personagens. O personagem da esquerda é uma figura masculina, que está sentado em uma cadeira e segura um chapéu em suas mãos. Ainda que esse acessório seja colocado em frente a sua vestimenta, nota-se o uso de calça social, camisa de botões e um

blazer na estampa risca de giz. E, além disso, sua expressão é de desconforto. O personagem da esquerda, uma figura masculina assim como a anterior, está sentado em uma cadeira. Ele utiliza uma calça social e, devido a construção da imagem tê-lo colocado um pouco escondido, identifica-se o uso de uma camisa, uma peça semelhante ao colete de alfaiataria e um blazer de cor escura. Na mão, possui um lenço em direção a cabeça no ato de enxugá-la.

O personagem do centro, em alguns aspectos, se difere dos outros das laterais. É uma figura masculina e está sentado à frente dos demais, no entanto, possui um número maior de vestimentas e acessórios. Utiliza uma calça social, uma camisa acompanhada de um colete, um blazer de risca de giz e uma cartola. Em suas mãos, encontra-se um leque e um balde. Ao relacionar as três figuras, pode-se interpretar que ao desenhar uma figura central, com mais objetos e uma expressão tranquila, trata-se de um personagem que se difere socialmente dos outros. No entanto, o subtítulo os coloca de forma geral como pessoas de um grupo social superior.

Em determinado momento, ambos os personagens utilizam acessórios que indicam que estão sentindo calor, o que pode ser interpretado como um detalhe de interesse. Isto pois, o clima tropical da cidade era diferente do clima no continente europeu. No entanto, as roupas utilizadas para essa ocasião, de festas ou para assistir espetáculos, eram as mesmas utilizadas para um clima frio do exterior.

A terceira capa corresponde a edição XVI e possui o subtítulo “A Frisa-Lond”. O termo *Lond*, do inglês britânico é uma abreviação da palavra *London*, que em português significa Londres. Sugere-se, dessa forma, que essa imagem retrata personagens britânicos presente na província são-luisense e que frequentavam os teatros. E, diferente das capas anteriores, nesta há um grupo maior de pessoas.

Devido as marcas de impressão da imagem e, possivelmente, da digitalização de um material do século XIX, a imagem não apresenta uma qualidade em seus traços. No entanto, nota-se que o grupo social retratado, em sua maioria, é composta por homens adultos, com duas exceções sugeridas. Na primeira fileira de personagens e no canto inferior há uma figura menor, assemelhando-se a uma criança. E, na última fileira, o quarto personagem da esquerda para direita, sugere-se ser uma mulher, devido a um laço na gola de sua camisa e da semelhança da roupa utilizada com as vestimentas de mulheres britânicas do século XIX.

A quarta capa é da edição XVII e possui o subtítulo “A ordem nobre”. Nesta imagem, nota-se a representação de uma figura feminina, que utiliza um vestido característico do período oitocentista, com manga bufantes e detalhes de babados no busto. Possui quatro acessórios, como um leque, um objeto semelhante a um binóculo, um colar e, possivelmente, um chapéu

ou lenço na cabeça. Ao relacioná-la as vestimentas utilizadas e ao subtítulo da imagem, pode-se dizer que esta personagem representa a elite maranhense.

A quinta capa é da edição XVIII e possui como subtítulo “A 3ª Ordem: Uma família do interior”. Nota-se que nesta imagem há a presença de três personagens, uma figura masculina e duas figuras femininas. Iniciando pela personagem a esquerda: é uma mulher adulta que está sentada em uma cadeira. Sua expressão é de tristeza, de acordo com seu semblante e sua postura caída. Utiliza um vestido simples e um chapéu na cabeça.

A personagem da direita é o oposto da anterior. É uma mulher adulta e mais velha, que utiliza um vestido simples e, sugere-se, um chapéu ou lenço na cabeça. Desta vez, sua expressão é feliz, de acordo com o seu semblante e sua postura reta. O que pode ser interpretado por uma questão de gênero e do espaço ocupado pela mulher no século XIX, isto pois, a mulher do período oitocentista possuía restrições quanto a escolha de um casamento, uma forma de agir e se portar, em sua maioria, imposta pelo marido e pela mãe.

Seguindo a análise dos personagens, a figura central da imagem é masculina, simbolizando o homem como o centro da família. Ele utiliza uma calça social, camisa acompanhada de colete, uma gravata borboleta e um blazer preto. Sua expressão é séria e sua postura é tranquila. Relacionando os personagens apresentados com o subtítulo, interpreta-se que essa família faz parte de uma classe social média, que não se encaixa na elite maranhense e nem nas classes inferiores.

Contudo, a sexta capa é da edição XIX e possui como subtítulo “A torrinha”. O termo torrinha, no espaço teatral, refere-se aos últimos camarotes ou assentos. Dessa forma, esses personagens apresentados são os que frequentavam esse espaço. Nota-se a presença de três figuras, duas femininas e uma masculina. A figura da esquerda é uma mulher negra. Utiliza um vestido simples, com o cabelo solto e uma tiara de flores. Sua expressão é feliz, leve e descontraída.

A personagem da esquerda também é uma figura feminina negra. Está utilizando um vestido com uma quantidade maior de detalhes, como babados na manga. Além disso, no pescoço possui um colar, brincos na orelha e um acessório na cabeça. Sua expressão é feliz, pois é retratada rindo de algo que está sendo passado na peça teatral. A figura masculina, de difícil análise devido a impressão gráfica, encontra-se atrás das duas mulheres. Ao observar sua mão, atrás da personagem da esquerda, nota-se que ele está em pé, tentando enxergar o que está acontecendo, apresentando a dificuldade e o desconforto desse espaço no teatro. Utiliza um chapéu e roupas sociais, no entanto, não é possível descrevê-las detalhadamente.

Através desse conjunto de imagens, percebe-se que dentro desse espaço artístico, João Affonso observava uma setorização social a partir dos assentos disponíveis para assistir as apresentações. Conforme Jeronimo (2021), em qualquer lugar, apresentam-se divisões sociais. No teatro, essa separação é definida por compras de lugares para se assistir a uma apresentação: frisas, galerias, camarotes e plateia. Os assentos mais próximos do palco e mais confortáveis possuem preços elevados, enquanto os assentos menos confortáveis e distantes do palco possuem preços mais acessíveis.

No século XIX, a compra e o acesso desses assentos não eram apenas para entretenimento, mas como uma vitrine social. Sendo assim, lugares como frisa e camarotes eram ocupados por pessoas que possuíam maior poder aquisitivo. Em contrapartida, lugares como ‘geral’ e ‘torrinha’ eram ocupados por pessoas mais humildes e que, em sua maioria, evitavam (ou eram proibidas de) frequentar o teatro pelo constrangimento com as vestimentas que utilizavam, conforme afirma Bernardes (2007). Ao ilustrar a seção “No Theatro”, João Affonso apresentou visualmente essa divisão social no teatro, relacionando às questões sociais, econômicas, políticas e raciais. Caracterizando-se pela vestimenta e pelo espaço, os personagens ocupavam a produção imagética.

João Affonso, ao produzir suas caricaturas, direcionava seu olhar a fim de perceber em diferentes ângulos os acontecimentos da cidade, tensionando os problemas sociais. Esta “era sua forma de mostrar que quem deveria zelar pelo bem-estar dos cidadãos, pela integridade da cidade, eram os primeiros a se omitirem de fazê-lo. Razão pela qual expressava sua indignação em desenhos ácidos e textos não menos corrosivos” (Araujo, 2015, p. 61). Por conseguinte, o próximo capítulo aborda com maior ênfase as relações sociais entre o vestir e as diferenciações.

