

Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Departamento de Desenho Industrial

Thaís André Imbroisi

*Uma revolução
gráfica:
o projeto gráfico
de um livro sobre
Julião Machado*

Vitória
2017



Thaís André Imbroisi

***Uma Revolução Gráfica:
o projeto gráfico de um
livro sobre Julião Machado***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Desenho Industrial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Desenho Industrial.

Orientadora: Profa. Dra. Leticia Pedruzzi Fonseca

Vitória, 2017

Thaís André Imbroisi

Uma Revolução Gráfica: o projeto gráfico de um livro sobre Julião Machado

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Desenho Industrial do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual.

Aprovada em 20 de março de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Leticia Pedruzzi Fonseca
Universidade Federal do Espírito Santo

ORIENTADORA

Prof^a. Dr^a. Ana Claudia Berwanger
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Myriam Salomão
Universidade Federal do Espírito Santo

Agradecimentos

À minha família, porque sem o apoio incondicional deles eu sequer teria embarcado nessa aventura que foi a graduação em Design na UFES. Sem o suporte deles, eu não teria amadurecido minhas vontades e marcado com convicção a opção desse curso na inscrição do vestibular. Por repetirem de tempos em tempos: “faça o que você ama, seja a melhor que você faz”. Carrego e carregarei essas palavras pelo resto de minha vida e continuarei dando meu melhor. Amo vocês, de um jeito que jamais conseguirei exprimir aqui, e espero que já o saibam.

Aos tantos amigos, seja os de Guarapari ou os de Vila Velha; seja os que me aturam desde a época do finado Lamarck ou os que surgiram na reta final deste projeto e já ficaram tão envolvidos; seja os que me obrigavam a ficar em casa enfiada trabalhando no projeto ou os que me carregavam para beber umas caipirinhas para aliviar o *stress*. A amizade, o apoio, a motivação (e até as merecidas broncas) que todos vocês me deram me ajudaram a chegar até aqui e me dão forças pra ver o que me aguarda pela frente.

Ao Breno Serafini, presente que o curso me deu! Quem cursou comigo boa parte das disciplinas, virando noites fazendo projetos ao som de Adele; quem me cutucava em algum momento da madrugada para que eu acordasse e sáisse de sobre o notebook; quem, enfim, se tornou mais do que colega de universidade, mas um parceiro de trabalho e da vida.

À Fernanda Nascimento e à Suian Antunes, pela amizade acalentadora ao longo dos tantos anos que estivemos e estaremos juntas (ou separadas, não é, Fê?). Pelos momentos de paz e aconchego que vocês me proporcionaram, por fazerem eu me sentir querida. Su, sem aquele quarto, a mesinha abarrotada, o café preparado com carinho pela Lara e a graça das mil ‘suculentas’ do seu apê... esse projeto não teria sequer começado, tenho certeza disso. Obrigada! Fê, sim, *it's bigger on the inside*, mas acho que nem a Tardis inteira dá conta de tanto carinho que tenho por você. Obrigada pela paciência quase infinita e a revisão minuciosa do meu projeto.

À toda a equipe do LDI, tanto aos antigos colegas que tiveram paciência ‘de Jó’ nos meus primeiros momentos do laboratório e me ensinaram tanta coisa; quanto aos novos colegas, que me acompanharam durante meses nessa empreitada, que deram pitacos valiosos, que me aturaram nos meus dias cantarolando e também nos meus dias de cabelos desgrenhados, choramingando por café. Agradeço especialmente aos diretamente envolvidos no projeto: à Geyza Dalmázio, por me ajudar nas escolhas referentes ao projeto gráfico; ao Ricardo Esteves, pelas opiniões certas acerca dos *letterings* e tipografias (e vale lembrar, por me orientar em tantos outros projetos ao longo do curso); ao Hugo Bernardino, por me acompanhar até o fim nesse projeto, com seu traço que deu vida à tudo que eu imaginava, e mais; ao Giulliano Kenzo, pela paciência enorme e por conseguir lidar com minhas tabelas quase tão bem quanto eu; ao Rayan Fabbri Casagrande e Paulo Victor Siqueira, que atacaram de coloristas nos 45 do segundo tempo; e à Ana Clara Balarini, pelos infindáveis testes de aberturas de capítulos e capas, e também pelas ótimas *playlists* que deixaram meus dias mais leves.

Por fim, aos mestres e doutores que me guiaram ao longo da minha trajetória na Universidade, em especial Leticia Pedruzzi e Heliana Pacheco, minhas orientadoras em praticamente todas as aventuras nas quais embarquei e me proporcionaram uma vivência acadêmica tão rica.

Heliana, em Gráfica II você nos pediu que procurássemos *grids* até em latinhas de refrigerante. Nunca imaginei que procurar *grids* no guaraná Kuat fosse ser meu divisor de águas dentro da Universidade. Obrigada!

Leticia, não poderia ter ficado mais feliz por você ter me confiado seu ‘bebê’. Espero que tenha ficado tão satisfeita com o resultado quanto eu. Obrigada pela constante confiança em minha capacidade e trabalho.

Resumo

O objetivo principal do presente trabalho é a construção de um projeto gráfico abrangente, com uma estrutura flexível que valorize o conteúdo imagético e proporcione uma leitura confortável tanto em suporte impresso quanto digital, podendo ser replicado em outros projetos da editora Blucher Open Access. Para tal, utilizou-se o projeto editorial de um livro sobre Julião Machado, ilustrador português. Adaptou-se metodologias de Munari, Haluch e do Laboratório de Design Instrucional, onde o projeto foi desenvolvido, para a criação do novo projeto gráfico. Dessa forma, sete etapas caracterizaram o projeto: (1) problematização; (2) referenciação; (3) conceituação; (4) previsão; (5) diagramação; (6) revisão; e (7) produção. Assim, foi possível criar um projeto gráfico mais abrangente, com uma mancha gráfica que usa 5 colunas, sendo somente 4 delas utilizadas para o texto corrido, uma fonte que atende várias particularidades do projeto, por oferecer gama de possibilidades de uso em hierarquias e situações de elementos textuais e um equilíbrio importante entre as duas formas de leitura, impressa e virtual.

PALAVRAS-CHAVES: design editorial; projeto gráfico;

Abstract

The aim of this work is to develop of a comprehensive graphic design with a flexible structure that values the image content and provides a comfortable reading in both printed and digital media and that can be replicated in other Blucher Open Access publishing projects. For that, the editorial project of a book about Julião Machado, Portuguese illustrator, was used. The methodologies of Munari, Haluch and the laboratory where the project was developed were adapted for the creation of the new graphic project. Seven stages characterized the project: (1) problematization; (2) referencing; (3) conceptualization; (4) prediction; (5) diagramming; (6) review; and (7) production. It was possible to create a more comprehensive graphic project with a graphic sliver that uses 5 columns, with only 4 of them being used for the running text, a font that attends to several particularities of the project and offers a range of possibilities of use in hierarchies and textual elements situations and, finally, an important balance between the two forms of reading, printed and virtual.

KEY-WORDS: editorial design; graphic project;

Lista de Figuras

PÁGINA	FIGURA	REFERÊNCIA
23	1	Esquema representando as etapas da metodologia de Bruno Munari (2008). Créditos: Thaís Imbroisi.
24	2	Esquema representando as etapas da metodologia do Laboratório de Design Instrucional. Créditos: Thaís Imbroisi.
25	3	Esquema representando as etapas da metodologia de Aline Haluch (2013). Créditos: Thaís Imbroisi.
33	4	Esquema com as medidas da página e margens do projeto gráfico da Blucher Open Access. FARBLARZ, Jackeline Lima; FARBLARZ, Alexandre; HEMALS, Barbara Jane Wilcox. Design para uma educação inclusiva [livro eletrônico]. São Paulo: Blucher, 2016, p. 8.
33	5	Exemplo de folhas dos livros que mostram o grid de uma coluna e como o conteúdo imagético é disposto. FARBLARZ, Jackeline Lima; FARBLARZ, Alexandre; HEMALS, Barbara Jane Wilcox. Design para uma educação inclusiva [livro eletrônico]. São Paulo: Blucher, 2016, p. 15 e 52.
34	6	Esquema com a contagem de caracteres de algumas linhas ne um livro da Blucher Open Access. FARBLARZ, Jackeline Lima; FARBLARZ, Alexandre; HEMALS, Barbara Jane Wilcox. Design para uma educação inclusiva [livro eletrônico]. São Paulo: Blucher, 2016, p. 8. Créditos do esquema: Thaís Imbroisi.
35	7	Páginas do livro da Blucher Open Access para análise do projeto gráfico. ROCHA, José Leandro Silva. Aprendizagem criativa de piano em grupo . São Paulo: Blucher, 2016. p. 22, 23, 25 e 62.
38	8	<i>A Cigarra</i> , n. 11, 1895, p. 7. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
38	9	<i>A Bruxa</i> , n. 6, 1896, p. 2. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
38	10	<i>A Cigarra</i> , n. 2, 1895, suplemento. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
39	11	<i>Printscreen</i> das pastas no computador, onde vê-se a organização das pastas pela própria autora, com as imagens divididas em dois capítulos. Créditos: Thaís Imbroisi.
39	12	FONSECA, Letícia Pedruzzi As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado / Letícia Pedruzzi Fonseca ; orientador: Vera Damazio. – 2012. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.
41	13	Rascunho em hachura realizada por Hugo Bernardino, enquanto teste para a abertura do primeiro capítulo. Créditos: Hugo Bernardino.
44	14	HALUCH, Aline. A Maçã : o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2016, capa.
44	15	Esquema demonstrando das margens de <i>A Maçã</i> , de Aline Haluch. HALUCH, Aline. A Maçã : o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2016, p. 19.

44	16	Possível <i>grid</i> utilizando no livro <i>A Maçã</i> , de Aline Haluch. HALUCH, Aline. A Maçã : o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2016, p. 19.
44	17	Tipografia <i>Filosofia</i> em suas diferentes variações.
44	18	Tipografia <i>ITC Legacy Sans</i> em suas diferentes variações.
46	19	Abertura de capítulo. HALUCH, Aline. A Maçã : o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2016, p. 48 e 49.
46	20	Páginas do miolo de <i>A Maçã</i> . HALUCH, Aline. A Maçã : o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2016, p. 23, 41, 126 e 43.
47	21	<i>Lista de Figuras</i> de <i>A Maçã</i> . HALUCH, Aline. A Maçã : o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2016, p. 162.
49	22	Capa de <i>O Desenhista Invisível</i> . SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, capa.
49	23	Página do miolo de <i>O Desenhista Invisível</i> . SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 35.
49	24	Tipografia <i>Mrs Eaves</i> em suas diferentes variações.
49	25	Abertura de capítulo de <i>O Desenhista Invisível</i> . SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 21.
51	26a	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 61.
51	26b	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 49.
51	26c	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 57.
51	26d	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 47.
51	26e	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 69.
51	26f	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 59.
51	27	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 107 e 91.
53	28	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 162.
53	29	SOBRAL, Julieta. O Desenhista Invisível . Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, folha avulsa.
55	30	Esquema explicando os formatos diferentes de arquivos de fontes. Adaptado de: ADOBE. Opentype . Disponível em: < http://www.adobe.com/products/type/opentype.html >. Acesso em: 17 fev, 2017. Créditos: Thaís Imbroisi.
55	31	Exemplo dos diferentes tipos de numerais. Créditos: Thaís Imbroisi.
55	32	Exemplo de letras versaletes. Créditos: Thaís Imbroisi.
56	33	Imagem promocional da tipografia <i>Thesis</i> . LUCASFONT. Thesis . Disponível em: < http://www.lucasfonts.com/fileadmin/user_upload/fonts-articles/thesis/thesis_poster.gif >. Acesso em: 17 fev, 2017.
60	34	Tipografia <i>Liberation</i> em suas diferentes variações. FESHEYES. <i>Libertion fonts</i> . Disponível em: < http://freshey.es.weebly.com/liberation-fonts.html >. Acesso em: 13 jan, 2017.

60	35	Tipografia <i>Gandhi</i> em suas diferentes variações. TIPOGRAFIAGANDHI. Disponível em: < http://www.tipografiagandhi.com >. Acesso em
60	36	Tipografia <i>Merriweather</i> em suas diferentes variações. SORKINTYPE. Disponível em: < http://sorkintype.com/index.html >. Acesso em: 13 jan, 2017.
60	37	Tipografia <i>Roboto</i> em suas diferentes variações. Disponível em: < ">https://material.google.com/style/typography.html#> . Acesso em: 13 jan, 2017.
61	38	Tipografia <i>Source</i> em suas diferentes variações. Disponível em: < http://typographica.org/typeface-reviews/source-serif/ >. Acesso em: 13 jan, 2017.
61	39	Tipografia <i>Alegreya ht</i> em suas diferentes variações. Disponível em: < http://www.huertatipografica.com/es/fonts/alegreya-ht-pro >. Acesso em: 13 jan, 2017.
62, 63	40	Páginas do teste realizado com a tipografia <i>Liberation</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
64, 65	41	Páginas do teste realizado com a tipografia <i>Gandhi</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
66, 67	42	Páginas do teste realizado com a tipografia <i>Merriweather</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
68, 69	43	Páginas do teste realizado com a tipografia <i>Roboto</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
70, 71	44	Páginas do teste realizado com a tipografia <i>Source</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
72, 73	45	Páginas do teste realizado com a tipografia <i>Alegreya ht</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
75	46	Letras com olhos, da tipografia <i>Alegreya ht</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
77	47	Testes realizados com o corpo da fonte <i>Alegreya ht</i> . Créditos: Thaís Imbroisi
77	48	Exemplo de entrelinhas incrementais. Créditos: Thaís Imbroisi.
78	49	Exemplo de citação no livro Uma Revolução Gráfica. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 16.
79	50	Exemplo de nota de rodapé no livro Uma Revolução Gráfica. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 12.
81	51	Diagrama criado para testes, <i>Grid A</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
81	52	Diagrama criado para testes, <i>Grid B</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
81	53	Diagrama criado para testes, <i>Grid C</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
81	54	Diagrama criado para testes, <i>Grid D</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
81	55	Diagrama criado para testes, <i>Grid E</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
81	56	Diagrama criado para testes, <i>Grid F</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
80	57	Esquema explicativo de margens calculadas a partir da configuração de linha de base em um arquivo do <i>Adobe Indesign</i> . Créditos: Thaís Imbrois.
82	58	Método de criação de um diagrama de Villard. HASLAM, Andrew. O livro e o designer II: como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007. p. 44.
83	59	Páginas duplas do teste de diagramação no Diagrama de Villard, <i>Grid A</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
84	60	Páginas duplas do teste de diagramação no <i>Grid B</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
86	61	Esquema que demonstra a composição de duplas impressas e o fluxo de leitura em tela de um livro simétrico. Créditos: Thaís Imbroisi.