#### 4 A MODA, A REPETIÇÃO E A SOCIEDADE

Para compreensão do papel da moda no século XIX, faz-se necessário conceituar essa área afim de entender sua relação com a sociedade. Conforme Laver (1989), a roupa surgiu por intermédio de uma funcionalidade que se concentrou na tríade proteger-adornar-pudor. A proteção, inicialmente falando, está relacionada a necessidade do indivíduo de se proteger contra as ações da natureza, tais como o frio e o calor. O adorno faz-se presente nas relações de poder entre os grupos sociais, ou seja, quanto maior a quantidade de peças utilizadas ou do valor, atribuído a elas, maior seria o prestígio social. Por último, em algumas sociedades, sobressai-se a questão do pudor e a obrigatoriedade de esconder a nudez.

Por outro ponto de vista conceitual, Lipovetsky (2009) aponta para uma peculiaridade no mundo da moda e do ato de se vestir. A moda rodeia o tempo todo a vida humana. Por um lado, ela possui uma obscuridade, sendo considerada um item industrial pronto para o consumo, um objeto que possui um alto nível de sedução, efêmera, decorativa, descartável, ambiciosa, consumista e manuseada pela mídia. Porém, devido a essa obscuridade, deve-se fomentar, ainda mais, o lado crítico e teórico sobre a moda. Um questionamento necessário: “como uma instituição essencialmente estruturada pelo efêmero e pela fantasia estética pôde tomar lugar na história humana?” (Lipovetsky, 2009, p. 10).

Por outro lado, pensando além dessa obscuridade, a moda também é signo, é estética, possui uma pluralidade entre sentimentos e sensações, ela é um objeto que comporta uma história, que comporta manifestações. Por esse motivo, nas mais diversas épocas, o vestuário foi introduzido como um objeto que influenciava na posição das estruturas sociais, “entre eles ocupação, identidade regional, religião e classe social” (Crane, 2006, p. 21).

A sociedade são-luisense do século XIX foi marcada por essas divisões sociais. Lacroix (2020) afirma que a roupa era um item valioso nesse período. Isto pois, para cada tipo de ambiente era utilizado um tipo específico de vestimenta. A exemplo, as roupas fabricadas com tecidos comuns e mais confortáveis eram destinadas aos ambientes domésticos. Em contrapartida, as roupas fabricadas com tecidos nobres direcionavam-se aos ambientes sociais, como teatros, palácios e igrejas.

Portanto, eram nesses ambientes que a roupa estabelecia a funcionalidade de diferenciação. Visto que os grupos sociais se vestiam de acordo com suas condições financeiras, nem todos tinham acesso aos itens de luxo. Dessa forma, por intermédio da qualidade, das estampas dos tecidos e do caimento da modelagem da roupa no corpo, era possível identificar possíveis posições sociais. Segundo Simmel (1904):

[...] a moda significa, por um lado, a união com os pares, a unidade de um círculo definido por ela e, conseqüentemente, a união desse grupo contra as camadas inferiores, a caracterização destas como excluídas. Unir e distinguir são as duas funções fundamentais que aqui se juntam indissolúvelmente, das quais uma, apesar ou justamente por ser a oposição lógica da outra, torna possível sua realização (Simmel, 1904, p. 166).

Dessa forma, a moda no século XIX passou a ser um objeto que define uma identidade e estabelece uma diferença. Resultado: “a Moda passou também a atender às necessidades de afirmação pessoal, do indivíduo como membro de um grupo e também, a expressar ideias e sentimentos” (Almeida; Santos, 2012, p. 175).

Já para Nascimento (2014), os diferentes modos de agir de uma sociedade influenciavam nas mudanças constantes do vestuário. A monarquia, por exemplo, em benefício de seu poder, estruturou um código de conduta, o qual determinava quais itens do vestir – acessórios, cor de tecido, modelos de roupa – poderiam atribuir a um indivíduo um prestígio social. Isso porque o “ser reconhecido” estava relacionado pela quantidade de bens que possuíam.

Nascimento (2014) acrescenta, ainda, que somente no período oitocentista puderam ser estabelecidos alguns contextos da moda brasileira. Para esse fim, criticamente, expõe que para se compreender a história do vestir no Brasil, basta que se olhe para o que acontece na Europa, com ênfase na França. Isso ocorre pois, no quesito moda, o Brasil nunca inovou ou inventou, sempre teve o exterior como seu importador. Sendo assim:

Não é preciso acentuar que influência tiveram certas recentes inovações da moda nos costumes brasileiros, dada a nossa propensão, mais talvez do que em nenhum outro povo, para aceitar sem exame e imitar sem discussão tudo quanto for novidade, mormente procedendo de Paris, e quão profunda repercussão exercem na nossa mocidade, irradiando, como de rigor, da capital federal para os Estados da União. (Nascimento, 2014, p. 150).

A partir desse contexto, nota-se que existia, no período oitocentista, um padrão estabelecido de vestimenta e de comportamento a serem seguidos. Ser europeu, aparentemente, era o que se estava “na moda”. Dessa forma, faz-se necessário compreender a questão da imitação em torno da sociedade, advogando-se a configuração da vestimenta enquanto ramificação do fazer artístico.

#### **4.1 Considerações sobre o mimetismo na moda e a diferenciação social**

Rancière (2009) cita que a dominação de um ponto de vista comportamental consiste no processo de imitação e de inclusão. A imitação é realizada por intermédio de formas normativas que definem se determinado objeto, comportamento ou gosto se enquadram ou não a um grupo social, determinando um juízo de valor e questionando “se é bom ou ruim”, “se é adequado ou

inadequado” ou “se é representativo ou não representativo”. Ademais, tais critérios de comparação são o que resulta no sentido de representação e de mimetismo.

Chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações (Rancière, 2009, p. 31-32).

Portanto, para Rancière, o gostar pressupõe relações entre a dinâmica interna e a obra de arte (Rancière, 2009). No entanto, ao se analisar essa relação do sensível – do modo de olhar e do gostar para algo –, pode-se questionar como essas pluralidades do saber acerca da forma são estabelecidas.

Ao se tratar da *mimese* e da estética da moda no Brasil do século XIX, existem pluralidades de saberes fixadas por um poder dominante. Durante o processo de colonização, de censura e de violência, houve uma construção de uma estrutura de grupos sociais. Pode-se identificar essa situação por intermédio das violentas formas de repressão contra as manifestações dos povos indígenas e africanos, escravizados nesse período de dominação territorial. O grupo social considerado adequado era o dos europeus, sobretudo, os colonizadores.

Sendo assim, no processo de colonização, as ruas, a política, as arquiteturas urbanas, as instituições de ensino, o comércio e os meios de comunicação foram estruturados por normas europeias. Houve uma colonização do sensível.

Isso também ocorreu com a roupa. Os modos de se vestir foram alicerçados a partir do olhar para o estrangeiro. Dessa forma, os tecidos e modelos utilizados não condiziam com a regionalidade brasileira, porém com a realidade da condição colonial na qual o Brasil vivia. Assim sendo, é relevante a reflexão de que a roupa é um item que agencia os comportamentos ao seu redor. A partir disso, incluem-se as normas e as regras do modo de vestir:

Sendo uma das mais evidentes marcas de status social e de gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas –, o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status. Nos séculos anteriores, as roupas constituíam o principal meio de identificação do indivíduo no espaço público (Crane, 2006, p. 21).

Percebe-se, como já apresentado nos tópicos anteriores, que a moda do século XIX criou formas de comportamentos e pensamentos que impuseram uma identidade social e permitiu que a sociedade ou os grupos sociais reafirmassem suas identidades mediante a aparência. Ademais, as modificações do vestuário em determinados tempo e espaço indicam mudanças nas relações sociais e nas tensões entre os diferentes grupos.

Segundo Crane (2006), com a popularização da vestimenta no período oitocentista, ampliou-se a acessibilidade no mercado de moda. Dessa vez, as reduções de custo de tecido facilitaram o acesso das classes sociais média e baixa na aquisição de estilos de moda. O sistema do vestir, nessa ocasião, ocorria da seguinte forma: havia um desejo, entre as classes sociais, de possuir um *status social*. O indivíduo desejava sentir-se bem e aparentar-se possuidor de bens materiais, ainda que fosse apenas por aparência. O prestígio social dependia disso.

Simmel (2008) chama atenção para ciclo da moda. A imitação e a padronização do vestir ocasionam a formação de um ciclo. O mimetismo presente nesse ciclo se inicia sempre pelas classes inferiores. A moda e as novidades do mercado eram adotadas, inicialmente, pela elite, na demonstração do seu nível financeiros e do seu poder. Posteriormente, quando esses produtos já utilizados deixavam de ter valor, eram adotados pelas classes média e baixa, que buscavam, do mesmo modo que a elite, possuir um *status social*. Dessa forma, quando as classes inferiores conseguiam usufruir esses produtos e vestimentas, as classes altas já haviam adotado um novo estilo; uma vez que o anterior já havia perdido o sentido, a atração e o valor devido à popularização.

Adicionando uma ênfase ao modo de se vestir e ao consumo de artefatos da moda, pode-se afirmar que a classe de renda alta sempre usufruiu de peças de roupas ou de tecidos finos vindos do exterior. Devido ao preço elevado desses objetos, a classe média se mobilizava dentro de suas condições para adquirir peças semelhantes. No entanto, esse mesmo fato não ocorria com a classe baixa, em que os indivíduos nela agrupados se vestiam de acordo com suas circunstâncias, mas aparentando o mesmo estilo que estava na moda.

Lacroix (2020) afirma que o contato entre esses grupos sociais ocorria por meio dos serviços prestados a membros da classe alta e média pela classe baixa, solicitando-se artesões, comerciantes e criados; em sua maioria, mulheres. Para a classe baixa e mulheres operárias, o papel da roupa se configurava nos principais bens familiares. Ainda que o acesso a tecidos tenha se tornado popular, para esse grupo social havia restrições em comparação à classe média, a qual possui acesso a estilistas, a exemplo. Dessa forma, o esforço financeiro para adquirir tecidos resultava na aquisição de retalhos, em vendas clandestinas ou peças feitas artesanalmente. Por isso:

No final do século XIX, as roupas haviam-se tornado gradualmente mais baratas e, portanto, mais acessíveis às camadas baixas da população. Como primeiro item de consumo disponível em larga escala, as roupas às vezes representavam um luxo tanto para os ricos quanto para os pobres. Mulheres de classe operária que trabalhavam fora gastavam seus salários em itens de moda. Mulheres das classes média e alta destinavam às roupas uma porção substancial da renda familiar (Crane, 2006, p. 27).

Na São Luís do século XIX era rotineiro a falsa aparência do ter mediante a vestimenta. No decorrer desse período, as identidades e as diferenças eram fixa e unicamente estabelecidas: “sou barão”, “sou médico”, “sou político”, “sou intelectual”, “sou escravo” e “sou livre”. Ainda que existisse um sentido de pluralidade nessas definições, essa sociedade descrita por intermédio de João Affonso visava afirmar uma hegemonia por meio da vestimenta.

Dessa forma, a busca dos grupos sociais, para se vestir bem e adequadamente aos padrões na cidade, estava relacionado ao sentimento de aparentar ter um *status* social. Ainda que houvesse a possibilidade de identificar as classes sociais mediante os modos de se vestir, foi um momento em que a roupa poderia ser utilizada para confundir as hierarquias.

Percebe-se que a vestimenta aqui citada contribui para uma diferenciação social. E, nesse contexto, os padrões aceitáveis foram marcados pela superioridade de grupos hegemônicos. Silva T. (2014) explica que isso ocorre porque a identidade só é considerada superior pelos grupos dominantes. Tratando-se do Brasil, em um contexto de colonização, o domínio do espaço enquanto território, formação política e meios de divulgação de informações atribuiu-se de forma brutal aos colonizadores.

A diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas. Há, entretanto, uma série de outros processos que traduzem essa diferenciação ou que com ela guardam uma estreita relação. São outras tantas marcas da presença do poder: incluir/excluir (“estes pertencem, aquelas não”); demarcar fronteiras (“nós” e “eles”); classificar (“bons e maus”; “puros e impuros”; “desenvolvidos e primitivos”; “racionais e irracionais”); normalizar (“nós somos normais; eles são anormais”). (Silva T., 2014, p. 81-82)

Ao fixar uma determinada norma de vestimenta, estabeleceu-se uma forma de privilegiar uma hierarquização social. A normalização de modos de vestir também é manifestada por um poder dominante, pois significa eleger um padrão de vestimenta aceitável que caracterizava um indivíduo como adequado e quem estava fora desses padrões era considerado como sendo inadequado.

No entanto, na sociedade são-luisense oitocentista, o “ser branco” não se constituía como uma questão de raça, mas sim um estilo de vida identitário. Não se via o sujeito branco como um grupo racial, violento e dominador. Mas como um exemplo de identidade endeusada a ser seguida.

Ao se analisar a sociedade são-luisense, sobretudo a vestimenta, e ao se relacionar aos conceitos de Bourdieu (1989), há possibilidade de se identificar como as diferentes classes sociais respondem a esse objeto de consumo. A relação dos grupos sociais aos bens culturais e materiais é uma tradução de uma sociedade estratificada. Portanto, as relações entre a moda e a divisão social tendem a ser bem complexas.

Portanto, as estruturas sociais são sistemas complexos de cultura, que possuem conjuntos de vida e estilos sociais que se associam. Nesse sistema de identidade e diferenças, essas classes acabam se dividindo. No entanto, ao se escolher apenas uma classe social, podem ser identificadas outras pequenas divisões sociais. Toma-se, como exemplo, a classe de alta renda. Ainda que esta possua benefícios e privilégios, dentro dela há pequenos grupos de classe alta que competem e se diferenciam entre si, havendo uma competição por distinção social e capital. Vale o seguinte raciocínio: dentro de uma classe de alta renda pode existir níveis de hierarquia.

Veja-se também por uma questão de gênero. Nas classes sociais inferiores, os homens baseiam seu gosto por intermédio da necessidade, ou seja, o consumo e o modo de vestir são determinados a partir da praticidade, da funcionalidade e da durabilidade. Já nas classes superiores, os homens baseiam o seu gosto mediante a autoestima, ou seja, suas escolhas de vestimentas são estabelecidas pela elegância e pelo melhor modelo. Na classe média, ainda que se estabeleça em um entrelugar, há uma busca pela funcionalidade e pela elegância. No entanto, Crane (2006) aponta que mesmo que a classe média, numa tentativa de se igualar à classe alta, escolha os produtos mais elegantes, ainda haverá características que a fixe em seu espaço.