86	62	Esquema que demonstra a composição de duplas impressas e o fluxo de leitura em tela de um livro assimétrico. Créditos: Thaís Imbroisi.
87	63	Páginas duplas do teste de diagramação no <i>Grid B</i> , com configurações diferentes do teste anterior. Créditos: Thaís Imbroisi.
88	64	Páginas duplas do teste de diagramação no <i>Grid B</i> , com configurações diferentes do teste da Figura 63. Créditos: Thaís Imbroisi.
89	65	Páginas duplas de testes, compostas respectivamente nos <i>Grid C</i> e <i>D</i> , com configurações de margens diferentes entre si. Créditos: Thaís Imbroisi.
90	66	Páginas duplas de testes, compostas respectivamente nos <i>Grid D</i> e <i>F</i> , com 8 e 7 colunas. Créditos: Thaís Imbroisi.
91, 92, 93	67	Esquema da configuração dos parágrafos e estilos de caractere exemplificados em páginas do livro <i>Uma revolução Gráfica</i> . FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 39, 40 e 44.
99	68	<i>Printscreen</i> da tabela de organização das imagens do livro no <i>Google Drive</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
101	69	Parte do <i>PDF</i> gerado da tabela de organização das imagens do livro no <i>Google Drive</i> na organização final. Créditos: Thaís Imbroisi.
102	70	Simulação de possíveis nomenclaturas dos arquivos das imagens do livro. Créditos: Thaís Imbroisi.
104	71	Páginas duplas d' <i>O Besouro</i> , exemplo de tratamento de imagem onde as Figuras 71a e 71b foram unidas cuidadosamente e posteriormente texturizadas. <i>O Besouro</i> , folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. 71a, fotografia de Letícia Pedruzzi nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. 71b, retirada da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional nos links http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=2 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=3 . 71c, imagem tratada e editada no Laboratório de Design Instrucional, UFES.
105	72	Capa d' <i>A Vida Fluminense</i> , que foi recortada e elementos foram apagados do recorte, de maneira a isolar apenas o cabeçalho, elemento que a autora desejava analisar. <i>A Vida Fluminense</i> , ano 1, n. 18, 2/5/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=195 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
105	73	Página d' <i>A Lanterna Mágica</i> , onde é possível ver o tratamento da imagem de maneira a isolar os personagens Dr. Semana e Moleque em alto contraste e mostrar os detalhes da xilogravura. <i>A Lanterna Mágica</i> , n. 1, 1844. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702641&PagFis=7 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
106	74	Página d' <i>A Vida Fluminense</i> , onde é possível ver a colorização da imagem realizada no laboratório. <i>A Vida Fluminense</i> , ano 1, n. 8, 22/2/1868, p. 87. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=85 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
107	75	Página de <i>A Cigarra</i> , exemplo de colorização da imagem realizada no laboratório. <i>A Cigarra</i> , n. 18, 1895, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=138 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

107	76	Página de <i>A Cigarra</i> , exemplo de colorização da imagem realizada no laboratório. <i>A Cigarra</i> , n. 18, 1895, p.4. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=141 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
107	77	Página de <i>A Cigarra</i> , exemplo de colorização da imagem realizada no laboratório. <i>A Cigarra</i> , n. 10, 1895, p. 8. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=81 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
108	78	Página d' <i>A Vida Fluminense</i> , exemplo de texturização. <i>A Vida Fluminense</i> , ano 1, n. 4, 25/1/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=35 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
108	79	<i>Printscreen</i> que mostra a organização das imagens no computador. Créditos: Thaís Imbroisi.
109	80	Página de <i>A Cigarra</i> , exemplo de imagem de tratamento mais cuidadoso. <i>A Cigarra</i> , n. 2, 1895, suplemento. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo 143 da Fundação Casa de Rui Barbosa.
109	81	Exemplo de vinheta d' <i>A Bruxa</i> que foi resenhada no laboratório. <i>A Bruxa</i> , n. 11, 1896, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
109	82	Exemplo de vinheta d' <i>A Bruxa</i> que foi resenhada no laboratório. <i>A Bruxa</i> , n. 11, 1896, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
109	83	Exemplo de vinheta d' <i>A Bruxa</i> que foi resenhada no laboratório. <i>A Bruxa</i> , n. 11, 1896, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
110	84	Página d' <i>A Cigarra</i> , que foi aumentada digitalmente para ser usada sangrando. <i>A Cigarra</i> , n. 20, 1895, p. 5. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=160 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
111	85	Parte de página do <i>PDF</i> gerado da tabela final da Lista de Figuras, no <i>Google Drive</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
113	86	TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. At the Moulin Rouge, The Dance . 1890. Óleo sobre tela, 100,5cm x 150cm. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_005.jpg >. Acesso em: 28 fev, 2016.
113	87	TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. Salon de la rue des Moulins . 1894. Óleo sobre tela, 111,5cm x 132,5cm. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_012.jpg >. Acesso em: 28 fev, 2016.
113	88	TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. Dans le Lit . 1893. Óleo sobre tela, 50cm x 70,5cm. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lautrec_in_bed_1893.jpg >. Acesso em: 28 fev, 2016.
116	89	Exemplo de cabeçalho n' <i>Revista Ilustrada</i> . <i>Revista Ilustrada</i> n. 6, 05/02/1876. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&PagFis=37 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
116	90	Primeiro esboço realizado pelo ilustrador Hugo Bernardino. Créditos: Hugo Bernardino.

116	91	<i>Psit!!!</i> , n. 7, 27/10/1877, p. 49. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4682903877571/10005340-1Alt=000879Lar=000611LargOri=002240AltOri=003223.JPG . Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
116	92	<i>A Vida Fluminense</i> , ano 1, n. 8, 22/2/1868, p. 87. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/61docreader.aspx?bib=709662&PagFis=85 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
115	93	Amostra de cor do primeiro capítulo do livro. Créditos: Thaís Imbroisi.
117	94	Abertura do primeiro capítulo. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 13, 14 e 15.
118	95	Página da abertura do primeiro capítulo, ampliada. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 13.
120	96	Fotografia de Julião Machado, impressa na <i>Ilustração Portuguesa</i> . <i>Ilustração Portuguesa</i> , n. 393, 1913, p. 270. Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1913/N393/N393_master/JPG/N393_0018_branca_t0.jpg . Crédito: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.
120	97	Letreiramento usado como base para o letreiramento do capítulo 2. <i>Brasil Ilustrado</i> , n. 3, 15/05/1855, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706817&PagFis=33 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
120	98	Referência de cor para a ilustração. <i>A Bruxa</i> , n. 1, 1896, p. 8. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
119	99	Amostra da cor do segundo capítulo. Crédito: Thaís Imbroisi.
120	100	Evolução da ilustração por Hugo Bernardino da segunda abertura de capítulo (100a, b, c) e posterior diagramação por Ana Clara Balarini (100d, e).
121	101	Página da abertura do primeiro capítulo, ampliada. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 93.
122	102	Exemplo de composição e logotipo utilizado na revista <i>A Cigarra</i> . <i>A Cigarra</i> , n. 3, 1895, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=17 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
122	103	Exemplo de composição, logotipo e referência de cor utilizado na revista <i>A Cigarra</i> . <i>A Cigarra</i> , n. 2, 1895, suplemento. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
123	104	Capa da primeira edição da revista <i>A Cigarra</i> , usada de inspiração para a ilustração. <i>A Cigarra</i> , n. 1, 1895, capa. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
123	105	Página especial de ilustração da revista <i>A Cigarra</i> , usada como inspiração para a abertura de capítulo. <i>A Cigarra</i> , n. 11, 1895, p. 7. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=88 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
123	106	Processo de criação da abertura de capítulo, de Hugo Bernardino
124	107	Página da abertura do terceiro capítulo, ampliada e diagramada. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 93.

122	108	Amostra da cor do terceiro capítulo. Crédito: Thaís Imbroisi.
122	109	Capa da edição 61 d'A <i>Bruxa</i> , com o novo cabeçalho que seria usado em diversas edições e usado como inspiração para o cabeçalho da abertura do quarto capítulo. <i>A Bruxa</i> , n. 61, 1897, p. capa. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
126	110	Capa d'A <i>Bruxa</i> usada para inspiração para ilustração. <i>A Bruxa</i> , n. 1, 1896, capa. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
126	111	Vinheta d'A <i>Bruxa</i> usada para inspiração para ilustração. <i>A Bruxa</i> , n. 12, 1896, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
126	112	Alterações realizadas na fonte do título do capítulo. Créditos: Thaís Imbroisi e Ana Clara Balarini.
127	113	Página da abertura do quarto capítulo, ampliada e diagramada. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 183.
125	114	Amostra da cor do quarto capítulo. Crédito: Thaís Imbroisi.
128	115	Capa d'O <i>Mercúrio</i> . <i>O Mercúrio</i> , n. 11, 29/07/1898. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.272.aspx?bib=308730&PagFis=27 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
130	116	Evolução da composição da abertura do quinto capítulo, feita por Hugo Bernardino.
129	117	Rascunhos feitos pelo ilustrador Hugo Bernardino de possíveis composições para a abertura do quinto capítulo.
130	118	Imagens do antes e depois da alteração feita na caricatura de Julião Machado. Créditos: Hugo Bernardino.
129	119	Amostra da cor do quinto capítulo. Créditos: Thaís Imbroisi.
130	120	Evolução da composição da diagramação do título do capítulo, feita por Ana Clara Balarini. Créditos: Hugo Bernardino, Ana Clara Balarini e Thaís Imbroisi.
131	121	Página da abertura do quinto capítulo, ampliada e diagramada. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 251.
133	122	<i>Printscreen</i> dos menus de Estilos de Caractere (<i>Character Styles</i>) e Estilos de Paragrafos (<i>Paragraph Styles</i>) presentes no arquivo Indesign do livro. Créditos: Thaís Imbroisi.
135	123	Página 217 do livro, esquema exemplificando onde foram aplicados diferentes estilos de parágrafo e caractere. Na página ainda é possível notar que as citações estão em tom de cinza e o fólio e cabeço está colorido. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 217.
137	124	<i>Printscreen</i> de uma página dupla do livro importado no <i>Indesign</i> , onde antes havia inserção de imagens no <i>Microsoft Word</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
137	125	<i>Printscreen</i> de uma página dupla do livro importado no <i>Indesign</i> , durante o processo de diagramação. Créditos: Thaís Imbroisi.

137	126	<i>Printscreen</i> de uma página dupla do livro no <i>Indesign</i> , com as imagens junto ao grid. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 230 e 231.
138	127	Exemplo de diagramação de imagens ao longo de algumas páginas do livro <i>Uma Revolução Gráfica</i> . FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 230 e 231.
140	128	Exemplos de diferentes duplas do livro, onde foi utilizado o recurso das <i>páginas-galerias</i> . FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 160 e 161; p. 194 e 195; p. 256 e 257.
142	129	Página 124 do livro, que apresenta uma imagem onde Julião utiliza diferentes técnicas na ilustração e página 125 do livro, que traz em detalhes onde exatamente foi utilizada cada técnica e qual efeito ela proporciona. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 124 e 125.
143	130	Primeira divisão feita pela autora, onde ela descreve e analisa cada parte da página dupla da ilustração feita por Julião. <i>A Bruxa</i> , n. 61, 1897, p. 4 e 5. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da 194 Fundação Casa de Rui Barbosa.
144, 145	131	Páginas 201 e 202, com o infográfico criado para explicar o uso das técnicas de ilustração por Julião Machado. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 201 e 202.
147	132	Páginas 151, a figura 3.8 do livro antes era exemplificada com uma página da própria revista e foi transformada em diagrama. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 151.
147	133	Infográfico da estrutura das páginas e diagrama da revista <i>A Cigarra</i> , feito pela autora e refeito por mim, no livro. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 155.
149	134	Duplas com todo o fac-símile da revista <i>A Cigarra</i> . FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 174-182.
151	135	Dupla de páginas d' <i>A Cigarra</i> , onde é possível ver como é trabalhado o miolo da revista. <i>A Cigarra</i> , n. 18, 1895, p. 2 e 3. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=139 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
151	136	<i>Printscreen</i> da dupla de página dos elementos pré e pós-textuais, ainda sem conteúdo e com o <i>grid</i> visível, no <i>Adobe Indesign</i> .
151	137	<i>Printscreen</i> da dupla de página dos elementos pré e pós-textuais, ainda sem conteúdo e sem o <i>grid</i> visível, no <i>Adobe Indesign</i> .
153	138	Elemento pré-textual, Introdução, onde é possível ver a diagramação dos cabeços na página 12 (par), as adaptações feitas no estilo do texto e a inserção de vinhetas. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 11 e 12.

154	139	Página especial de ilustração da revista <i>A Cigarra</i> , inspiração para a ilustração da biografia da autora do livro <i>Uma Revolução Gráfica</i> . <i>A Cigarra</i> , n. 11, 1895, p. 7. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=88 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
154	140	Página 6 do livro <i>Uma Revolução Gráfica</i> , da biografia da autora, com diagramação diferenciada dentro dos elementos pré-textuais. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898 . São Paulo: Blucher, 2016. p. 6.
154	141	Páginas do Sumário de <i>Uma Revolução Gráfica</i> , com diagramação diferente de outros elementos pré-textuais. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898 . São Paulo: Blucher, 2016. p. 7 e 8.
155	142	<i>Printscreen</i> de uma das duplas no <i>Adobe Indesign</i> , dos elementos pré-textuais que usaram um <i>grid</i> ligeiramente diferente do dos outros elementos. Créditos: Thaís Imbroisi.
156	143	<i>Prinscreens</i> da evolução da Lista de Figuras do livro <i>Uma Revolução Gráfica</i> . Créditos: Thaís Imbroisi.
157	144	Lista de Figuras final, já impressa no livro, onde foi adotava a separação por colunas de todas as informações e há também a divisão por capítulos através das cores. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898 . São Paulo: Blucher, 2016. p. 290.
157	145	Parte em detalhe da página de referências bibliográficas, que mostra o uso de parágrafos franceses para evidenciar a separação de cada referência. FONSECA, Letícia Pedruzzi. Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898 . São Paulo: Blucher, 2016. p. 280.
158	146	Fotografia de Julião Machado, impressa na <i>Ilustração Portuguesa</i> . <i>Ilustração Portuguesa</i> , n. 393, 1913, p. 270.
158	147	Desenho de Julião Machado, <i>A Cigarra</i> , n. 3, 1895, capa.
158	148	Personagem Cigarra em desenho de Julião Machado. <i>A Cigarra</i> , n. 34, 1896, p. 8.
159	149	Esboço da capa feito pelo ilustrador Hugo Bernardino. Créditos: Hugo Bernardino
159, 160	150	Testes realizados por mim com os elementos que o ilustrador Hugo Bernardino havia desenhado. Eu buscava fazer composições mais assimétricas e de maior destaque. Créditos: Hugo Bernardino e Thaís Imbroisi.
161	151	Teste realizado por Hugo Bernardino, com nova composição na primeira e quarta capa. Créditos: Hugo Bernardino e Thaís Imbroisi.
162	152	Novos esboços feito por Hugo Bernardino. Créditos: Hugo Bernardino.
163	153	Testes realizados por Ana Clara Balarini, com diferentes composições de título, fazendo uso sobretudo de diferentes tipografias e fios. Créditos: Ana Clara Balarini e Hugo Bernardino.
164	154	Versão finalizada da ilustração com os personagens Cigarra e Bruxa, feita por Hugo Bernardino. Créditos: Hugo Bernardino.

165	155	Testes realizados por mim para a composição do título usando os elementos feitos por Hugo Bernardino, os boxes e letreiramento. Créditos: Hugo Bernardino e Thaís Imbroisi.
166	156	Letreiramento criado por Ana Clara Balarini. Créditos: Ana Clara Balarini.
166, 167	157	Testes realizados por Ana Clara Balarini para a composição do título da capa. Créditos: Ana Clara Balarini e Hugo Bernardino.
168	158	Últimos testes realizados por mim,
169	159	Versão final da capa do livro <i>Uma Revolução Gráfica</i> , que foi impressa.
171	160	Erros indicados pela editora Blucher para correção, através de comentários e marcações no <i>PDF</i> .
171	161	Exemplo das páginas 8 e 9 do <i>PDF</i> do livro, com a correções da Blucher ressaltadas e a versão final.
173	162	Simulação da organização da pasta raiz do projeto. Créditos: Thaís Imbroisi.
174	163	<i>Printscreen</i> da pasta do projeto, onde vê-se a organização da mesma. Créditos: Thaís Imbroisi.
PÁGINA	TABELA	REFERÊNCIA
26	1	Metodologia adaptada, unindo etapas das metodologias de Munari (2008), Haluch (2013) e LDI para esse projeto. Créditos: Thaís Imbroisi.
172	2	<i>Checklist</i> do miolo, adaptado de Aline Haluch (2013) para o presente projeto.
172	3	<i>Checklist</i> da capa, adaptado de Aline Haluch (2013) para o presente projeto.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	21
1.1 Metodologia.....	22
1.2 Livro e projeto gráfico.....	29
2. DESENVOLVIMENTO	31
2.1 Problematização	32
2.1.1 Recebendo os originais	32
2.1.2 Definição do problema.....	32
2.1.3 Componentes do problema	36
2.1.4 <i>Briefing</i> e resultados.....	40
2.2 Referenciação	43
2.2.1 Análise de <i>A Maçã</i> , de Aline Haluch	45
2.2.2 Análise de <i>O Desenhista Invisível</i> , de Julieta Sobral	48
2.2.3 Conclusões.....	52
2.3 Conceituação	54
2.3.1. Formato.....	54
2.3.2 Tipografia.....	54
2.3.2.1 Corpo e entrelinha do miolo.....	75
2.3.2.2 Corpo e entrelinha de outros elementos textuais.....	78
2.3.3 <i>Grid</i> e <i>layout</i>	80
2.3.3.1 Teste 1: Diagrama de Villard.....	82
2.3.3.2 Teste 2: 5 Grid B, duplas simétricas	84
2.3.3.3 Teste 3: Grid B, duplas assimétricas.....	85
2.3.3.4 Teste 4: Grid B, duplas assimétricas.....	87
2.3.3.5 Teste 5 e 6: Grids C e D, alterando as margens.....	89
2.3.3.6 Teste 7 e 8: Grids E e F, múltiplas colunas	89
2.3.3.7 Projeto gráfico	90
2.3.4 Cor	94
2.3.5 Papel e encadernação.....	94
2.3.6 Conclusões.....	94
2.4 Previsão.....	95
2.4.1 Modelo de validação.....	95
2.4.2 Apresentação à Blucher	95
2.5 Diagramação.....	96
2.5.1 Busca, tratamento e colorização das imagens	97
2.5.2 Aberturas de capítulo e cores.....	112

2.5.2.1 Abertura do Capítulo I	115
2.5.2.2 Abertura do Capítulo II	119
2.5.2.4 Abertura do Capítulo IV	125
2.5.2.5 Abertura do Capítulo V	128
2.5.3 Estilos de parágrafo e caracteres.....	132
2.5.4 Páginas-galerias	138
2.5.5 Infográficos e esquemas.....	141
2.5.6 Edições <i>fac-símile</i>	148
2.5.7 Elementos pré e pós textuais.....	150
2.5.8 Capa.....	158
2.6 Verificação	170
2.7 Produção	172
2.7.1 Conferência dos arquivos para a gráfica	172
2.7.2 Especificações para a gráfica	173
2.7.2.1 Miolo	173
2.7.2.2 Capa	173
2.7.3 Organização dos arquivos	173
3. CONCLUSÃO	175
BIBLIOGRAFIA	177
ANEXOS.....	180

1. Introdução

O presente projeto trata-se da construção do projeto gráfico e diagramação do livro que publicou a tese de doutorado de Letícia Pedruzzi Fonseca, *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado*, defendida em 2012 na PUC-Rio. O livro foi publicado pela Editora Blucher através do programa Open Access¹, que visa a publicação de pesquisas com acesso gratuito à versão digital e a possibilidade de compra da versão impressa, produzida sob demanda.

A autora é professora do Departamento de Desenho Industrial (DDI) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e coordenadora de gestão e diagramação do Laboratório de Design Instrucional (LDI). O LDI é parte integrante da Secretaria de Educação à Distância (SEAD) da UFES, sendo esta o órgão que se dedica ao acompanhamento de todas as atividades acadêmicas referentes aos alunos não presenciais da Universidade, ofertando diferentes cursos e acompanhando os discentes nos polos da Instituição no interior do Estado.

A SEAD abriga o LDI, laboratório que trabalha no desenvolvimento de soluções para o auxílio da aprendizagem dos alunos à distância ofertados pela UFES, atuando junto aos professores conteudistas em

¹ SUBER, Peter. Open Access Overview: Focusing on open access to peer-reviewed research articles and their preprints. Disponível em: <<http://legacy.earlham.edu/~peters/fos/overview.htm>>. Acesso em: 3 nov, 2016.

diversas produções, desde livros didáticos até objetos de aprendizagem interativos como jogos, animações e afins (FONSECA, 2015, p. 12).

Atuo no LDI como estagiária de diagramação desde maio de 2016, e anteriormente, entre os anos de 2012 e 2014. Foi fora do âmbito do estágio, no entanto, que em 2012 eu digravei a tese da autora, que na época deveria ser entregue à PUC-Rio dentro de normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e outras normas de formatação, específicas da Universidade. Por esse motivo, eu já conhecia o material com que deveria trabalhar e quando então o projeto chegou ao LDI, esse foi um dos motivos determinantes para que a demanda me fosse encaminhada.

O projeto gráfico utilizado nas publicações da Blucher Open Access possui uma estrutura rígida que, visivelmente, valoriza pouco o conteúdo imagético dos livros publicados. O catálogo da editora, dentro do projeto Open Access, possui muitos livros de linguística, sociologia e outros temas que não fazem tanto uso da imagem como os livros de artes, *design* e outras ciências humanas aplicadas, o que torna o projeto gráfico utilizado pela editora não ideal para o livro em questão. Assim, a autora, também coordenadora do LDI, solicitou aos diretores da SEAD que a diagramação do material fosse realizada no laboratório e propôs à Blucher a construção de um novo projeto gráfico.

Sendo assim, o objetivo do presente projeto é a construção de um projeto gráfico abrangente, que possa ser replicado em projetos da Blucher Open Access, com uma estrutura mais flexível, que valorize o conteúdo imagético e, não menos importante, que proporcione uma leitura mais confortável tanto em suporte impresso quanto digital. O projeto proposto foi aplicado na diagramação do livro *Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898*, de Letícia Pedruzzi Fonseca.

1.1 METODOLOGIA

Munari, em seu livro *Das coisas nascem coisas* (2008, p. 10) compara a metodologia para a ação projetual com uma receita. O preparo de um arroz, por exemplo, exige uma série de ações em ordem específica para

gerar o resultado esperado. O processo projetual de um objeto de design não é diferente. Para ele,

o método de projeto não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica, ditada pela experiência. Seu objetivo é o de atingir o melhor resultado com o menor esforço (MUNARI, 2008, p.10).

A base da metodologia utilizada neste projeto é a proposta por Bruno Munari em seu livro, que se divide em 12 etapas (FIGURA 1). Aqui, essas 12 etapas sofrem modificações, sendo complementadas pela metodologia da autora Aline Haluch (2013) e, por fim, entremeadas ao fluxo de trabalho do próprio laboratório onde o projeto foi gerenciado.

Para Munari (2008, p. 30), o projeto começa pela identificação de um **problema**, resultante da necessidade de algo. As pessoas podem necessitar, por exemplo, de um carro mais econômico, de uma estante que caiba os livros verticalmente, de uma agenda que preveja um espaço maior para anotações nos dias de semana, dentre outros. Seja qual for a necessidade, tanto o designer pode percebê-la e levar esse problema à indústria, quanto a indústria pode buscar pelo designer.

Deve-se, então, afunilar o problema que o designer têm como desafio, **definindo-o**, de maneira a descobrir os limites do projeto. A etapa seguinte, a de descobrir os **componentes do problema** (MUNARI, 2008, p. 36), visa subdividir o problema em diferentes subproblemas de maneira a facilitar sua resolução. É resolvendo os subproblemas que o designer encontra uma solução global mais coerente, que englobe todas as características funcionais isoladas e entre si.

A etapa de **coleta de dados** (MUNARI, 2008, p. 40) guia o designer em relação às soluções que já existem no mundo e no mercado. Se determinado problema já foi solucionado antes, o que faz do problema uma necessidade atual? Como a sua solução do problema pode ser diferenciada e que vá além do que já existe?

Na sequência, a **análise dos dados** coletados previamente ajuda o designer a entender como os subproblemas foram resolvidos, as particularidades dos projetos encontrados, os defeitos que não foram considerados, desdobramentos inesperados, entre outros. A análise é determinante ao ajudar o designer a compreender o que não se deve fazer ao projetar.



FIGURA 1 Esquema representando as etapas da metodologia de Bruno Munari (2008).

Só então o designer entra no processo da **criatividade** (MUNARI, 2008, p. 44). Munari defende que a **criatividade** deve substituir o conceito “romântico” de **ideia**, ou seja, a criatividade substituirá uma solução, aparentemente ideal no início do projeto, que resolveria o problema de imediato, mas que com o passar do tempo se mostra irrealizável, seja por razões técnicas, materiais e/ou econômicas. É só através da problematização e da subsequente etapa de criatividade que o designer mantém-se nos limites do projeto e propõe uma solução executável.

Portanto, é necessário, nesse momento, que o designer realize outra coleta de dados, agora acerca dos **materiais e tecnologias** (MUNARI, 2008, p. 46) que o ajudarão a resolver o problema de forma criativa. Em seguida, através da **experimentação** (MUNARI, 2008, p. 48), vê-se se os materiais utilizados são pertinentes, se é possível utilizá-los de outras maneiras, se a tecnologia e a técnica são as adequadas, dentre outros detalhes de implementação. Só então se chega ao **modelo** (MUNARI, 2008, p. 50).

Todas as etapas concluídas até o momento resultam em conclusões e informações que garantem que as hipóteses de erros sejam drasticamente reduzidas. Nesse momento, então, deve-se estabelecer relações entre todos os dados e propor esboços de modelos.

Na **verificação** testa-se o modelo com prováveis usuários e pede-se a opinião deles. Nesse momento são feitos os ajustes no desenho, de maneira a começar a preparar os **desenhos para a construção**, (MUNARI, 2008, p. 54), que é um guia entregue à indústria de todos os detalhes acerca do objeto. Sua construção, tamanhos, materiais e formas deve ser exposta de maneira clara e objetiva para que ele possa ser replicado pela indústria.

A metodologia de Munari possui um aspecto muito abrangente, sendo que o próprio autor permite uma maleabilidade da mesma ao afirmar que “o método projetual para o designer não é nada de absoluto nem definitivo; é algo que se pode modificar se se encontrarem outros valores objetivos que melhorem o processo” (MUNARI, 2008, p. 21 e 22).

A metodologia do LDI (FIGURA 2), por sua vez, consiste em etapas que visam garantir a participação e aprovação dos professores das disciplinas EAD no projeto. O laboratório já possui um projeto gráfico composto por 3 formatos distintos que conseguem acomodar todo o tipo de conteúdo das disciplinas, desde as imagéticas, tais como as do curso

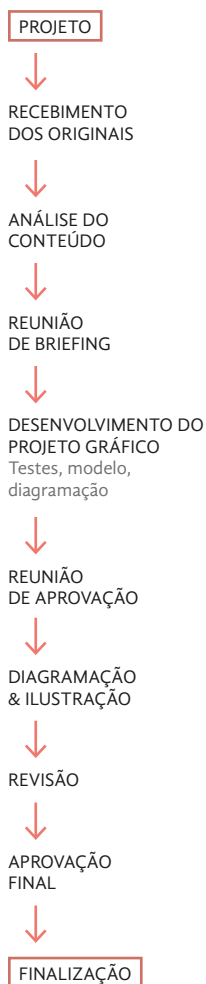


FIGURA 2 Esquema representando as etapas do desenvolvimento de um projeto no LDI.

de Artes Visuais, até fascículos com um grande número de tabelas ou esquemas, tais como os dos cursos de Contabilidade ou Biologia, por exemplo (FONSECA, 2015, p. 30).

No laboratório, cabe ao diagramador analisar o material que têm em mãos e decidir qual dos formatos utilizar. Além disso, apesar de ser utilizada a família tipográfica *Milo* para o corpo do texto e legendas, a definição do estilo de ilustração e tipografias auxiliares para títulos e subtítulos também fica à cargo do diagramador e conferem ao material um caráter único, ainda que coerente enquanto conjunto dentre os livros da disciplina, devido ao projeto gráfico.

Em suma, todo o processo de construção de projeto gráfico fica suplantado na metodologia do LDI e são valorizadas as etapas de *briefing*, reuniões e revisão com o autor/professor. É possível pontuar as etapas da metodologia do laboratório na seguinte ordem: **1)** recebimento dos originais e definição da equipe, por parte da gerência; **2)** análise do conteúdo, pela equipe; **3)** reunião de *briefing* com o professor e equipe; **4)** desenvolvimento prévio do *layout*, diagramação de parte do livro e esboços do diagramador; **5)** reunião de aprovação do *layout* e ilustrações com o professor; **6)** diagramação e ilustração; **7)** envio do livro para o professor, para revisão; **8)** aprovação final pelo professor; e **9)** finalização do projeto. As etapas descritas não contemplam o encaminhamento para produção gráfica, visto que atualmente o laboratório foca na produção de *PDFs* interativos.

Por fim, há ainda a metodologia de Aline Haluch (2013, p. 33), muito similar à do laboratório (FIGURA 3). A autora pontua as etapas de: **1)** recebimento do material; **2)** análise do conteúdo; **3)** *briefing*; **4)** desenvolvimento do projeto gráfico; **5)** diagramação; e **6)** fechamento para gráfica. A experiência da autora na área gráfica tornou a descrição das etapas de análise dos originais, diagramação e conferência para a gráfica enriquecedoras, sendo que suas dicas práticas guiam o olhar para cada aspecto do livro, não deixando passar detalhes técnicos importantes (FONSECA, 2015, p. 14-19).

No presente projeto, a metodologia de Munari foi modificada, adequando-se à natureza do material, um projeto gráfico, e ao funcionamento do LDI, que possuía etapas distintas de metodologia. Etapas consideradas cíclicas ou presentes em mais de uma metodologia reagrupadas ou a nomenclatura alterada.

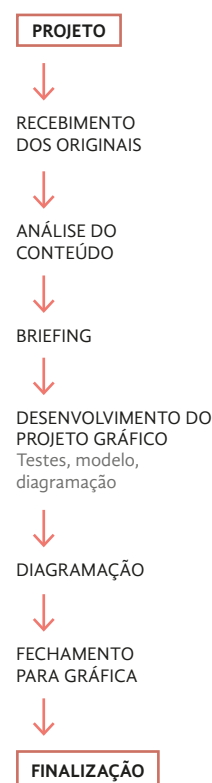


FIGURA 3 Esquema representando as etapas sugeridas por Aline Haluch para a produção de um livro.

Nota-se que a metodologia do LDI, geralmente utilizada nos projetos que são gerenciados pelo laboratório, não foi utilizada em sua totalidade, justamente por não abranger todas as etapas da criação de um projeto gráfico. Para esse projeto específico, foi necessário buscar outras metodologias que complementassem a do LDI.

TABELA 1
Metodologia adaptada, unindo etapas das metodologias de Munari (2008), Haluch (2013) e LDI.

Dessa forma, a metodologia utilizada neste projeto é apresentada, em sua totalidade, no esquema abaixo, já com as modificações propostas, incorporando as metodologias de Munari (ressaltado em amarelo), Haluch (em salmão) e do laboratório (em azul), utilizadas nos diferentes momentos, já com as modificações propostas (TABELA 1).

Recebimento dos originais no LDI Definição da equipe		
1	PROBLEMATIZAÇÃO Problema Definição do Problema Componentes do Problema	Engloba definição de qual é o problema e seus desdobramentos.
Primeira reunião no LDI: <i>briefing</i> com a autora		
2	REFERENCIAÇÃO Coleta de dados Análise de dados	Análise de outros livros de história de design disponíveis no mercado.
3	CONCEITUAÇÃO Criatividade Experimentação Materiais e tecnologias	Processo cíclico que envolve a conceituação do projeto e os testes com diferentes soluções gráficas para o projeto. Nessa etapa a metodologia de Aline Haluch vêm para pautar as escolhas gráficas.
4	PREVISÃO Modelo	Testes da diagramação de um trecho do livro, afim de validar as decisões tomadas na etapa de conceituação e apresentar o projeto para a Blucher.
Segunda reunião: aprovação do projeto gráfico pela autora Apresentação do projeto gráfico para a Blucher		
5	DIAGRAMAÇÃO Diagramação Verificação	Diagramação do livro seguindo o projeto gráfico, testes com usuários e opiniões tanto da autora quanto colegas designers do laboratório.
Envio do livro para a revisão final da Blucher		
6	REVISÃO Verificação	Modificação dos arquivos segundo sugestões da Blucher.
7	PRODUÇÃO Produção gráfica	Especificações para a gráfica e impressão de um exemplar do livro pronto.

Como se pode observar, as 12 etapas sugeridas por Munari foram reagrupadas em 7 grandes grupos, seguindo o que se considerou ser o propósito maior delas dentro do projeto. Nessa metodologia, esses 7 grupos foram intercalados com o fluxo de trabalho do LDI. No entanto, é importante ressaltar que, ao longo do projeto, foi difícil determinar os limites de cada etapa devido, sobretudo, ao teor prático do projeto dentro do laboratório e o contato ininterrupto com a autora e interlocutora, coordenadora do LDI.