As relações de gênero no século XIX apontam que os homens de classe média inferior buscavam um padrão de vida e acessos a espaços de informação. A presença desses homens na esfera da elite, em espaços públicos e intelectuais, influenciou na sua mudança de vestuário. Com os estudos e a reflexão sobre si, fez-se perceber sua relação com o mundo, visto que “à medida que as redes sociais do indivíduo se expandem, ou que seus contatos se tornam mais variados, ele é exposto a novas formas de cultura e torna-se propenso a adotá-las” (Crane, 2006, p. 33).

Já para as mulheres, ocorriam num formato distinto. Tratando-se das diferenças sociais, as vestimentas femininas expressavam o papel da mulher na sociedade. As mulheres de classe baixa eram ignoradas socialmente devido ao modo de se vestirem. As trabalhadoras e costureiras da classe média redefiniram seus papéis de gênero e sua posição social ao irem em busca de um sustento e de produzirem suas próprias vestimentas, a exemplo da mãe de João Affonso do Nascimento, que trabalhou para sustentá-lo. A mulher da classe alta não possuía vínculos empregatícios na sociedade, nem dentro de sua casa. Dessa forma, sua vestimenta era limitada e sua funcionalidade era unicamente decorativa. No entanto, as mulheres, de forma geral, tinham poucos direitos legais e políticos. A identidade de gênero era fixa, os diálogos sobre dualidade se concentravam apenas nos modos de homem e modos de mulher. Isso teve

extrema influência nas roupas do século XIX, nessa distinção do que era roupa para homens e roupa para mulheres.

Retornando às questões acerca dos bens de consumo, no final do século XIX, as roupas se tornaram amplamente disponíveis. Havia uma sedução pela moda, no mesmo formato que é na contemporaneidade. Destarte, a moda proporcionava e proporciona a possibilidade de ser mais atraente, mais poderoso e mais bonito. Conforme explica Sahlins (2004), o motivo dessa situação se dá devido à sociedade viver e pensar no consumo, na maximização material, com um conjunto de regras de classes de formatos, comportamentos e maneiras de se vestir.

Observemos, pois, o que é produzido no sistema do vestuário. Por várias características objetivas, um item do vestuário torna-se apropriado para o homem ou para a mulher, para a noite ou para o dia, para “usar em casa” ou “na rua”, para adultos ou adolescentes. O que é produzido é, portanto, em primeiro lugar, tipos de tempo e de espaço que classificam situações ou atividades; e em segundo lugar, tipos de status aos quais todas as pessoas pertencem. Essas poderiam ser chamadas de “coordenadas nocionais” do vestuário, na medida em que demarcam noções básicas de tempo, lugar e pessoa como constituído na ordem cultural. Daí ser esse esquema classificatório, o que é reproduzido no vestuário (Sahlins, 2004, p. 180-181).

Pode-se perceber que não são apenas divisões de classe, gênero ou etarismo. As diferenças dos vestuários são significativas para todas essas categorias. No entanto, o formato da peça de roupa comunica, igualmente, sobre a identidade de um sujeito. Tome-se, como exemplo, duas camisas distintas. A primeira camisa é de algodão, branca, básica, que possui uma modelagem com um caimento ideal para o corpo humano; logo, mediante tais qualidades, seu custo é mais elevado. Em contrapartida, a segunda camisa é totalmente estampada, de poliéster, com diversos recortes, possui uma modelagem com pouco caimento ao corpo, ou muito folgada ou muito apertada; dessa forma, seu custo é menor. Os dois exemplos de camisa demonstram uma diferenciação social.

Dessa forma, pode-se afirmar que, em suas diversas categorias, nos tipos de tecidos utilizados, nas modelagens do corte, na presença de estampas ou sem estampas e nas suas mais diversas características, as roupas são escolhidas e produzidas pensando no público-alvo que irá atingir: classe alta, média ou baixa; feminino ou masculino; frio ou calor.

Além disso, as demarcações dos vestuários, conforme Sahlins (2004), são definidas através do tempo. A exemplo, a roupa utilizada no século XIX não possui utilidade no mundo contemporâneo, com exceção dos fins de estudos e exposições museológicas. No entanto, durante o período oitocentista, existiam roupas que eram demarcadas pelo uso diário, semanal e sazonal. Uma roupa para dormir não era utilizada em bailes da alta sociedade, ou seja, existiam roupas de passeio, roupas para assistir apresentações culturais, entre outras possibilidades. No entanto, quando se fala sobre questões de frio e calor, há controvérsias no uso de vestimenta no

Brasil durante esse período. Ao pensar sobre a vestimenta do século XIX, questiona-se a situação de um indivíduo ao utilizar uma roupa de grande volume de tecidos, perucas e acessórios em um clima tropical.

Lacroix (2020) cita essa relação da roupa com a temperatura nas idas a espaços culturais na província do Maranhão. O teatro também se configurava como um espaço destinado à elite. No entanto, com a ampliação do acesso desse espaço cultural às demais classes sociais, as vendas de ingresso eram realizadas conforme a diferenciação social. As vestimentas para frequentar o teatro eram as mais belas possíveis, gerando um calor desconfortável. Sendo assim, ao chegar em casa, as pessoas retiravam rapidamente as roupas e mudavam para trajes mais confortáveis.

Contudo, Bhabha (1998) expõe que, tratando-se da representação, o sujeito “outro” ou as minorias sociais não devem ser vistos apenas como grupos impossibilitados de alcançar níveis pré-estabelecidos. No entanto, são grupos sociais que estavam em busca de seus direitos de expressão, de singularidade e de apresentar um novo olhar que se difere das normalizações. Ou seja, mediante o poder da tradição, essa minoria era levada a agir de forma contrária à moda, seguindo um outro rumo para se sentir representada haja vista que o reconhecimento da tradição é uma forma parcial de identificação.

Conectando-se esse enunciado à temática desta dissertação, João Affonso do Nascimento, por intermédio de seus trabalhos, apresentou a roupa ou o indivíduo social marginalizado como sendo aquele que busca o caminho contrário para a sua representação.

Dessa forma, Nascimento (2014) afirma que existe um ciclo da moda, uma repetição e uma relação entre sujeito e o vestir. Esses aspectos mudam de acordo com os acontecimentos: revoluções e guerras. E, conseqüentemente, mudava-se os modelos de roupa. No entanto, existe um modo de se vestir que se firma a despeito das transformações sociais: a vestimenta marginal. No Maranhão, João Affonso produziu suas ilustrações expondo duas personagens que, ao observar suas trajetórias nas ruas da província, definiu-as como um exemplo de moda originalmente são-luisense: “A Preta Mina ou Crioula do Maranhão”. Ademais, o próximo tópico também apresentará conceitos-base sobre a vestimenta hegemônica e a vestimenta marginal por intermédio das caricaturas de João Affonso.

#### **4.2 A roupa hegemônica *versus* A roupa marginal: uma análise da moda por intermédio das caricaturas de João Affonso**

Surge a sociedade, surge a roupa (Laver, 1989). Essa afirmação é relevante para que se reflita sobre a roupa e a sociedade. Elas andam lado a lado. Dessa forma, se a sociedade muda um padrão pré-estabelecido, a moda também o segue. Isso aconteceu nos séculos anteriores e não seria diferente do período oitocentista.