O projeto teve seu início quando, ao ser aceito como um projeto do Laboratório, os originais foram recebidos e os estagiários da gerência (Giuliano Kenzo Costa Pereira e Nina Ferrari) e a coordenadora Letícia Pedruzzi Fonseca selecionaram os membros da equipe responsáveis pela diagramação e ilustração: a autora desse projeto, como diagramadora, e o Hugo Bernardino, o ilustrador. Além dos estagiários responsáveis, a equipe contava também com Priscilla Garone, coordenadora de Ilustração, e Geyza Dalmazio, então coordenadora de diagramação. Além dessa equipe, a coordenação da gerência ficava à cargo da própria autora, Letícia Pedruzzi Fonseca.

Deu-se, então, o início ao quadro de **problematização**. Nesse momento, a metodologia de Haluch (2013, p. 29) complementa a de Munari (2008, ao sugerir, na análise dos originais, o levantamento de informações específicas de um projeto gráfico para entender o seu conteúdo, sua organização, o número de imagens e a complexidade do mesmo. Deve ser, portanto, questionada a utilização do livro, como será realizada a distribuição dos exemplares, o número de páginas, o orçamento, as limitações impostas pela Blucher, entre outros aspectos.

Depois dessa análise prévia do material, foi realizada uma **reunião de briefing** com a autora, de maneira a extrair as informações que os originais por si só não entregaram. Compreender, também, o que a autora esperava do projeto e questionar possíveis caminhos a seguir no que diz respeito à diagramação e ilustração.

Em seguida, durante a **referenciação**, houve a busca de diretrizes e bons exemplos de projetos gráficos já existentes. Como esse problema já foi resolvido anteriormente? Como são os livros de história de design no mercado, hoje? Como são os livros da Blucher Open Access? Para tal, foram analisados os livros *A Maçã* de Aline Haluch e *O Desenhista*

Invisível de Julieta Sobral, além da análise do projeto gráfico utilizado pela própria Blucher nos livros da plataforma Open Access.

Só então se entrou na etapa de **conceituação**, definida nessa metodologia como um processo cíclico que envolve a experimentação, os testes e busca de soluções que concretizem o projeto. Foram realizados testes com diferentes tipografias, diferentes corpos, grades, formatos e afins. Novamente, a metodologia de Haluch (2013) foi fundamental para guiar as escolhas gráficas.

A próxima etapa, nomeada aqui como **previsão**, englobou a diagramação de parte do livro, alinhando todas as conclusões e decisões tomadas na etapa anterior, criando assim o projeto gráfico que seria apresentado à autora e à Blucher. Foi dado a essa etapa o nome de previsão porque o projeto deveria ser apresentado à Blucher antes da diagramação propriamente dita e, no correr da diagramação, poderiam surgir novos componentes imprevistos até então.

Uma vez criado o projeto gráfico, houve uma nova reunião no laboratório para apresentação do mesmo para a autora e, aprovado, foi enviado para a Blucher para aprovação. Iniciou-se, por fim, a etapa da **diagramação** de fato, onde todo o material foi diagramado no *software Adobe InDesign*. Todo o processo foi acompanhado não só pela equipe envolvida como também por colegas do laboratório. Por esse motivo, o livro passava constantemente pelo escrutínio de todos e sugestões relevantes foram consideradas nesse processo. A própria interlocutora, enquanto coordenadora do laboratório, supervisionava o projeto constantemente e fazia considerações. Por isso, parte da verificação também foi realizada durante a diagramação, não só ao final.

Uma vez inteiramente diagramado, o livro foi encaminhado para a Blucher para aprovação e **revisão** final.

Ao receber o *feedback* da editora, foi realizada a **verificação** do material, fazendo ajustes finos no texto, eliminando erros que passaram imperceptíveis até então, erros de diagramação e até mesmo questões técnicas do projeto gráfico que a editora não havia levantado até o momento.

Por fim, foi realizada a etapa de **produção gráfica**, que compreendeu a checagem sugerida por Haluch (2013) para impressão, ou seja,

a conferência desde o número de página em sumários até o perfil de cores utilizado no arquivo do *InDesign*, a exportação dos arquivos para impressão enviados à gráfica, a impressão dos exemplares que a autora tem direito e também a organização da pasta final no arquivo do LDI.

1.2 LIVRO E PROJETO GRÁFICO

Fazendo um apanhado e comparativo das diferentes definições de “livro” em dicionários e tratados, Haslam (2007, p. 9) acaba por sintetizá-lo e defini-lo como um “suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço”, considerando-o, assim, a forma mais antiga de documentação.

Esse tipo de produto não tem início nesse formato e o que pode ser considerado os primeiros “livros” são, na realidade, os antigos rolos de papiros. As folhas eram coladas umas nas outras e enroladas em forma de cilindro, que chegavam a até 20 metros de comprimento. Possivelmente, foi um rei da cidade de Pérgamo quem primeiro pesquisou o uso do pergaminho como alternativa para documentação. Foi a utilização desse novo tipo de suporte que proporcionou o surgimento do códex, uma vez que o pergaminho era maior e poderia ser dobrado devido às suas fibras mais resistentes (HASLAM, 2007, p. 6).

O livro sofreu mudanças com o passar do tempo, surgiu o papel, primeiro produzido na China, se popularizando entre os islâmicos e por fim, levado pelos mouros até a Espanha, onde foi fundado o primeiro moinho de papel da Europa. Outra grande revolução no modo de produzir livros se deu com a invenção dos tipos móveis, por quem é considerado o “pai da impressão”, Johannes Guttenberg. Apesar de seu status ser contestável, a importância de tal tecnologia é evidente e o livro impresso de hoje é descendente dos impressos por Guttenberg, que viabilizou que obras fossem impressas mais rapidamente e, conseqüentemente, mais acessíveis e disponíveis, tal como hoje (HASLAM, 2007, p. 8).

Sobre o atual papel do designer nesse tipo de produção, Haslam completa ainda que ele é o

responsável pelo projeto da natureza física do livro, seu visual e sua forma de apresentação, além de cuidar do posicionamento de todos os elementos na página. Em conjunto com o editor, o designer seleciona o formato do livro e decide como será o seu acabamento. Os designers planejam grades, selecionam a tipografia e o estilo do *layout* da página. Eles também trabalham com os pesquisadores de fotos, ilustradores e fotógrafos fazendo a direção de arte e preparando imagens. O designer recebe um *briefing* do editor e encaminha a arte-final, geralmente em formato digital, para um gerente de produção ou diretamente para uma gráfica (HASLAM, 2007 p. 8).

O papel apontado pelo autor, foi realizado em todos os aspectos, tendo o responsável pelo projeto atuado em todas as decisões relacionadas ao livro, participado de todas as etapas do projeto e orientado toda a equipe de maneira a manter o projeto coeso.

2. *Desenvolvimento*

A tese *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado* trata-se da análise do trabalho do artista gráfico Julião Félix Machado e o impacto de seu trabalho na indústria gráfica no Brasil. O artista nasceu em 1863, em São Paulo de Luanda, capital da Angola, então colônia portuguesa na costa africana. Sua família era abastada e sempre incentivou seus estudos, o que o levou a estudar em Coimbra e mais tarde em Lisboa, quando pôde dedicar-se à produção artística. Sua trajetória o levou a colaborar para diversos semanários portugueses, tais como *Pontos nos iis*, *O Diário Ilustrado*, entre outros. Por escolhas pessoais de estilo e visão, viu-se impossibilitado de destacar-se em Portugal e rumou para Paris, lá, porém, também não conseguiu ganhar a vida como caricaturista. Falido, no final de 1894, comprou uma passagem de navio para Buenos Aires, com intuito de tentar a vida no Novo Mundo. Ao desembarcar por algumas horas no Rio de Janeiro, entretanto, encontrou-se com um amigo da imprensa e este o persuadiu a ficar no Brasil (FONSECA, 2016, p. 98).

Integrou-se facilmente à boemia brasileira e aqui permaneceu, trabalhando por mais de duas décadas, muitas vezes com personalidades da história da imprensa brasileira, tais como Olavo Bilac e Guimarães Passos, colaborando para periódicos e jornais importantes. Com Olavo Bilac, lançou as duas revistas analisadas na tese de Letícia Pedruzzi Fonseca: *A Cigarra e A Bruxa*.

2.1 PROBLEMATIZAÇÃO

2.1.1 Recebendo os originais

A tese da autora, ao ser aceita pela SEAD como um projeto do LDI, passou a ser então gerenciada pelo laboratório, que por sua vez recebeu os originais, definiu a equipe a trabalhar no projeto e repassou-o para os responsáveis.

Fui designada como diagramadora do material e, antes de realizar o *briefing* junto à autora, comecei a etapa de problematização através da revisão dos originais, ainda sem o *copydesk*² por parte da editora.

2.1.2 Definição do problema

Foram muitas as motivações da autora à levar o projeto ao LDI. Na posição de designer, a autora percebeu de antemão que o projeto gráfico utilizado pela editora nos livros do catálogo Open Access não era o ideal para livros de maior conteúdo imagético, dada sua estrutura muito rígida.

Analisando o projeto gráfico, foram identificadas diversas características que demonstram que o *grid* é de fato muito restrito e a leitura pode tornar-se desconfortável. Foi realizado o *download* de diversos livros do catálogo e os mesmos foram abertos no *software Adobe Illustrator*, onde foi possível estimar os valores que exponho a seguir.

O formato dos livros é de 17x24cm, a margem interna é de 20mm; a externa de 15mm; a superior de 26mm e a inferior de 16mm. O nome dos autores e/ou organizadores e número do fôlio é exposto sempre na margem superior, possivelmente por essa razão ela é ligeiramente maior que as demais (FIGURA 5).

O *grid* aparenta ser de uma somente uma coluna, sendo diagramas, tabelas e imagens alinhados centralmente na mancha gráfica (FIGURA 5).

² Segundo Haluch (2013, p. 29), *copydesk* refere-se à "preparação dos originais pela editora, onde o revisor uniformiza o texto eliminando vícios de linguagem, repetições de palavras e erros ortográficos, mantendo o estilo do autor".

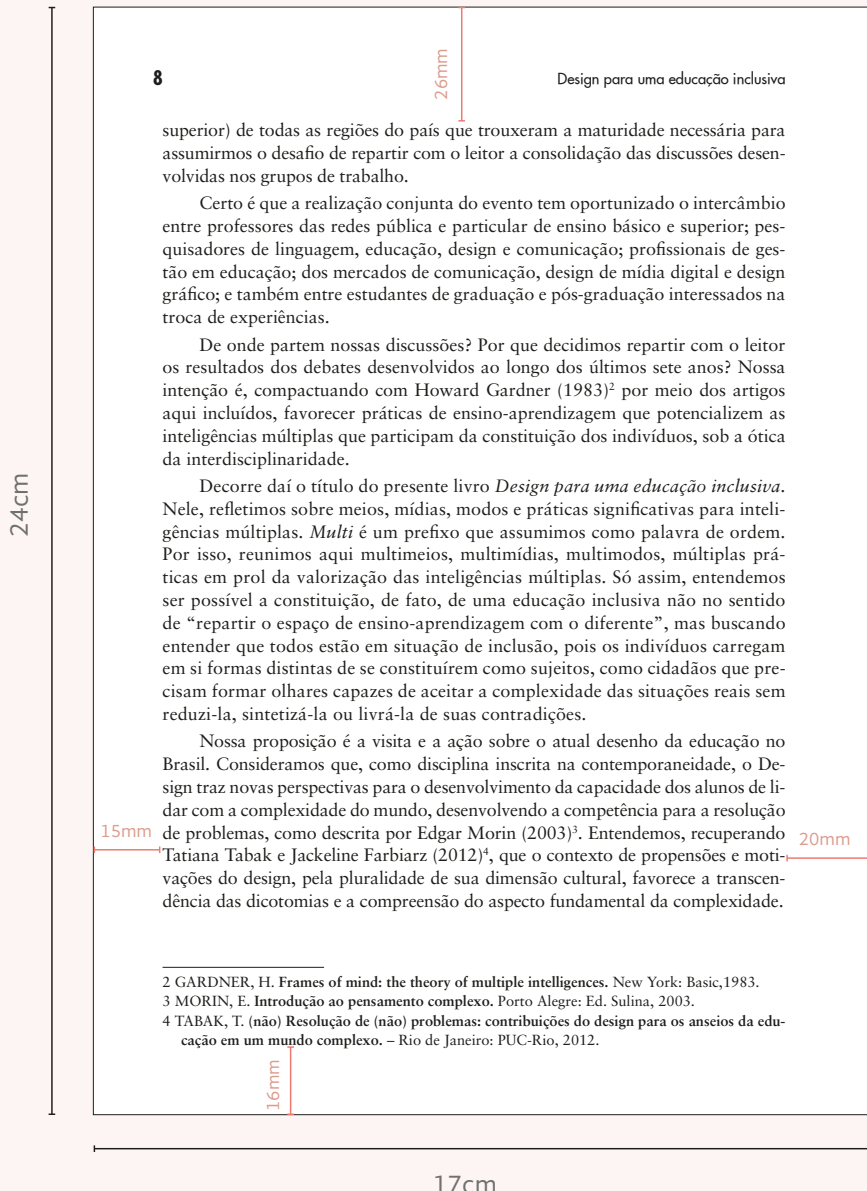


FIGURA 4 Esquema com as medidas da página e margens das folhas do projeto gráfico da Blucher Open Access.

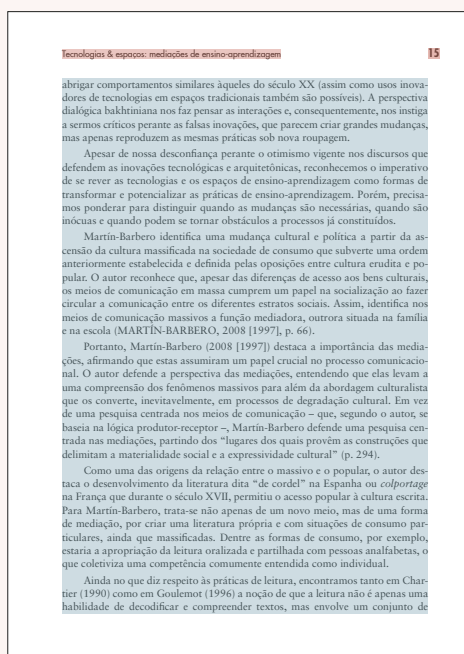
Tamanho da folha: 24x27cm

Margem superior: 26mm

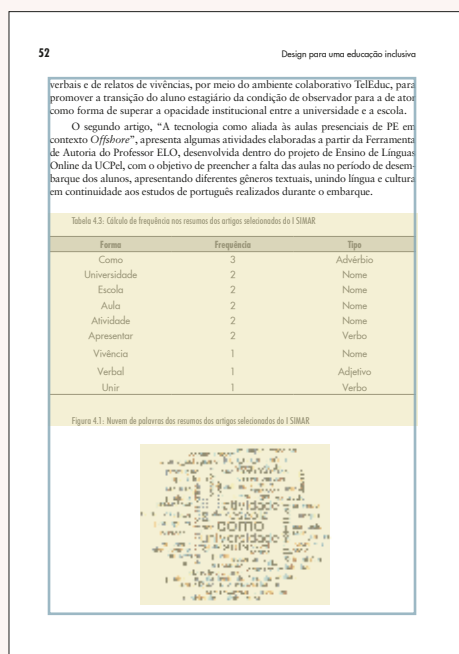
Margem inferior: 16mm

Margem interna: 20mm

Margem externa: 15mm



5a



5b

FIGURA 5 Exemplo de folhas dos livros que mostram o grid de uma coluna e como o conteúdo imagético é disposto.

Conteúdo imagético

Grid

Cabeços e fôlios

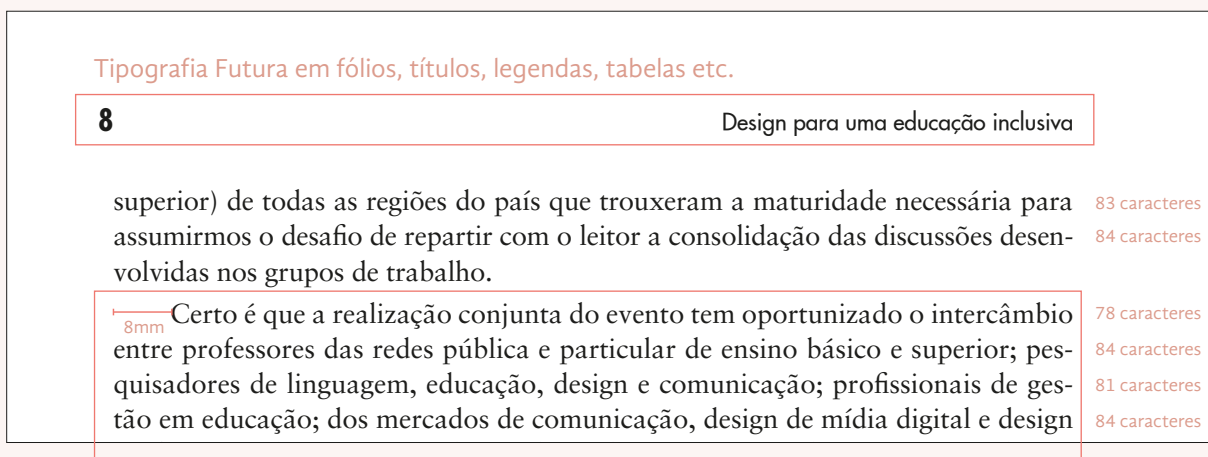
A tipografia do texto corrido é a *Sabon*³, uma tipografia serifada desenhada por Jan Tschichold em 1967, utilizada em corpo 11/14pt. Os parágrafos são compostos justificados, com quebra de linha e indentação de 8mm na primeira linha para marcar a mudança de parágrafos.

A mancha gráfica é tal que a média de número de caracteres por linha é cerca de 78-85 caracteres. Segundo Haslam (2007, p. 78), um número ideal de caracteres por linha é cerca de 65, mas considera que a média de 45 a até 75 caracteres por linhas é propícia para uma leitura confortável. Vê-se então que a média de 78 à 85 caracteres é maior que a indicada, podendo tornar a leitura enfadonha (FIGURA 6).

Como tipografia auxiliar utilizada em títulos, subtítulos, legendas, tabelas, e outras inserções, é utilizada a tipografia *Futura*⁴, em diferentes pesos e também nas versões condensadas. A tipografia foi desenhada por Paul Renner entre os anos de 1924 e 1926 e sua construção é evidentemente geométrica. Além disso, apresenta como características a elegância, o equilíbrio, e a neutralidade. O único porém que viu-se na sua utilização é a possível confusão pelos leitores entre as letras “a” e “o”, devido ao seu desenho geométrico muito similar.

3 LINOTYPE. **Sabon font family**. Disponível em: <<https://www.linotype.com/1436/sabon-family.html>>. Acesso em: 5 jan, 2017.

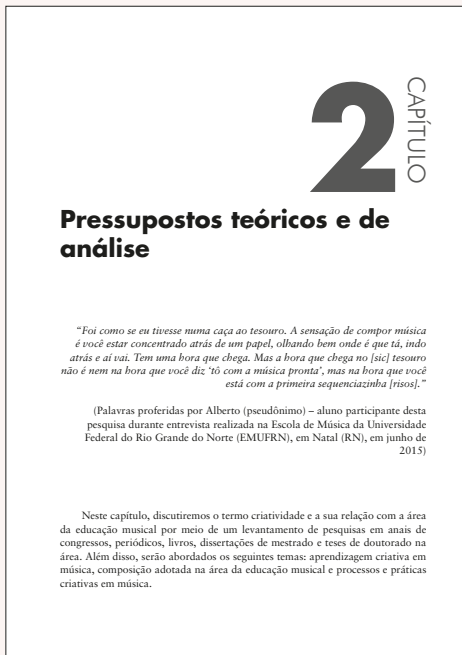
4 TIPOGRAFOS. **Futura, fonte de Paul Renner, a tipografia do modernismo dos anos 30**. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/tipos/futura.html>> Acesso em: 3 jan, 2017.



Tipografia Sabon em todo o texto corrido.

FIGURA 6 Esquema mostrando as tipografias utilizadas, contagem de caracteres de algumas linhas e o tamanho da entrada de parágrafo.

7a



7b

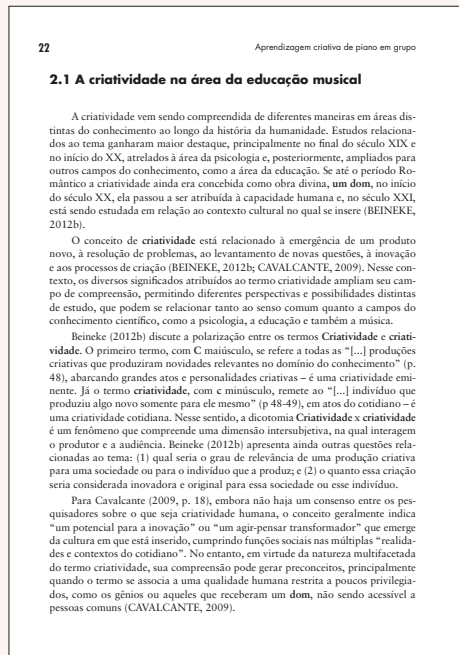
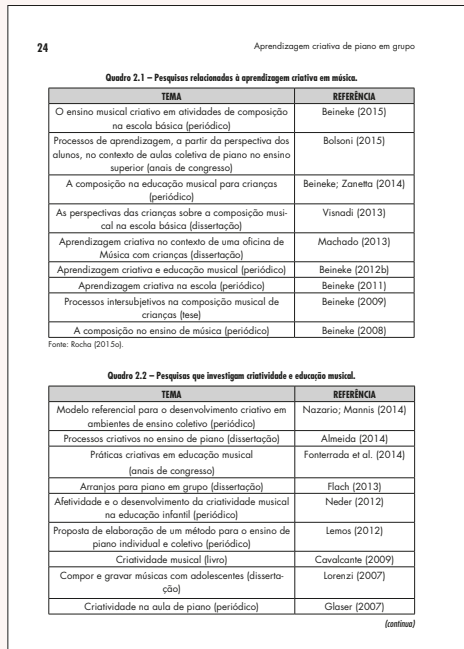
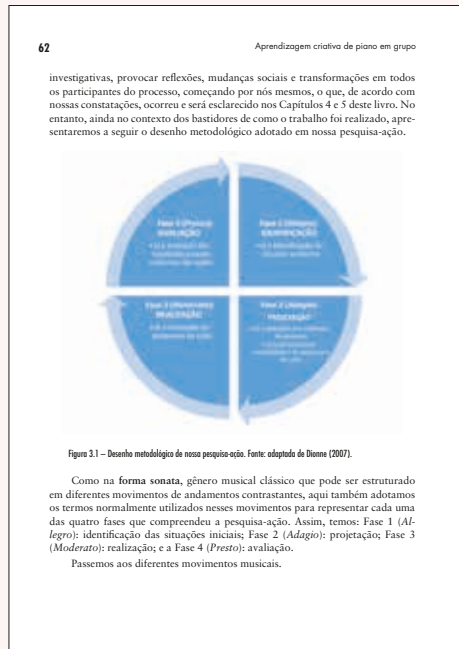


FIGURA 7 Páginas de um dos livros da Blucher Open Access, que exemplificam a abertura de capítulo (7a) e títulos (7b), o uso da fonte Futura em gráficos e legendas (7c); imagens e gráficos centralizados nas páginas (7d).



7c



7d

As aberturas de capítulo se resumem à enumeração do capítulo e título em corpo maior, na parte superior da página e o texto corrido começa logo em seguida, ainda na mesma página, quando o espaço é suficiente. De maneira geral, todo o conteúdo é disposto sem quebra de páginas entre as diferentes hierarquias, só há mudança de página quando se inicia um novo capítulo, ou na divisão dos diversos elementos pré e pós-textuais (FIGURA 7).

Todo o miolo e seus componentes são compostos em preto ou tons de cinza (*key*), trazendo somente as imagens coloridas, quando há a inserção delas. Não há assim, nenhuma aplicação de cor nos livros.

É possível notar muitos outros pormenores do projeto gráfico, como, por exemplo, o fato de ressaltarem a numeração das figuras dentro do texto corrido com uma tipografia em *bold*; ou o fato de que todos os títulos e subtítulos não possuem entrada de parágrafo, entre outros. No entanto, os elementos acima aferidos foram considerados suficientes para a compreensão do que tornava a estrutura da mancha gráfica tão restritiva.

O número elevado de caracteres por linha, somado à disposição do texto sem espaços para respiro e também ao *grid* de uma única coluna acabam por cansar os olhos, não dando espaço para o leitor repousar ou assimilar o conteúdo em momento algum.

A opinião da autora acerca do projeto gráfico mostrou-se acertada. Sendo assim, definiu-se que o objetivo primário deste projeto era realizar um projeto gráfico que atendesse às necessidades da tese da autora, mas também abrangente o suficiente para que fosse passível de ser adotado pela Blucher para os demais livros de seu catálogo, caso houvesse interesse em replicá-lo.

Os dados coletados nesse momento do projeto não só serviram para definir o problema, como para serem anexados à etapa de coleta de dados que viria a seguir. Essas informações foram essenciais para embasar as decisões durante a etapa de conceituação.

2.1.3 Componentes do problema

Através da análise do projeto gráfico padrão da Blucher Open Access e sabendo como se dá a utilização dos livros, foi possível identificar alguns componentes que serviriam de guia para a criação do projeto gráfico.

Os livros da plataforma Open Access são distribuídos gratuitamente online, mas também são impressos sob demanda pela editora. Essa informação faz-se importante, por refletir no tipo de tipografia que deveria ser escolhida para o texto corrido, uma vez que a mesma convinha ser razoavelmente confortável em ambos os usos.

Nesse ponto, recorda-se da passagem em que Munari (2008, p. 39) afirma que cada componente, isto é, cada subproblema pode ter uma solução ótima e ideal que pode, porém, contrastar uma com a outra. O

fato do livro ser lido em ambos os suportes e cada um exigir um tipo de tipografia específica para tornar sua leitura mais confortável encaixa-se nessa situação. O autor afirma que “a parte mais árdua do trabalho do designer é a de conciliar as várias soluções com o projeto global”.

O fato dos livros serem impressos sob demanda também levanta a questão de que o projeto gráfico deveria ser econômico, visto que o número de páginas influencia diretamente no valor final repassado ao consumidor.

Por fim, a variedade de temas abordados nos livros do catálogo da Blucher Open Access deveria ser levada em consideração, devendo o *grid* ser flexível o suficiente para acomodar os mais variados tipos de inserções, fossem elas imagens, gráficos ou esquemas, por exemplo.

As características específicas do livro da autora também foram avaliadas nesse momento, de maneira a levantar não só os componentes do problema inerentes ao projeto gráfico direcionado à Blucher, como também os decorrentes do conteúdo da autora.

Procurou-se analisar os arquivos em extensão “.doc”; o número de páginas; a hierarquia e quantos níveis eram utilizados; o tamanho de cada capítulo; o número de imagens recebidas; a qualidade delas; sua organização e disposição; entre outros.

A tese da autora, nas normas de padronização da PUC-Rio e ABNT, somava 280 páginas e seu conteúdo era dividido em 7 capítulos, sendo eles: **1** – Introdução; **2** – Panorama da publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX; **3** – Julião Machado e a mudança do padrão gráfico das revistas ilustradas brasileiras; **4** – *A Cigarra* e *A Bruxa*: trajetória editorial e análise gráfica; **5** – O legado de Julião Machado para a imprensa brasileira; **6** – Considerações Finais e **7** – Bibliografia. Os capítulos principais e de maior número de páginas eram os de número 2, 3, 4 e 5, em particular o quarto capítulo, visto que era onde a autora descrevia e apresentava a análise gráfica das duas revistas abordadas na tese, editoradas por Julião Machado juntamente à Olavo Bilac.

O número de figuras referenciadas no texto totalizava 237, sendo que algumas delas desdobravam-se em outras mais (*figuras Xa, Xb e Xc, por exemplo*), ao mostrar detalhes ou mais exemplos de uma mesma situação



280 páginas



7 capítulos



237 figuras

315 arq. imagens

exemplificada na figura em questão. Ao todo, os arquivos da autora totalizavam 315 arquivos de imagem, sobretudo no formato “jpeg”.

A grande maioria das imagens eram fotografias, realizadas *in loco* pela autora e, por essa razão, apresentavam problemas característicos da tecnologia de captura: cantos escuros⁵; partes do papel desfocados devido à ondulação da página com os cadernos abertos; baixa resolução; entre outros (FIGURAS 8, 9 E 10). Somado à isso, as vezes o próprio material fotografado, as revistas, encontravam-se deterioradas ou encadernadas, o que diminuía ainda mais a qualidade das imagens de maneira geral.

8



FIGURA 8 Página ilustrada de *A Cigarra*, retirada da tese da autora, exemplo de como a ondulação da encadernação das revistas gerava fotos com brilho e luz diferente em toda a página.

9



FIGURA 9 Figura retirada da tese da autora, versão do título da seção “Crônica”, exemplo de como algumas imagens encontravam-se muito desfocadas ou com qualidade baixa.

FIGURA 10 Figura retirada da tese da autora, suplemento na edição número 2 d’*A Cigarra*, exemplo no qual a autora não conseguiu um posicionamento ideal da página, deixando-a deformada.



10

Através da leitura da *Introdução* da tese, somado à conferência da organização das imagens por parte da autora, foi possível perceber que durante a tese foram escritos dois capítulos, um para cada análise individual das

⁵ O chamado *efeito vinheta*, que ocorre devido à qualidade da camera ou lente ótica, quando a quantidade de luz que atinge o centro do filme (ou sensor, atualmente) é superior ao que que atinge os cantos, os esses cantos acabam saindo visivelmente mais escuros nas fotos. CAMERANEON. **Vinheta na fotografia**. Disponível em: < <http://www.cameraneon.com/tecnicas/vinheta-na-fotografia/>>. Acesso em:16 fev, 2017.

revistas, *A Bruxa* e *A Cigarra*, e ao final, a autora decidiu-se por uni-los em um só capítulo. Na pasta das imagens, os arquivos foram divididos em duas pastas referentes aos capítulos que seriam d’*A Cigarra* e outra para *A Bruxa*, isto é, capítulos 4 e 5, e suas respectivas imagens enumeradas de acordo com o capítulo, por exemplo, “Figura 4.01”, ou “Figura 5.01” (FIGURA 11). Já no texto da tese, a numeração torna-se contínua, por serem apresentadas em um capítulo unificado, o capítulo 4. A imagem de número 80, nesse caso, torna-se “Figura 4.80”.

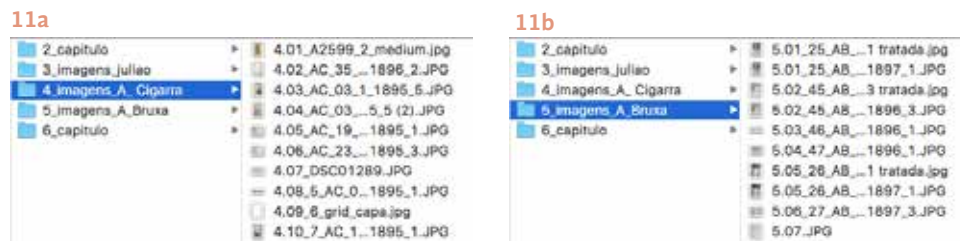


FIGURA 11 Printscreen das pastas no computador, onde vê-se a organização das pastas pela própria autora, com as imagens divididas em dois capítulos.

Pelo Sumário é possível perceber o uso de no máximo três níveis de hierarquia (1; 1.1; 1.1.1). A última hierarquia foi utilizada quase que somente no quarto capítulo, também devido à unificação das análises das duas revistas, que fez com que esse capítulo maior se dividisse em outros dois para a análise de cada periódico (FIGURA 12).

FIGURA 12 Sumário da tese da autora, onde vê-se a divisão do conteúdo e os níveis de hierarquia.