No tópico anterior, viu-se que a moda é um item demarcador da identidade e da diferença. Ela é classificada assim. Podem ser identificadas algumas dualidades: homem e mulher ou rico e pobre, tratando-se, obviamente, do século XIX, que vive uma sociedade com identidades fixas, diferente do mundo moderno.

Crane (2006) afirma que a moda do século XIX influenciou na divisão de dois grupos sociais: os hegemônicos e os marginais. Ao pensar sobre hegemonia cultural conforme Gramsci, Alves (2010, p. 71) afirma que:

A noção de hegemonia propõe uma nova relação entre estrutura e superestrutura e tenta se distanciar da determinação da primeira sobre a segunda, mostrando a centralidade das superestruturas na análise das sociedades avançadas. Nesse contexto, a sociedade civil adquire um papel central, bem como a ideologia, que aparece como constitutiva das relações sociais. Deste modo, uma possível tomada do poder e construção de um novo bloco histórico passa pela consideração da centralidade dessas categorias que, até então, eram ignoradas.

No entanto, quando se pensa sobre hegemonia cultural, volta-se a falar sobre dominação ou liderança de grupos sociais que detêm poder sobre os grupos sociais considerados minorias. Essa dominação parte do mesmo princípio já apresentado; existe uma imposição de ideias, valores e normas.

Ao caracterizar imagetivamente a moda durante o período de 1616 a 1916, João Affonso (2014) apresenta essa hegemonia. Em todos os séculos, o artista explana que existia uma influência de ideologias, valores e normas do vestir. Normas estas influenciadas por pessoas que estavam no topo da hierarquia social, enfatizando-se as rainhas e as imperatrizes, como é o caso de Maria Antonieta, no século XVIII, conhecida pelo exagero da moda financiado pelo dinheiro público.

Apesar de outros países também contribuírem para a história da moda, a França se sobressaiu como a ditadora por possuir poder, nesse sentido. Então, quando se analisa a presença da moda no território francês, pode-se citar as casas de moda com estilistas renomados, os quais desenharam e produziram para a realeza, como Rose Bertin, que vestiu Maria Antonieta e foi definida como ministra da moda. Além disso, nesse período histórico, houve a presença de peças de roupas que foram usadas posteriormente e que nunca deixaram de ser itens essenciais, são eles: a camisa básica e folgada utilizada por baixo dos casacos; o *smoking*, peça

que foi destinada mais para homens, porém atualmente utilizada sem classificações de gênero; além das saias escuras.

Nascimento (2014) define que o século XIX, no quesito padrões da moda, foi o século mais alegre e inovador, principalmente no que diz respeito às produções feitas para as mulheres, pois quem movimentava o mundo era o gênero feminino, influenciado pela construção da imagem da garota parisiense. As vitrines das lojas possuíam os mais belos vestidos e os mais diversos acessórios. As produções e divulgações da moda se expandiram para outros países, sendo assim, era comum, na Inglaterra ou nos Estados Unidos, que as pessoas desejassem tudo que viesse da França, algo que também se tornou comum no Brasil. Entre os produtos mais famosos e desejados, pode-se citar:

*O mignon, o petit-maitre, o muscadin, o incroyable, passou a ser o fashionable. Os mais seguidos códigos do bom-tom, editados em Paris, recomendam, lá mesmo, casas inglesas que se estabeleceram na praça: Cook & Co., Sleator & Carter, e a English Tailoring Company, sob a gerência de C. J. Cocks, e com a nota especial – “alfaiates ingleses em toda a acepção da palavra, corte irrepreensível à última moda de Londres...” (Nascimento, 2014, p. 101).*

Na transição do século XIX para o XX, enfatizando a presença da roupa na sociedade maranhense, esse objeto era marcado pelas características da moda francesa. Isso acontecia devido ao fato de o comércio local, brasileiro e, sobretudo, maranhense ser composto por produtos exportados da França e, no que diz respeito às novidades, o que era diferente do que se costumava ver, tornavam-se atraentes aos olhos de quem consumia.

Utilizar objetos ou possuir costumes franceses era algo a se orgulhar para a sociedade maranhense. João Affonso observava esses atos nas pessoas usando esses aspectos em seus trabalhos. Além de que as roupas, “podem ser vistas como um vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência.” (Crane, 2006, p. 22), bem como dar possibilidades de alguém ser bem-visto.

Lipovetsky (2009) cita, como já apresentado, que o processo de escolha das roupas, sobretudo do século XIX, parte da imitação dos inferiores sociais para as elites sociais. O contato com os produtos exportados da Europa para o Brasil era feito por pessoas que trabalhavam nesse processo de exportação, bem como as classes sociais mais altas que possuíam condições para os usufruir. Não que as classes sociais baixas não tivessem essa mesma oportunidade, no entanto era difícil acompanhar todas as mudanças do mundo da moda.

Nascimento (2014) também afirma que isso se dava devido ao Brasil não ter uma nacionalidade formada e definida; dessa forma, ficava-se à mercê das “raças heterogêneas” (2014, p. 163), sem condição e sem o poder de criar e firmar uma tradição própria sem nenhuma influência.

Ao produzir o livro *Três séculos de modas* em decorrência ao Tricentenário da fundação da cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará, com o intuito de falar sobre a história da moda local, João Affonso apresenta três séculos de moda francesa, o que não é distante do que se via nas ruas da cidade de São Luís nesse período. O artista percebia a dificuldade que a sociedade brasileira tinha em desenvolver seus próprios produtos e em apreciar seus próprios costumes. Por esse motivo, abordava constantemente essa crítica em suas produções.

No último capítulo do livro, o artista explana a importância da moda francesa com os mais elaborados modelos de roupas, suas transições e como isso era fundamental para a sociedade, enxergando que a moda está longe de ser algo desnecessário, mas sim que se encontra num estado valioso para questões de conhecimento. Dessa forma, o artista frisou ainda mais seu discurso da importância do seu país em possuir características locais em suas produções, sejam artísticas como de moda ou de outras áreas. Essas análises, segundo Hage (2020), refletiam-se no país desde o primeiro periódico a circular no Brasil, onde tudo era de origem francesa porque o país vivenciava um domínio europeu.

Esses padrões estéticos definem os valores de cada grupo social, a exemplo, a análise se determinadas ocupações sociais eram competentes ou incompetentes. No século XIX, essas ocupações eram bastante visíveis e notadamente caracterizadas; como se observa na Figura 14. Apresenta-se um compilado de desenhos de João Affonso do Nascimento, publicado no livro *Três séculos de modas: 1616-1916*.

Figura 14 – Vestimenta feminina do século XIX, por João Affonso, em 1915.



Fonte: Nascimento, 2014, p.122-140.

Essas imagens representam a trajetória da vestimenta feminina no século XIX, especificando-se os anos de 1805, 1820, 1830, 1850, 1860, 1875, 1880, 1885, 1895 e 1900. É interessante ressaltar que, conforme Simmel (1904), a vestimenta do gênero feminino no período oitocentista se configurava como expressões de hegemonias de gênero. Crane (2006) adiciona que para compreender essa hegemonia no vestuário, faz-se necessário analisar os discursos inseridos nas roupas. Assim, a roupa desempenha um papel de discurso que demarca os papéis de gênero.