Sumário	
1.	Introdução 30
2.	Panorama da publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX 34
2.1	O aprimoramento da tecnologia gráfica no século XIX 34
2.2	A modernidade e as revistas ilustradas 47
2.3	O início da publicação de revistas ilustradas brasileiras 53
2.4	Os principais artistas gráficos precursores de Julião Machado no Brasil: Henrique Fleuiss, Ângelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro 61
2.4.1	Henrique Fleuiss 61
2.4.2	Ângelo Agostini 71
2.4.3	Rafael Bordalo Pinheiro 84
2.5	As principais características da apresentação gráfica das revistas ilustradas brasileiras oitocentistas 101
3.	Julião Machado e a mudança do padrão gráfico das revistas ilustradas brasileiras 109
3.1	Breve biografia de Julião e sua trajetória como ilustrador e produtor gráfico 109
3.2	A parceria com Olavo Bilac 132
3.3	Julião Machado e suas inovações: estilo de desenho, dinâmica de trabalho e uso de novas técnicas de produção de imagens e composição das páginas 136
4.	<i>A Cigarra</i> e <i>A Bruxa</i> : trajetória editorial e análise gráfica 142
4.1	<i>A Cigarra</i> 142
4.1.1	Capas 162
4.1.2	Miolo 166

12a

4.1.3	Ilustrações especiais 177
4.1.4	Vinhetas 181
4.2	<i>A Bruxa</i> 184
4.2.1	Capas 210
4.2.2	Miolo 215
4.2.3	Ilustrações 229
4.2.4	Vinhetas 230
4.2.5	Suplemento Comercial 233
4.3	Considerações finais 237
5.	O legado de Julião Machado para a imprensa brasileira 241
5.1	A importância da produção de Julião Machado para a modernização da imprensa brasileira 241
5.2	A produção da revista <i>O Mercúrio</i> 246
5.3	As estréias de Raul Pedemiras, Calixto Cordeiro e a consolidação da carreira de caricaturista de Artur Lucas 257
5.4	A influência de Julião Machado na caricatura do início do século XX 261
6.	Considerações Finais 266
7.	Bibliografia 270

12b

Também através da leitura do material, percebeu-se que haviam trechos que poderiam ser melhor explanados através de diagramas ou infográficos. Em dois momentos, por exemplo, a autora citava e explicava as diferentes técnicas que Julião Machado utilizava em suas ilustrações, fazendo uso de inúmeras imagens que, porém, não apresentavam resolução suficiente para impressão. Em outros momentos, ainda, a autora fez uso de fotografias das páginas da revista para demonstrar a posição de determinados elementos na página, tais como cabeçalho, colunas, fólios, mas a compreensão ficava comprometida devido à quantidade de informações.

2.1.4 Briefing e resultados

Após a análise realizada e, dentro do andamento do projeto no LDI, foi então realizado o *briefing* do projeto junto à autora. Além de Letícia Pedruzzi, estavam presentes na reunião as coordenadoras Priscilla Garrone e Geyza Dalmásio e o gerente Giuliano Kenzo Costa Pereira. Além disso, em paralelo à problematização, dentro do laboratório, foi designado para o projeto o estagiário ilustrador Hugo Bernardino, hoje formado em Artes Visuais pela UFES, que também participou da reunião.

Foi confirmada durante a reunião a necessidade de um novo projeto gráfico, devido ao fato do projeto da Blucher não ser condizente com o material que tinha-se em mãos. O ideal era que o projeto gráfico fosse, de fato, mais arejado e confortável para a leitura, mas ainda econômico devido aos custos de produção. A autora nos passou o formato fechado do livro, informando ser de 17mm x 24,7mm, isto é, valor muito próximo do aferido na análise do projeto gráfico da Blucher.

Visto que toda a equipe estava alinhada em relação à temática da tese, foi possível discutir pormenores do projeto que possibilitariam o ilustrador Hugo Bernardino à trabalhar nas ilustrações, enquanto eu, como diagramadora, realizava a etapa de coleta de dados e a conseguinte etapa de conceituação do projeto gráfico.

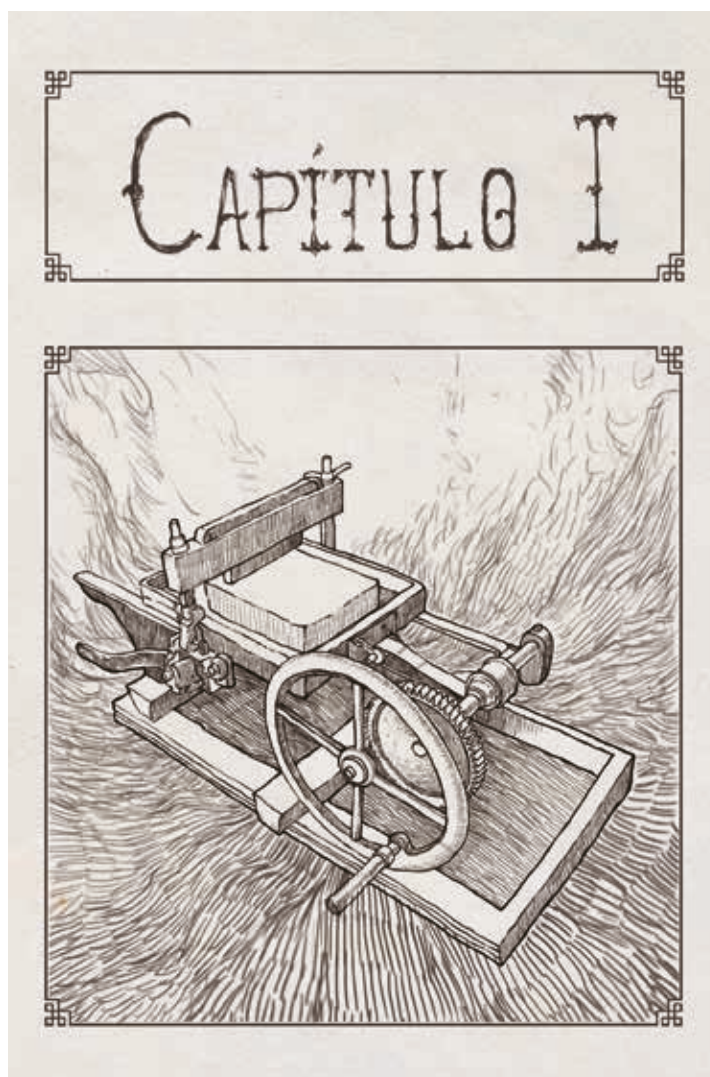
O principal tópico abordado, nesse momento, foram as aberturas de capítulo. Segundo Haslam (2007, p. 104), “os capítulos representam divisões significativas dentro da estrutura editorial. [...] Para que o início de um capítulo se sobressaia é útil dotá-lo de significância visual”.

Ainda que a disposição que a Blucher propunha fosse mais econômica, ela pouco valorizava a abertura do capítulo, que quase passava despercebida no miolo do livro como um todo. No entanto, considerando a economia de páginas desejável, não podíamos dispor de muito espaço para esse fim. Propôs-se então que a abertura fosse de uma página inteira, ilustrada, para trazer destaque, e em página ímpar, uma vez que as páginas pares acabam ocultas quando se folheia um livro impresso (HASLAM, 2007, p. 104).

O ilustrador Hugo Bernardino, que já havia lido a *Introdução* da tese, onde a autora discorre sobre o conteúdo de cada capítulo, propôs também temas que poderiam ser abordados nas ilustrações de cada abertura. Além disso, ele trouxe à reunião um esboço de uma abertura, em hachura (FIGURA 13). A hachura e a mistura de técnicas são duas das características marcantes do trabalho de Julião Machado e a autora concordou que esse seria um ótimo caminho a ser seguido nas ilustrações para o livro, dando dicas para o ilustrador, de maneira que ele adequasse seu traço e estilo para se aproximar ao de Julião Machado.

Já havia sido conversado informalmente no laboratório a possibilidade de alterar também a divisão dos diferentes capítulos, tornando o que antes era o primeiro capítulo da tese, a *Introdução* em apenas um elemento pré-textual, visto que seu conteúdo era curtíssimo. Sendo assim o que chamaríamos de primeiro capítulo seria o capítulo da tese que ambientava o leitor nas tecnologias gráficas disponíveis na época, entre eles, a litografia. A ilustração que o ilustrador trouxe à reunião remete justamente à esse tema, dada as conversas que havíamos tido.

FIGURA 13
Rascunho em hachura realizada por Hugo Bernardino, enquanto teste para a abertura do primeiro capítulo.



Nesse sentido, ficou acordado também que retornaríamos à primeira divisão que a autora havia feito para a tese, onde a análise das duas principais revistas de Julião Machado viriam separadas em dois capítulos. Com a separação, seriam valorizadas ambas as revistas com aberturas de capítulos exclusivas.

Na análise prévia dos materiais, além da separação das imagens em dois capítulos diferentes, também notou-se a qualidade baixíssima que a grande maioria delas oferecia e essa questão também foi discutida com a autora durante o *briefing*. Enquanto diagramadora, fiz testes prévios com as imagens que a autora entregou, dentro de um arquivo genérico do *Adobe InDesign*⁶ e percebi que a qualidade das imagens era mínima, muitas vezes com apenas 72 DPIS, outras com 300 DPIS, mas com o tamanho muito pequeno para ser disposto numa página, assim, a informação que a autora gostaria de demonstrar com aquelas imagens muitas vezes seria difícil de ler ou perceber. Por experiência, sabia-se também que dificilmente as imagens melhorariam sendo redimensionadas automaticamente em programas de edição, uma vez que a resolução já era muito baixa.

Como maneira de contornar esse problema, a autora sugeriu na reunião que essas imagens fossem buscadas em hemerotecas digitais, isto é, os acervos digitais das principais bibliotecas utilizadas por ela na pesquisa da tese.

Outro tópico levantado pela autora durante a reunião foi a necessidade do uso de uma tipografia *opensource*⁷, isto é, em código aberto, visto que esse projeto seria entregue à Blucher. Entende-se por *opensource* os projetos, – sejam eles de tipografias, programas, aplicativos, prototipagem e uma gama de diferentes produtos – que têm seu código aberto à inspeções, modificações e melhoramentos por parte dos usuários. Esse tipo de projeto, portanto, pode ser baixado e compartilhado sem maiores preocupações com licenças e direitos autorais. Optou-se, portanto,

⁶ Software com ferramentas de design, *layout* e editoração eletrônica de páginas. Nesse projeto, foram utilizados os softwares da empresa *Adobe*, disponíveis no Laboratório: *InDesign*, para editoração; *Illustrator*, para edição de vetores, tais como letreiramentos, fontes, ícones e afins; e *Photoshop* para tratamento e edição de imagens. ADOBE. **Crie layouts elegantes em sua mesa ou em trânsito**. Disponível em: < <http://www.adobe.com/br/products/indesign.html> >. Acesso em: 15 jan, 2017.

⁷ OPENSOURCE. **What is open source?** Disponível em < <https://opensource.com/resources/what-open-source> >. Acesso em: 7 jan, 2017.

por buscar na internet em *sites* específicos de tipografia por uma boa fonte *opensource*.

Além disso, a autora especificou também o número de páginas sugerido pela Blucher, sendo 200 páginas, dizendo haver uma pequena margem que poderia ser negociada.

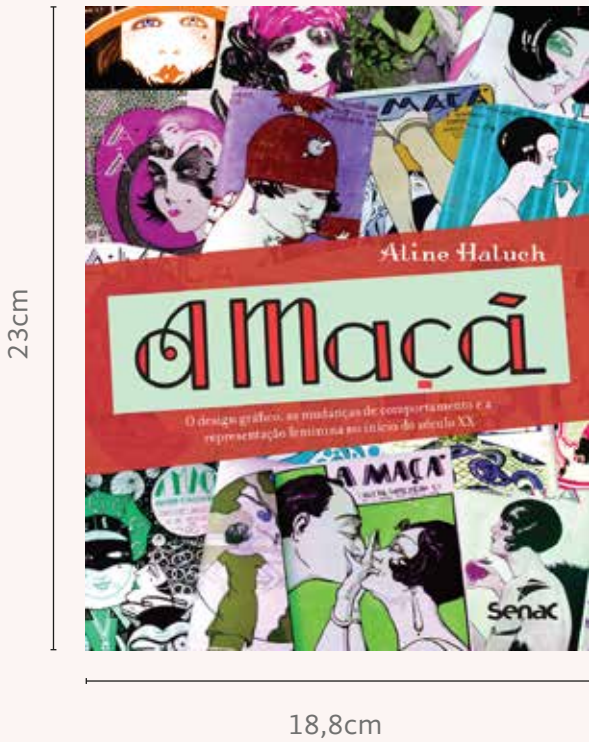
Como resultados da reunião, tivemos então a solução prévia para a questão das imagens, a definição antecipada das aberturas de capítulos; o estabelecimento da nova divisão dos capítulos, novos parâmetros para a escolha da tipografia, o número de páginas do projeto e a confirmação pela equipe do problema e componentes do problema identificados por mim durante a etapa de problematização.

2.2 REFERENCIAÇÃO

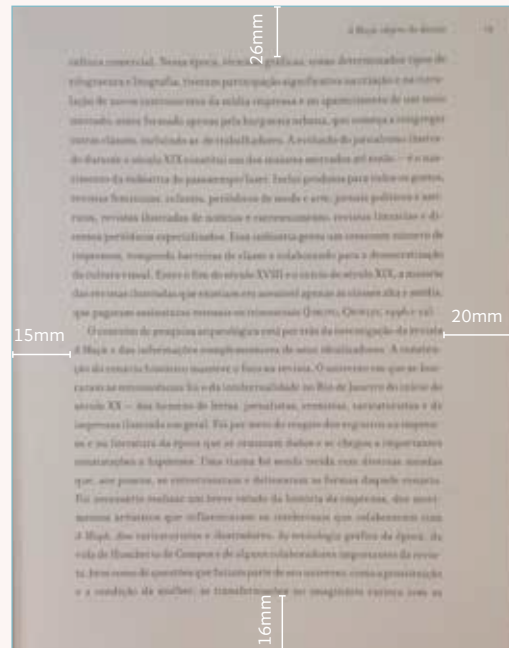
Uma vez levantada corretamente a demanda do projeto, partiu-se para a etapa de referenciação, tomando por base livros de história de design similares ao projeto em desenvolvimento. Para tal, foram utilizados livros conhecidos previamente por mim, devido minha participação em alguns projetos de iniciação científica no LadHT (Laboratório de Design: História e Tipografia), núcleo com linhas de pesquisa focado na história do design gráfico do Brasil e Espírito Santo. Dentre os livros que tive a oportunidade de ler e conhecer através do laboratório, dois deles destacaram-se devido a semelhança do tipo de projeto descrito aqui, visto que ambos eram também resultados das teses de pesquisadores que analisaram periódicos ilustrados brasileiros, sendo eles: *A Maçã*, de Aline Haluch e *O Desenhista Invisível*, de Julieta Sobral.

Foram selecionados alguns elementos gráficos chaves, considerados particularmente importantes devido aos componentes dos problemas levantados anteriormente, que teria de ser resolvido no projeto, sendo eles: **1)** formato fechado; **2)** margens; **3)** *grid*; **4)** tipografias de texto e auxiliares; **5)** aberturas de capítulo; **6)** disposição de figuras e legendas no *grid* e **7)** referências e listas de figuras.

14



15



Filosofia Grand Bold
FILOSOFIA GRAND BOLD
Filosofia OT Bold
Filosofia OT Regular
Filosofia OT Italic
FILOSOFIA UNICASE

FIGURA 17 Tipografias *Filosofia* em suas diferentes variações. A versão *Regular* parece ser a utilizada no corpo, enquanto as outras versões são utilizadas em elementos textuais tais como título, subtítulos, cabeços.

16



FIGURA 14 Capa de *A Maçã* e seu formato fechado.
FIGURA 15 Margens do livro, sendo: superior de 18mm, inferior de 25mm, interna de cerca de 25mm e externa de 23mm.
FIGURA 16 Possível grid utilizado na publicação.

ITC Legacy Sans Book
ITC Legacy Sans Book Italic
ITC Legacy Sans Medium
ITC Legacy Sans Bold
ITC Legacy Sans Bold
ITC Legacy Sans Bold Italic
ITC Legacy Sans Bold

FIGURA 18 Tipografias *ITC Legacy Sans*, usada somente em citações, notas de rodapé, tabelas e Cólófon.

2.2.1 Análise de *A Maçã*, de Aline Haluch

O livro *A Maçã* teve seu projeto gráfico e editoração eletrônica realizados pelo *Studio Creamcrackers Design*, estúdio no qual a própria autora atua como designer.

O formato fechado da publicação é de 18,8 x 23cm (FIGURA 14). As margens não são fáceis de aferir, uma vez que a diagramação do texto é muito fluida e possui inserção de muitas imagens ao longo do livro. Tomando uma página somente de texto como base, aferiu-se que a margem superior é de 18mm, a inferior de 25mm, a interna de aproximadamente 25mm e externa de 23mm (FIGURA 15). Não é possível afirmar com precisão o tamanho da margem interna do livro, devido à sua encadernação. O *grid* interno também é difícil de identificar, mas aparenta ter cerca de 3 ou 6 colunas com calha⁸ de no mínimo 4mm (FIGURA 16).