Scott (1986) afirma que, no século XIX, o papel da mulher de classe alta era configurado em ser dependente da figura masculina e dos seus serviços, pois a mulher não deveria trabalhar nem dentro nem fora de casa. Sua aparência deveria ser ornamental e de leveza e isso se refletia nas suas roupas. Essas vestimentas são analisadas pelo artista, identificando-se, por intermédio delas, o ano de 1880. Apresenta-se certa limitação para o ato de andar, forma de instrumentalização de uma saia tão estreita, dando a impressão de que, ao vestir, a locomoção era reduzida.

Uma situação muito distinta dos homens, conforme se observa na Figura 15. Pode-se afirmar, entre todas as análises feitas, que a vestimenta masculina se tornou cada vez mais simples. Os homens do século XIX evitavam a moda com o intuito de ter uma aparência mais minimalista e tradicionalista. Então, a moda citada neste estudo tem mudanças semelhantes à feminina; no entanto, muito mais na variedade de “casacos, calças, gravata e chapéus” (Crane, 2006, p. 50) do que, necessariamente, nos modelos de roupas. Apresenta-se, também, um

compilado de desenhos de João Affonso do Nascimento publicados no livro *Três séculos de modas: 1616-1916*. Essas imagens representam a trajetória da vestimenta masculina no século XIX, especificando-se os anos de 1805, 1820, 1830, 1850, 1860, 1875, 1880, 1885, 1895 e 1900.

Figura 15 – Vestimenta masculina do século XIX, por João Affonso, em 1915.



Fonte: Nascimento, 2014, p. 121-139.

Nascimento (2014, p. 99-100) também acrescenta uma característica típica da vestimenta do sujeito masculino do ano de 1830:

Vemos, então, o janota de 1830, ora imitando o soberano reinante, com as costeletas um pouco mais fartas que suas predecessoras de dez anos atrás, no alto da cabeça uma trunfa ou topete, de cabelos frisados; ora inovando o bigode, por tanto tempo proscrito, acompanhando-o dessa coleira de barba rodeando o queixo, e que em língua portuguesa se designa pelo nome pouco limpo de “passa-piolho”. Ele traz um fraque com portinholas, cujas abas são de mediano comprimento; a calça, um tanto estreita, descansa bem sobre o peito do pé, e é segura por presilhas que passam por baixo das solas das botinas. Colete claro pintalgado; gravata dando duas ou três voltas em redor do pescoço e atada em um largo laço. Como chapéu, sempre o horripilante cano, umas vezes perfeitamente cilíndrico, outras vezes adotando a configuração de um pão de açúcar.

Conforme Crane (2006), a moda do século XIX influenciou na divisão de dois grupos sociais: os hegemônicos e os marginais. Os hegemônicos correspondem às pessoas que seguem todos os padrões de moda, possuindo condições financeiras para tal, construindo grupos hegemônicos do vestir. Já os marginais são pessoas que não seguem o padrão vigente por questões financeiras e oportunidades, considerando-se à margem da sociedade. Pode-se perceber que, na cidade, havia essa vestimenta hegemônica. No interior das províncias, as vestimentas de pessoas eram mais simples ou assemelhadas aos seus antepassados.

Em São Luís, no século XIX, os personagens das ruas que João Affonso demonstrava maior atenção podem ser definidos como grupos marginalizados, uma vez que a classe dominante os coloca numa posição de subalternos, selvagens e sem cultura. No entanto, ao desenhar esses personagens, o artista proporciona um novo olhar. Na Figura 16, apresentam-se mais duas personagens das ruas. É uma ilustração de moda, trazendo duas personagens que observava andando pelas ruas da cidade: a Preta Mina e a Crioula do Maranhão.

Figura 16 – Caricatura “Preta Mina” e “Crioula do Maranhão”, por João Affonso, em 1880.



Fonte: Nascimento, 2014, p. 170.

Nascimento (2014, p. 165-166) também a descreve da seguinte maneira:

A descendente da “preta mina”, nascida e criada no Maranhão, “xerimbabo” da “senhora moça”, “cria de casa”, alforriada na pia ou já livre de nascença, uma vez atingida a puberdade, e em consequência de certas liberdades, ou pela natureza de certos serviços externos, como o de vender doces e flores, levar recados às pessoas de amizade, ir buscar amostras e fazer compras às lojas e tavernas, logo ganhava a rua, e entrava para o grêmio das chamadas “negrinhas de baralho”. Essas também convencionaram o seu modo peculiar de trajar, em nada sujeito à instabilidade das modas correntes, se bem que em tudo diferente da “preta mina”. Vestido de chita,

afogado, mangas largas e compridas, de canhão, cintura curtíssima, logo abaixo dos seios, saia muito curta na frente, e arrastando atrás uma extensa cauda, com folho largo da mesma fazenda, anágua farfalhante, dura de goma. Na cabeça, a carapinha baixa era entretecida de pequeninas tranças, tendo espetada, à banda, uma grande rosa-de-todo-o-ano. Nas orelhas, argolões de ouro; ao pescoço, simples cordão de ouro com uma figa. Calçava chinelinhas de pelica branca, ou de polimento, em que mal introduzíamos dedos do pé sem meia, apoiando-lhe o meio da sola sobre o salto, o que lhe comunicava um andar “gingado” e cadenciado, crepitando nas pedras da calçada estalidos secos, num tique-taque ritmado, que a denunciava a distância. Podia o vestido da negrinha ser de melhor ou pior qualidade, de maior ou menor luxo, consoante seus “teres”, provocando de uma para outras chalaças e pilhérias [...].

Nascimento (2014) explica que a personagem “Preta Mina” era uma mulher que vestia uma camisa com decote e mangas curtas produzidas por um tecido branco rendado; sua saia era alva assim como a camisa, porém utilizava-se tecido de linho para sua fabricação, contudo o babado ao final ainda era com o mesmo tecido utilizado na camisa. Carregava consigo um lenço rendado, seus cabelos eram presos no alto da cabeça por um pente e em algumas situações eram vistas carregando travessas na cabeça. Além disso, utilizavam muitos colares, bem como os braceletes utilizados nos braços, finalizando com um crucifixo de ouro maciço e os escapulários de Nossa Senhora do Carmo ou das Mercês, e sempre vista descalça.

Ao lado da “Preta Mina”, o artista desenhou a “Crioula do Maranhão”, outra personagem observada na rua da província e fazendo alusão em seus textos à Catarina Mina. Conforme Nascimento (2014), a figura “Crioula do Maranhão” apresenta uma mulher negra livre que utiliza um vestido produzido pela utilização da Chita; tecido popular e de baixo custo. O vestido possuía as saias e as mangas compridas, sua calda se arrastava pelo chão; aos pés utilizavam chinelos polidos e com saltos; e, como acessórios, utilizavam peças de ouro delicadas, além de flores para penteados.

Iramir Araujo (2015) afirma que a “Preta Mina” e a “Crioula do Maranhão” possuíam perfis marcantes e de força para João Affonso, ainda que estivessem em situações distintas tratando-se da hierarquização social. Enquanto a “Preta Mina” poderia ser uma mulher negra, liberta ou não, a personagem “Crioula do Maranhão” possuía sua liberdade.

Silva (2021) adiciona que Catarina Rosa Pereira de Jesus <sup>6</sup> está relacionada à figura “Crioula do Maranhão”, tendo sido uma mulher negra trazida para São Luís em condições de escravidão. Por meio de suas habilidades no comércio, conseguiu reunir capital para manter-se e comprou sua alforria e a de outros escravos.

---

<sup>6</sup> Segundo o *Ecos da Memória* (2024), dicionário toponímico-cultural da antiga São Luís, Catarina Mina ou Catarina Rosa Ferreira de Jesus, foi uma negra que comprou sua alforria no século XVIII. Fez fortuna com o comércio de farinha situado em uma escadaria, conhecida atualmente, como Beco Catarina Mina.

Diferenciando-se da moda da elite maranhense, as personagens ilustradas utilizam vestimentas regionais, conforme afirmam Hage (2020) e Nascimento (2014). Isso em razão de suas roupas possuírem características e materiais encontrados e produzidos na província. No entanto, há um ponto que merece atenção. No final do século XIX, a popularização dos itens de moda no Brasil, sobretudo no Maranhão, fez com que o que se encontrava na elite do capitalismo chegasse às periferias do sistema, no caso às terras maranhenses. Logo, estilos de vestimentas das classes se assemelhavam, sendo identificáveis ao comparar as Figuras 14 e 16.

O maior interesse de João Affonso era desenhar o que mais se aproximava da sua realidade. A “Preta Mina”, a “Crioula do Maranhão” e os “Typos das Ruas” são os personagens que lhe interessavam e, em sua concepção, mostravam a originalidade nacional, as tradições. O artista, de fato, interessava-se por tudo que era “antimoda”. (Hage, 2020, p. 155). Sendo assim, o debate iniciado por João Affonso no século XIX possui fundamental importância para se compreender os valores regionais, identificando-se aspectos do cotidiano que ainda são alicerçados e carregados da visão preconceituosa eurocêntrica.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como objetivo analisar as caricaturas de moda no periódico *A Flecha*. Interessou-se compreender, numa circunstância de contextualização e de enunciação, como um indivíduo recebe uma mensagem crítica por intermédio da produção imagética de João Affonso do Nascimento. Além disso, como a imagem foi inserida em meios jornalísticos no Brasil, sobretudo na cidade de São Luís no século XIX, a fim de entender o sistema e a expansão das leituras visuais acerca da moda, também estampada no periódico.

Com o panorama histórico realizado nesta dissertação, pode-se observar que os periódicos ilustrados, tiveram fundamental importância na divulgação de pensamentos revolucionários do período, como os abolicionistas e os republicanos, pois a produção em anonimato permitiu a não perseguição policial, a princípio. Dessa forma, a produção imagética chegava a um número maior de pessoas, tanto aos leitores quanto aos analfabetos, onde o processo de entendimento baseou-se na leitura imagética e não somente na leitura textual.

Acrescenta-se que essa nova linguagem da mídia impressa, possibilitou o desenvolvimento de técnicas artísticas de impressão de gravuras na província são-luisense, como a técnica de litogravura, possibilitando a inserção da imagem no jornal, nas revistas, nos livros de medicina e em iluminuras.

Vale ressaltar que o periódico *A Flecha* estava inserido em um contexto de efervescência cultural, jornalística, artística e literária e, portanto, foi um impresso utilizado como porta-voz de artistas envolvidos em práticas de críticas e denúncias sociais. O desejo de que o país tivesse sua liberdade política e originalidade em suas produções, fez com que pequenos grupos de intelectuais, tivessem a atenção e a reflexão voltada para os costumes e modos de agir de uma sociedade que se baseava em um mimetismo eurocêntrico.

Dessa forma, João Affonso do Nascimento, por intermédio das caricaturas e de seus pseudônimos, produziu um periódico que abarcou esse olhar para as críticas sociais, no entanto, direcionou o leitor também a observar um objeto de consumo que passa despercebido, mas que proporciona um impacto social: a roupa.

O fato de João Affonso ter crescido e vivenciado a trajetória de sua mãe na costura fez com que ele criasse um olhar crítico sobre a vestimenta, trazendo a temática para os textos publicados em periódicos, nas imagens do periódico *A Flecha*, em críticas soltas e na produção de um dos primeiros livros de História da Moda do Brasil, no qual abordava a relação da roupa como um item que contribuiu para a diferenciação das classes sociais por intermédio da aparência.

Durante a análise desta pesquisa, observa-se que a narrativa sobre a roupa apresentada por João Affonso proporciona uma reflexão acerca da sociedade são-luisense oitocentista. Foi observada a presença de um processo mimético no qual os padrões de consumo e preferências eram influenciados por paradigmas eurocêntricos. Além de se adicionar para as diferenças sociais marcadas e caracterizadas pelas peças do vestir.

Dessa forma, nota-se que João Affonso do Nascimento foi um dos ilustradores do meio artístico que, durante o século XIX, utilizou de uma ferramenta estética (a caricatura) para desenvolver uma crítica a partir de suas análises individuais. Detentor de uma contextualizada visão de mundo, o artista construiu na imprensa maranhense um caminho fundamental para o desenvolvimento da imprensa de opinião por intermédio do periódico *A Flecha*.

De forma geral, entendeu-se, por intermédios das caricaturas de João Affonso do Nascimento, que a sociedade de São Luís do século XIX foi marcada por uma estrutura colonial de poder. Essa estrutura fez com que os cidadãos vivessem sobre influência dos costumes e dos padrões da vida europeia.

Compreendeu-se o papel que a roupa possui na sociedade oitocentista. Marcada por identidades fixas, a roupa influenciava na diferenciação social dos dualismos presentes entre os grupos. No entanto, nota-se que, ainda que tivessem esses binarismos sociais, havia um processo de mimetização dentro do ciclo da moda. Dessa forma, percebeu-se que havia uma imitação nos padrões da moda na sociedade são-luisense motivada pela busca do *status* social.

Vale ressaltar, que esse discurso da moda se faz presente em toda a trajetória de João Affonso. Relacionar essa crítica com uma sociedade são-luisense oitocentista é de fácil compreensão e análise, devido ao fato analisar um artista que viveu esse período histórico. Isso se reflete em todas as análises imagéticas selecionadas do periódico *A Flecha*. O artista analisa a sociedade, possui a ideia, produz e divulga ao público nitidamente, escondendo apenas a autoria.

Dessa forma, durante essa pesquisa os diálogos entre a roupa e a diferenciação social se faz presente densamente. No entanto, utilizar outras referências imagéticas do mesmo artista, como os croquis de moda compilados no livro *Três séculos de moda: 1616-1916*, permitiu uma resposta mais concreta para esse problema, que permaneceu constantemente nas penas de João Affonso. Ter uma imagem e uma referência de moda original e regional, fez-se fundamental para compreender a profundidade do discurso do artista.

Adiciona-se ainda, que a figura da Preta Mina ou a Crioula do Maranhão como referências de ícones da moda oitocentista, tendo em vista, sua originalidade em tecidos e modelos de vestidos, foi de fundamental relevância para perceber o quanto as estruturas sociais

e estéticas foram colonizadas, influenciando até a contemporaneidade. Por isso, este estudo visa contribuir para o campo da Cultura e da Sociedade, enfatizando-se o crescimento das investigações na área de Artes Visuais e Moda, oferecendo um olhar emergente para as vestimentas como objeto de pesquisa que apresenta questões sociais, políticas e histórias sobre determinado tempo e espaço.