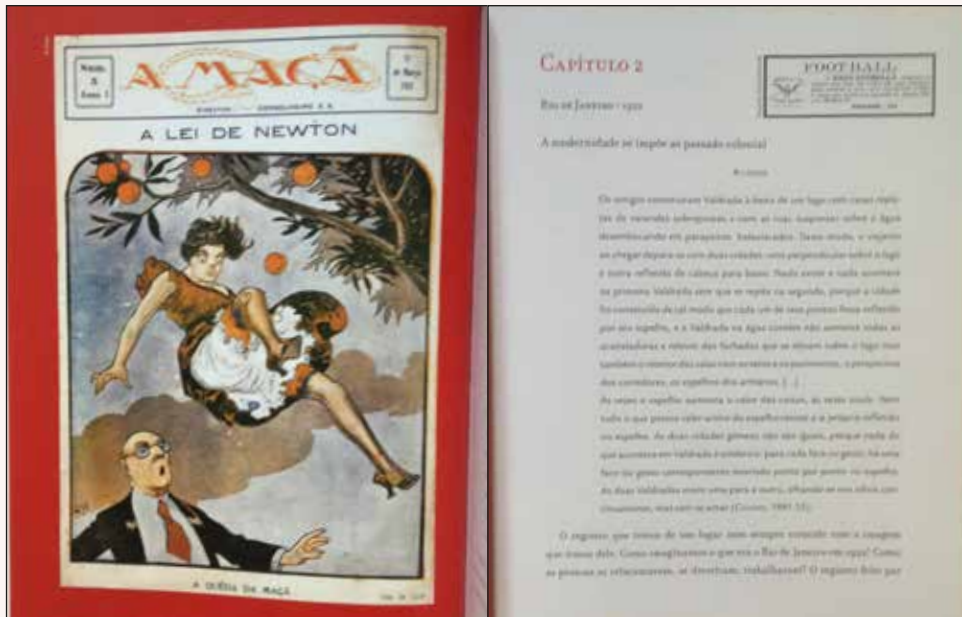
A tipografia utilizada para o texto corrido é a *Filosofia*⁹, e a *ITC Legacy Sans*. A família de fontes *Filosofia* é a interpretação pessoal de Zuzana Licko da tipografia *Bodoni* e foi apresentada pela primeira vez no catálogo da Emigré, de 1998. Além da fonte *Filosofia*, projetada para textos longos, a família possui ainda as fontes *Filosofia Grand* e *Filosofia Unicase* (FIGURA 17), variações estilísticas e *display* que promoveu um uso muito variado nos diferentes elementos da página, cabeços, títulos, subtítulos e afins. O uso da *ITC Legacy Sans* (FIGURA 18), por sua vez, veio para trazer uma maior diferenciação à fonte serifada, sendo utilizada somente em citações, notas de rodapé, cólofon e tabelas.

A abertura de capítulo do livro é muito sutil, ainda que esteja posicionada na página ímpar. A enumeração do capítulo e seu enunciado vêm em corpos ligeiramente maiores que o texto corrido, e a página segue preenchida já pelo conteúdo. Observando a página dupla onde está posicionada a abertura, nota-se que há sempre uma capa d'*A Maçã* posicionada centralmente na página par, sobre um fundo vermelho vivo que sangra, havendo pelo menos 20mm de fundo vermelho aparente sob a imagem da capa. Ainda assim, por estar posicionado na página par, essa página perde sua significância visual dentro do livro, quando o leitor o folheia (FIGURA 19).

⁸ Espaço entre as colunas, elemento que as separa. AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Layout**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

⁹ TIPOGRAFOS. **Zuzana Licko - fundição digital Emigré**. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/designers/zuzana-licko.html>>. Acesso em: 5 jan, 2017.

FIGURA 19
Abertura de capítulo 2 do livro *A Maçã*, de Aline Haluch, p. 48 e 49.



19

FIGURA 20 Páginas do livro *A Maçã*, de Aline Haluch, com diferentes inserções junto ao texto, respectivamente: p. 23, 41, 126 e 43.



20a



20b



20c



20d

A inserção de imagens do livro dá-se sobretudo junto ao texto (FIGURA 20). Vinhetas aparecem roubando parte do espaço do texto, que as contornam, e capas d'*A Maçã* aparecem ora recortando o texto tal como as vinhetas, ora tendo uma coluna reservada somente à elas, e ainda, ora ocupando páginas inteiras, porém, nunca sangrando. Praticamente a única situação de elementos sangrando foi nas páginas duplas das aberturas de capítulo.

Nenhuma das imagens possui legenda com créditos, somente a autoria, muito sutil, em corpo 6pt, compostas bem rente à imagem, em uma das margens no seu contorno (FIGURA 21). As imagens são listadas depois na *Lista de Figuras*, referenciando a página em que é encontrada.

A *Lista de Figuras* é uma tabela com 3 colunas, expondo as seguintes informações: a página em a figura pode ser encontrada, a descrição e a fonte da imagem. Essa tabela é composta na fonte *ITC Legacy* e o corpo é inferior ao utilizado no texto corrido. As referências também vêm em corpo inferior, corpo 8/10pt e não vêm em estilo de parágrafo francês, isto é, sem recuo apenas na primeira linha.

Folheando o livro como um todo, nota-se de forma geral uma diagramação muito fluida, que valoriza as imagens, não só as que são referenciadas no texto, mas também as vinhetas e pequenas ilustrações utilizadas no periódico *A Maçã*, o que entrega ao leitor um pouco do que era a publicação. A tipografia escolhida funciona particularmente bem para os diferentes elementos da página, sobretudo devido aos recursos *Opentype* e também devido à temática relacionada à história gráfica.

FIGURA 21 Lista de figuras do livro *A Maçã*, de Aline Haluch, p. 162.

Página	Descrição	Fonte
6	Ilustração de autoria desconhecida, da capa do número 1 de <i>A Maçã</i> , 11/2/1922	<i>A Maçã</i> , 1922
7	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
11	Página de <i>A Maçã</i> número 3, 11/3/1922. Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
12	Página de Editorial do número 1 de <i>A Maçã</i> , 11/2/1922. Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
13	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
14	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
15	Ilustração de Gino	<i>A Maçã</i> , 1922
16	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
18	Capa do número 3 de <i>A Maçã</i> , 25/2/1922. Ilustração de Lup (K. Ito)	<i>A Maçã</i> , 1922
17	Capa de <i>O Malho</i> , 1906. Ilustração de K. Ito	<i>O Malho</i> , 1906
17	Capa do número 12 de <i>A Maçã</i> , 29/4/1922. Ilustração de Gino	<i>A Maçã</i> , 1922
18	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
18	Quatro páginas ilustradas por Ivan:	<i>A Maçã</i> , 1922
21	Ilustração de Ivan – silhueta	<i>A Maçã</i> , 1922
21	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
22	Ilustração de Ivan – silhueta	<i>A Maçã</i> , 1922
22	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
23	Ilustração de Gino	<i>A Maçã</i> , 1922
24	Capa do livro <i>A noite do Boaz</i> (1917). Projeto gráfico e ilustração de Corina Dias	Divus, 2000/98
26	Anúncio do livro <i>Antologia dos românticos gaúchos</i> ilustrado por Andrés Guenara	<i>A Maçã</i> , 1922
29	Fotografia, de autoria desconhecida, vinculada como sendo o Conselho XX	<i>A Maçã</i> , 1922
33	Página, de autoria desconhecida, de <i>A Maçã</i> , 6/6/1925, com a seção "Theatrics"	<i>A Maçã</i> , 1925
34	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
35	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
36	Ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
37	Ilustração de Gino	<i>A Maçã</i> , 1922
39	Anúncio do livro <i>954</i> ilustrado por Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
39	Anúncio do livro <i>Sexual, o terror do homem</i> , de autoria desconhecida	<i>A Maçã</i> , 1922
41	Página de <i>A Maçã</i> , 11/11/1922, com ilustração de Ivan	<i>A Maçã</i> , 1922
41	Cartazeta da noite. Criação feita por Andrés Guenara	<i>A Maçã</i> , 1922
42	Cartazeta de <i>Pólya Fillos</i> feita por Andrés Guenara	<i>A Maçã</i> , 1921
42	Novo projeto gráfico para <i>A Maçã</i> feito por Andrés Guenara	<i>A Maçã</i> , 1923
43	Novo logotipo de <i>A Maçã</i> feito por Andrés Guenara	<i>A Maçã</i> , 1923
43	Ilustração de K. Ito	<i>A Maçã</i> , 1924
44	Logotipo de <i>A Maçã</i> desenhado por Ivan	<i>A Maçã</i> , 1924
44	Cartazeta de Ivan feita por Andrés Guenara	<i>A Maçã</i> , 1925
45	Anúncio do <i>Análise</i> de Ivan vinculada em <i>A Maçã</i>	<i>A Maçã</i> , 1922/1923
45	Anúncio do <i>Análise</i> de Ivan vinculada em <i>A Maçã</i>	<i>A Maçã</i> , 1922/1923

2.2.2 Análise de *O Desenhista Invisível*, de Julieta Sobral

O livro *O Desenhista Invisível*, de Julieta Sobral, foi publicado pela editora Folha Seca. O projeto gráfico foi realizado pela própria autora.

O formato fechado do livro é de 21,2 x 28cm (FIGURA 22). Novamente, é difícil aferir as margens, dadas as inserções de imagens, trabalhadas de diferentes maneiras. Numa página de apenas texto corrido, a margem interna é de 40mm, a externa de 50mm, a superior de 40mm e inferior de 30mm (FIGURA 23).

Não foi possível aferir o *grid*, mas parece se tratar de um **grid** de múltiplas colunas, e a autora e designer parece usar as colunas centrais numa coluna única de texto, que por vez ou outra contorna imagens que invadem essa coluna principal. A calha entre as imagens é de 6mm, mas a calha entre uma imagem e o texto, seja ele a caixa principal do texto do livro ou legendas, é de 4mm.

Segundo o cólofon, o livro é composto com a tipografia *Mrs. Eaves*, também de autoria da designer Zuzana Licko, criada em 1996¹⁰ (FIGURA 24). A tipografia é uma fonte serifada e foi composta no livro em corpo 12/16pt. Os parágrafos de texto corrido possuem um recuo de 12mm. As legendas são compostas na fonte sem serifa *ITC Legacy Sans* (FIGURA 18), corpo 8/11pt.

Há uns poucos títulos compostos com a fonte sem serifa, logo nos elementos pré-textuais, e todo o restante o livro é composto basicamente com a fonte *Mrs Eaves*. As citações parece vir compostas em corpo 10pt, também na versão romana da fonte e respeitando a mesma linha de base do restante do texto, havendo apenas um recuo de 2cm. Por essa razão, muitas vezes as citações passam quase despercebidas ao folhear o livro rapidamente.

As aberturas de capítulos são muito sutis, sendo o título centralizado em corpo 14pt em versais e versaletes, precedido por um ornamento simples de uma folhagem (FIGURA 25). Dá-se um espaço de cerca de 2cm e o texto começa imediatamente após, iniciado, porém, por uma bonita

¹⁰ EMIGRE. **Emigre Fonts**: Mrs Eaves. Disponível em: <<http://www.emigre.com/EF.php?fid=109>>. Acessado em: 17 fev, 2017.

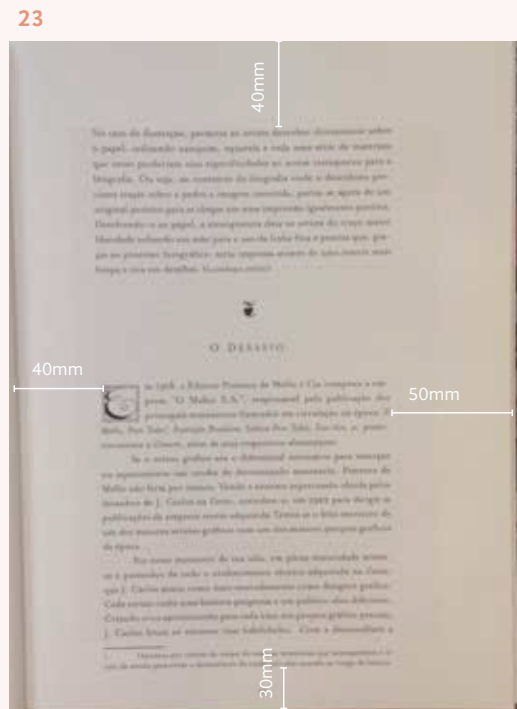


FIGURA 22 Capa d'*O Desenhista Invisível*, de Julieta Sobral e seu formato fechado.
FIGURA 23 Margens do livro, da página 35,, sendo: superior de 40mm, inferior de 30mm, interna de 40mm e externa de 50mm.

Mrs Eaves OT Bold
Mrs Eaves OT Italic
Mrs Eaves OT Roman

FIGURA 24 Tipografias *ITC Legacy Sans*, usada somente em citações, notas de rodapé, tabelas e *Cólofon*.

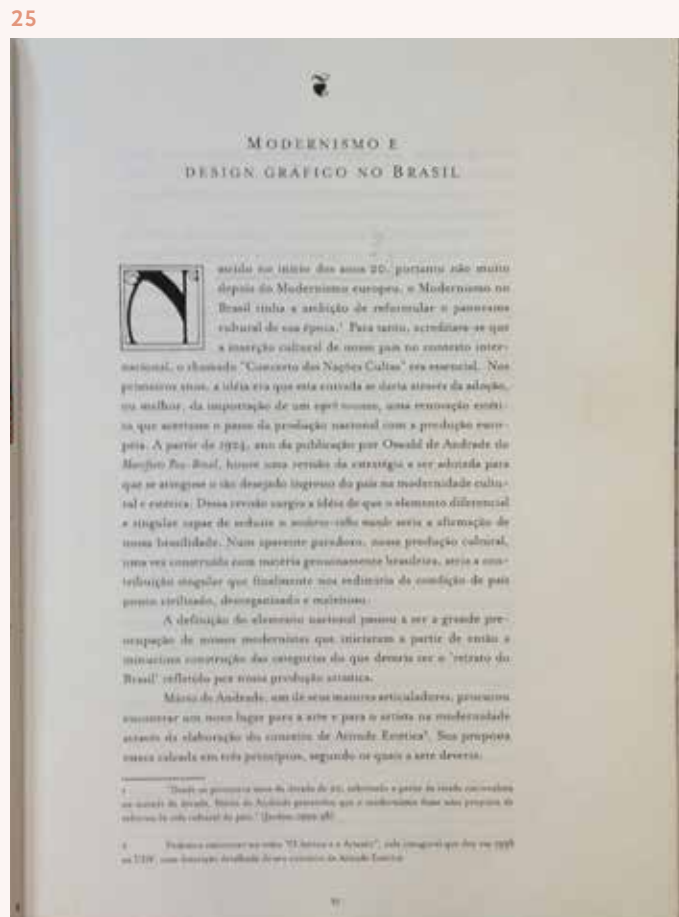


FIGURA 25 Abertura de capítulo do livro *O Desenhista Invisível*, p. 21.

capitular, obra do artista descrito no livro, J. Carlos, que toma cerca de 5 linhas.

O livro praticamente não apresenta intertítulos e separações de temas ocorrem com o uso de pequenas vinhetas com o rosto das moçoilas desenhadas por J. Carlos. Os poucos intertítulos encontrados diferem-se das aberturas de capítulos apenas pela capitular, utilizada ocupando a altura de apenas 3 linhas ao invés de 5.

A inserção de imagens dá-se de muitas formas (FIGURA 26). Muitas das ilustrações parece terem sido vetorizadas ou tratadas para que ficassem em alto contraste, e dessa forma, a designer tem a liberdade de inseri-las de maneira mais livre na página, sendo difícil de aferir se estão de fato inseridas nos limites do *grid*.