Pode-se mencionar, que uma das limitações deste trabalho reside na abordagem metodológica para análise imagética escolhida inicialmente. É de fácil compreensão, realizar um estudo imagético por análises já realizadas por outros pesquisadores. No entanto, foram escolhidas nessa dissertação, analisar imagens as quais não há registro de análises anteriores. Dessa forma, realizar uma observação por partes e, posteriormente, por um todo, definida a princípio, não obteve o resultado desejado. Fez-se necessário mudar o direcionamento do olhar, desta vez, focar em como a sociedade era retratada, foi fundamental para o entendimento das críticas nas caricaturas do periódico.

Sugere-se, para pesquisas futuras, ampliar o estudo para outras imagens presentes no periódico e enfatizar em uma análise mais detalhada acerca dos acontecimentos históricos e dos personagens apresentados. Assim, espera-se que esta dissertação contribua para os debates acerca do Jornalismo, da Moda, das Artes Visuais, da Cultura e da Sociedade, ampliando a compreensão das interações sociais com o vestuário.

Diante do exposto, a observação das imagens permitiu a percepção dos fatos do cotidiano são-luisense, o funcionamento da estrutura social, dos costumes e do imaginário artístico e social, revelando, então, aspectos culturais de grupos sociais distintos. Paralelamente, a pesquisa também reafirma a importância e a singularidade dos trabalhos de João Affonso e do periódico *A Flecha*.

## REFERÊNCIAS

- A FLECHA. Maranhão: Typ. Do Frias, 1879-1880. *In*: Brasil. Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital Brasileira. [Brasília, DF]: [s.n.], 1879. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/flecha/417831>. Acesso em: 2 jun. 2024.
- ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorin; SANTOS, Jorge Luiz Oliveira dos. Do Eu “coisificado” ao sujeito plural: a moda como processo de construção e ressignificações identitárias. **Conexão - Comunicação e Cultura**, [S. l.], v. 11, n. 22, p. 169-185, 2013. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/2221>. Acesso em: 3 dez. 2024.
- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. **Lua Nova**, São Paulo, v. 80, p. 71-96, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/mQtGPDfjR85HxSSLtmgCzbM/>. Acesso em: 2 jun. 2024.
- ARAUJO, Iramir Alves. **A flecha, a pedra e a pena**: João Affonso, Aluísio de Azevedo e a primeira revista ilustrada do Maranhão. São Luís: Editora Aquarela, 2015.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. 11. ed. São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- AZEVEDO, Aluísio, 1857-1913. **O mulato**. 3. ed. Jandira, SP: Principis, 2020.
- BALDEZ E SILVA, Teresinha de Jesus; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; COSTA, Flaviano Menezes da. (Orgs.). **Ecos da Memória: Dicionário toponímico-cultural da antiga São Luís**. São Luís: EDUFMA, 2024.
- BAHIA, Benedito Juarez. **História, jornal e técnica**: história da imprensa brasileira. 5.ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, 1895 – 1975. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**: Brasil 1800-1900. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. 1925-2017. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- BERNARDES, Maria Elena. O teatro Municipal de São Paulo: lugar de civilidade, luxo e elegância. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo. **Anais [...]**. São Leopoldo: Unisinos, 2007. p. 27. Disponível em: [https://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/14/1300846678\\_ARQUIVO\\_TextocompletoANPUH-2011-.pdf](https://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/14/1300846678_ARQUIVO_TextocompletoANPUH-2011-.pdf). Acesso em: 30 jun. 2024.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CARDOSO, Rafael. Origens do projeto gráfico no Brasil. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional** Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. p. 65-85.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. Tradução de Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

DALAQUA, Gustavo Hessmann. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. **Cadernos de ética e filosofia política**, São Paulo, v. 1, n. 22, p. 159–179, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/59447..> Acesso em: 10 dez. 2024.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23124/fleiuss>. Acesso em: 3 jun. 2024. Verbetes da Enciclopédia.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, José. **A indústria gráfica no Maranhão: apontamentos para a história**. São Luís: Gráfica Minerva, 2015.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à biblioteca brasileira: a imagem gravada**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce que la critique ? Critique et Aufklärung. **Bulletin de la Société française de philosophie**, [S.l.], v. 82, n. 2, p. 35-63, avr/juin 1990. (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Tradução de Gabriela Lafetá Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento.

FRIAS, J. M. C. de. **Memórias sobre a tipografia maranhense: Pelo tipógrafo J. M. C. de Frias**. São Luís, MA: Indústria do Maranhão, 1866.

HAGE, Fernando. **Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso**. Curitiba: Appris, 2020.

HALL, Stuart, 1932-2014. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2022.

HOLANDA, Adriano Furtado. Princípios da Gestalt e a teoria da forma. *In*: Carlos Tourinho; Renato Sampaio (org). **Estudos em Psicologia: uma introdução**. São Paulo: Proclama Editora, 2009. p. 57-82.

- IVINS JR., William M. **Imagem impressa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- JERONIMO, Luis Pedro Dragão. Um primor artístico de architectura: a construção do Theatro Municipal de São João da Boa Vista como símbolo da modernidade. **Revista História e Cultura**, v. 10, n. 2, p. 236-258, dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3347>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, corpo e alma**. 2. ed. amp. São Luís: Edição da autora, 2020.
- LAVER, James. **A roupa e a moda**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOPES, Antônio. **História da imprensa no Maranhão (1821-1925)**. 2. ed. São Luís: EDUFMA, 2021.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- MAY, Tim. **Pesquisa social: questões, métodos e processos**. Tradução de Carlos Alberto Silveira Netto Soares. 3.ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- NASCIMENTO, João Affonso do. **Três séculos de modas: 1616-1916**. 3. ed. São Luís: Instituto Geia, 2014.
- PARMEGIANI, Raquel de Fátima. O lugar das iluminuras medievais nas bibliotecas de obras raras. **ComCiência**, Campinas, n. 127, p. 1-3, abr. 2011. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542011000300011&lng=pt&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011000300011&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 3 jun. 2024.
- PINHEIRO, Ana Virginia Teixeira da Paz. Modelagem organizacional das oficinas tipográficas dos séculos XV a XVIII. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 10, n.1, p. 40-47, jan./jun. 1990. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/373>. Acesso em: 3 jun. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SAHLINS, Marshall. La pensée bourgeoise: a sociedade ocidental como cultural. *In*: SAHLINS, Marshall. **Cultura na prática**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. cap. 5.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. [S.l.: s.n.], 1989. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf). Acesso em: 20 mar. 2024.

SILVA, Frederico Fernando Souza. **A coleção Artur Azevedo**. São Luís: Instituto Geia, 2014.

SILVA, Regiane Caire. **A imagem impressa nos livros de botânica no século XIX: cor e forma**. 2014. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Rosangela de Jesus. Caricatura e imprensa ilustrada: registro em imagens. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ANPUH, 2011. p. 1-13. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655718\\_ARQUIVO\\_textoanpuhCaricaturaeimprensailustrada1503.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655718_ARQUIVO_textoanpuhCaricaturaeimprensailustrada1503.pdf). Acesso em: 20 mar. 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. 2014. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 73-102.

SIMMEL, Georg. A moda. **Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v.1, n. 1, abr./ago. 2008. Disponível em: [file:///C:/Users/sanay/Downloads/07\\_IARA\\_Simmel\\_versao\\_final.pdf](file:///C:/Users/sanay/Downloads/07_IARA_Simmel_versao_final.pdf). Acesso em: 20 mar. 2024.