Poucas são as imagens que trazem legendas. Elas não são enumeradas e, quando há referência à autoria, ocorre no texto do livro ou nas poucas legendas encontradas. A disposição das imagens nas páginas ora se dá nas largas margens, entrando dentro da coluna de texto ou não, ora centralizada na coluna de texto, tanto quando são menores em largura, quando a largura é igualada, isto é, preenchendo toda a largura do *grid*. Muitas das imagens são dispostas em páginas exclusivas à elas. Capas ocupam páginas inteiras, por vezes sangrando (FIGURA 26f), ou com uma larga margem ao seu redor. Há páginas, ainda, preenchidas exclusivamente com as imagens em alto contraste, em composições que respeitavam as características e formas das próprias imagens (FIGURA 27). Em algumas páginas as capas da revista *Paratodos*, ilustrada por J. Carlos são dispostas em 2 ou 4 por página (FIGURA 26c, d, e), ou 3 páginas duplas abertas uma sobre as outras, com a calha de 6mm entre elas. A área de respiro é visivelmente parte fundamental do projeto, as imagens respiram, comunicam, são valorizadas e respeitadas.

A numeração do fólio encontra-se na margem inferior (FIGURA 26b), centralizada, composta em numerais em estilo antigo, proporcionais. No entanto, muitas vezes o fólio é sequer disposto na página, em detrimento do posicionamento das imagens.



26a



26b



26c



26d



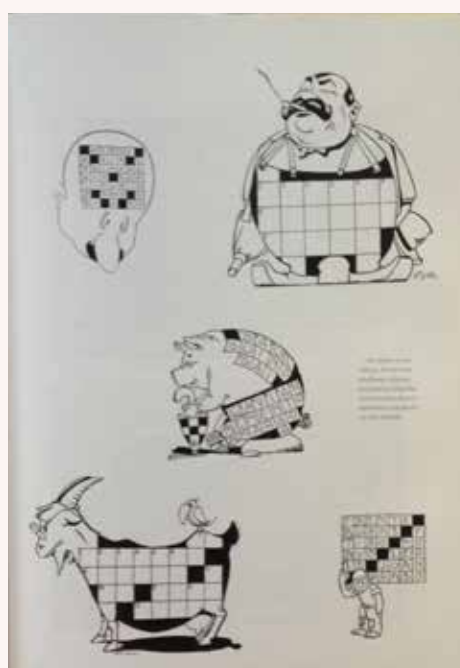
26e



26f



27a



27b

FIGURA 26 Diversas páginas do livro *O Desenhista Invisível*, com inserção de imagens, respectivamente, as páginas de número: 61, 49, 57 47, 69, 59.

FIGURA 27 Duas páginas do livro *O Desenhista Invisível*, onde é possível observar as imagens tratadas ou em alto contraste. P. 107 e 91.

As referências (FIGURA 28) são encontradas nas últimas 4 páginas da publicação, antes do colofon. O título é composto tal como os demais, porém o texto é composto na fonte *Mrs Eaves* regular, corpo 10, tal como as citações, mas a entrelinha é mais apertada, de 12pt. Os parágrafos não possuem recuo algum e deixa-se o espaço de uma linha de base/entrelinha vazia entre cada referência.

Já a lista de figuras é uma folha avulsa anexada junto ao livro e sua diagramação é completamente diferente do restante do livro (FIGURA 29). As informações são divididas em três colunas, separadas por fios e compostas em *ITC Legacy Sans*, em copo 7pt. A página no qual as figuras são encontradas é a primeira informação por linha, vindo na versão *bold* da fonte, e em vermelho, o restante das informações são dispostas.

Trazer a lista de figuras avulsa me pareceu uma decisão arriscada, uma vez que ela pode ser perder e no livro não há quaisquer referências à autoria, créditos ou numeração das imagens.

Percebeu-se nesse livro que a estrela são as imagens, muitas páginas são reservadas à elas, especialmente para demonstração de como J. Carlos fazia o aproveitamento das cores, ao imprimir as 4 capas da revista **Paratodos** de determinado período, juntas.

2.2.3 Conclusões

Através da análise dos dois livros, juntamente à análise do projeto gráfico da Blucher, foi possível notar características que ora funcionaram, ora não funcionaram nos projetos, que serviram como base para as decisões na etapa de conceituação.

A fonte serifada para o corpo do texto, presente em todas as análises se mostrou uma decisão acertada, em especial pelo caráter histórico que confere aos livros. Utilizar, em contra ponto, uma fonte sem serifa para determinadas informações também foi um recurso que funcionou muito bem. Ao comparar as citações dos dois livros analisados, percebe-se que n'*A Maçã*, apesar do tamanho da fonte ser similar à do texto corrido, enquanto n'*O Desenhista Invisível* o corpo é menor, as citações d'*A Maçã* se diferenciam mais do texto, pelo uso da fonte sem serifa, enquanto as d'*O Desenhista Invisível* passam quase despercebidas.

Ambos os livros possuem espaços de respiro consideráveis, dadas as inserções das figuras dentro do grid, deixando o restante das colunas em branco. É notável, no entanto, que as margens largas d'O *Desenhista Invisível* tornam a leitura particularmente confortável.

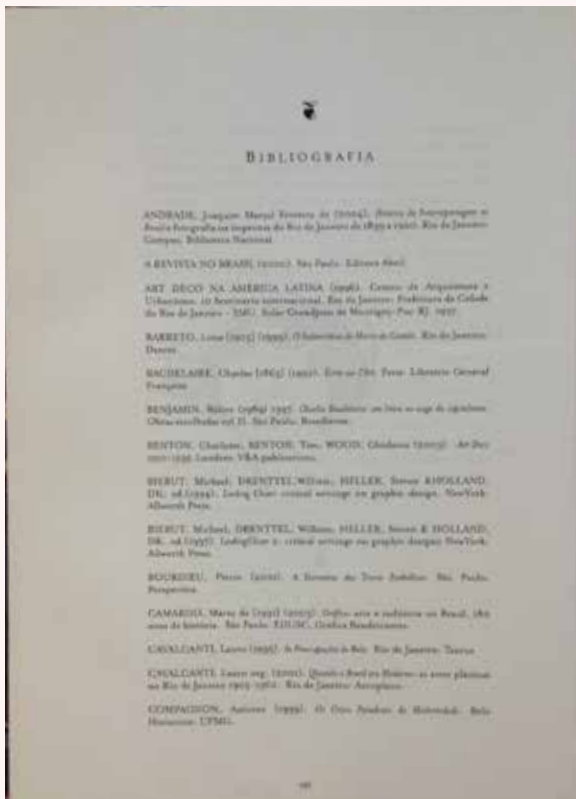


FIGURA 28 Bibliografia do livro *O Desenhista Invisível*, p. 196.



FIGURA 29 Lista de figuras do livro *O Desenhista Invisível*, folha avulsa.

2.3 CONCEITUAÇÃO

Tendo os livros analisados como referências, seguiu-se para a etapa de conceituação. Ainda que as decisões e testes tenham sido realizados paralelamente, os mesmos serão esmiuçados no presente projeto em diferentes tópicos. Assim, as três etapas da metodologia adaptada de Munari, referentes à criatividade, testes e materiais e tecnologias, reagrupadas no tema desse capítulo, a conceituação, serão abordadas dentro de cada tópico específico.



2.3.1. Formato

Segundo Haslam (2007, p.30), o formato é definido pela relação entre a altura e largura da página. Como exposto pela autora na reunião de *briefing*, o tamanho do livro era preestabelecido pela editora, sendo fixado em 17 x 24,7cm, valor muito próximo ao aferido na análise gráfica do projeto gráfico da Blucher e o formato, por sua vez, é retrato.

2.3.2 Tipografia

Visto que durante a problematização foi identificada a necessidade de uma fonte *Opensource* devido ao compartilhamento dos arquivos abertos com a Blucher e, sabendo por experiência na área editorial que boas tipografias abertas são escassas, decidiu-se começar o projeto gráfico por essa escolha, que guiaria no futuro as escolhas referentes à mancha gráfica.

Segundo Haslam (2007, p.98), quando se projeta um livro, existe uma série de questões que devem ser levantadas, de maneira a orientar a escolha da tipografia. É necessário entender qual é o tema do livro, qual o perfil do leitor, quantas hierarquias serão trabalhadas, a quantidade de diferentes elementos textuais a serem inseridos, tais como notas de rodapé, legendas, seções, títulos, notas bibliográficas e afins. Através da análise dessas questões, foi notável que os originais eram ricos em diferentes elementos textuais e que, ainda, dada a temática, eram recorrentes datas, citações, estrangeirismos e referências bibliográficas dentro

do corpo do texto, fazendo-se necessário o uso de alguns recursos *Opentype*¹, tais como: versaletes², sobrescrito e numerais não alinhados.

Quando se fala em *Opentype*, é importante compreender que se trata de um formato de fonte multiplataforma desenvolvido pela Microsoft em parceria com a Adobe, que apresenta algumas vantagens em relação ao formato considerado antecessor (porém, ainda presente no mercado), o *TrueType*. Os dois principais benefícios desse formato é que ele é suportado tanto pelo sistema operacional Windows quanto em Mac OS e suporta sets de caracteres e opções de *layouts* expandidos. Se as fontes em *TrueType* suportavam antes 256 glifos, o novo formato *Opentype* suporta 65.000 (FIGURA 30), o que permite que um só arquivo de fonte contenha os glifos de diferentes idiomas, letras versaletes, frações, ligaduras, *alternates* e diferentes tipos de numerais, alinhados, não alinhados (chamados também de estilo antigo), (FIGURA 31) até os devidamente projetados para funcionarem como sobrescrito e subscrito.

1234567890 tabular lining (versais/alinhados tabelares)
1234567890 tabular oldstyle (estilo antigo/não alinhados tabular)
1234567890 proporcional lining (versais/alinhados proporcionais)
1234567890 proporcional oldstyle (estilo antigo/não alinhados proporcionais)

FIGURA 31 Os diferentes tipos de numerais.

Esses glifos extras presentes nas fontes *Opentype* são essenciais para uma diagramação mais refinada. Haslam (2007, p. 244-246) explica que os versaletes (FIGURA 32) são letras em caixa alta, porém na altura aproximada de “x”, isto é, com altura de letras caixa baixa. Ao fazer uso dos versaletes, é possível dar o devido destaque às referências bibliográficas ou siglas, por exemplo, que sem essas interferências saltem aos olhos na mancha de texto. Já o uso de numerais não alinhados, por apresentarem ascendentes e descendentes, têm seu uso recomendado também na mancha de texto, tornando-a mais homogênea. Como o livro não apresenta nenhuma tabela, os numerais em estilo tabular, isto é, que apresentam o espaço entre os números fixos, de maneira que fiquem alinhados em tabelas, não se faz tão necessário.

CAIXA ALTA caixa baixa VERSALETES

FIGURA 32 Exemplo de letras versaletes, recurso *Opentype* interessante.

1 ADOBE. *Opentype*. Disponível em: <<http://www.adobe.com/products/type/Opentype.html>>. Acesso em: 18 dez, 2016.

2 STRIVZER, Ilene. *How to design with Small Caps?* Disponível em: <<http://blog.extensis.com/how-to/design-small-caps.php>>. Acesso em: 18 dez, 2016.



FIGURA 30 Esquema explicando que o formato *Opentype* acabou unificando os outros formatos de fontes mais usados até então.

Thesis™

AaA AaA AaA AaA AaA
AaA AaA AaA AaA AaA
AaA AaA AaA AaA AaA
AaA AaA AaA AaA AaA
AaA AaA AaA AaA AaA
AaA AaA AaA AaA AaA
AaA AaA AaA AaA AaA

TheSans™
TheSerif™
TheMix™

FIGURA 33 Imagem promocional da tipografia Thesis, que exemplifica a diversidade dentro de uma super família tipográfica.

Por fim, como característica considerada essencial, definiu-se que era necessário que a fonte fosse, na realidade, uma família tipográfica. Para Ambrose e Gavin (2005, p. 62), uma família tipográfica é uma ferramenta útil para um designer, uma vez que oferece opções que conseguem ser tanto diversificadas quanto coerentes entre si (FIGURA 33).

Baseado ainda nas questões levantadas pela análise proposta por Haslam (2007), a família selecionada deveria: **a)** possuir versões serifadas e não serifadas da tipografia, para que fosse melhor trabalhado tanto o texto corrido do livro quanto as diferentes inserções; **b)** possuir diferentes pesos e seus respectivos itálicos, para *italizar* os possíveis estrangeirismos e oferecer hierarquias claramente diferentes entre si; e **c)** possuir também o maior número de recursos *Opentype* disponíveis, sendo imprescindíveis os já citados versaletes, sobrescrito e numerais alinhados e não alinhados.

Foram utilizados sobretudo os sites *Google Fonts*³ e o *FontSquirrel*⁴ para a seleção de boas tipografias, por serem conhecidamente sites que prezam por um catálogo diferenciado. Além disso, buscou-se também por algumas palavras-chaves no buscador *Google*, tais como “melhores combinações de fontes gratuitas”, “melhor família tipográfica gratuita”, “super família gratuita” e os mesmos termos também em inglês, para um resultado mais abrangente.

De modo geral, as pesquisas apontavam para as mesmas tipografias. Algumas das encontradas foram imediatamente descartadas por não oferecerem as versões da tipografia serifada e não-serifada, sobrando, por fim, as fontes: *Liberation*, *Gandhi*, *Merriweather*, *Alegreya ht*, *Roboto* e *Source*.

³ GOOGLE. **Fonts**. Disponível em: <<https://fonts.google.com>>. Acesso em: 20 dez, 2017.

⁴ FONTSQUIRREL. **Free fonts! Legit free & quality**. Disponível em: <<https://www.fontsquirrel.com/>>. Acesso em: 20 dez, 2017.

A família tipográfica *Liberation*⁵ foi lançada em 2007 pela empresa *Red Hat Inc.*, empresa distribuidora do sistema *Linux*, e que atua também no desenvolvimento de programas livres e *opensource*. A fonte é composta pelas tipografias *Liberation Serif*, *Liberation Sans* e *Liberation Mono*, projetadas de maneira a substituir a fonte *Arial*, *Times New Roman* e *Courier News*. Todas elas possuem dois pesos, regular e *bold* e seus respectivos itálicos, totalizando 12 variações. Todas elas são disponibilizadas em formato *TrueType* e nenhuma delas apresenta recursos *Opentype* (FIGURA 34).

A família tipográfica *Gandhi*⁶ foi projetada pelos mexicanos Cristóbal Henestrosa e Raúl Plancarte na agência *Ogilvy México* como parte de uma campanha de leitura sustentável da *Livraria Gandhi*. A família é composta pelas fontes *Gandhi Serif* e *Gandhi Sans*, ambas também com dois pesos, regular e *bold*, e seus respectivos itálicos, totalizando 8 variações. De sua anatomia, é possível destacar sua altura-x⁷, maior que boa parte das fontes clássicas projetadas, olhos grandes e peso leve, que a dá maior fluidez à mancha gráfica. A tipografia possui alguns recursos *Opentype* interessantes, tais como frações, números ordinais, versaltes, sobrescrito, números em alinhamento tabular, estilo antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo tabular (FIGURA 35).

A família tipográfica *Merriweather*, projetada por Eben Sorkin na *Sorkin Type Co.*, possui as fontes *Merriweather Serif* e *Merriweather Sans*, ambas com 4 pesos, sendo eles *light*, regular, *bold* e *black* e seus respectivos itálicos, totalizando 16 variações. A princípio a tipografia também parecia uma boa opção para o projeto, uma vez que, segundo Sorkin⁸, a fonte foi construída visando a utilização em tela, mas, sabendo que a leitura nesse suporte têm aumentado constantemente nos últimos anos, ele escolheu por trazer alguns detalhes que acrescentassem à fonte a familiaridade da leitura de tipos de livros de antigos. Por essa razão, a fonte apresenta características particulares pra uma fonte de leitura em

⁵ FEDORAHOSTED. **Liberation fonts**. Disponível em: <<https://fedorahosted.org/liberation-fonts/>>. Acesso em: 14 jan, 2017.

⁶ TIPOGRAFIAGANDHI. **Gandhi Sans&Serif**. Disponível em: <<http://www.tipografiagandhi.com>>. Acesso em: 14 jan, 2017. e ARILLA, Pedro. Tipografía Gandhi. Disponível em: <<http://www.unostiposduros.com/tipografia-gandhi/>>. Acesso em: 14 jan, 2017.

⁷ Altura-x é a distância dentre a linha de base e a linha média de caracteres caixa-baixa/minúsculas. (AMBROSE, HARRIS. 2011, p. 28).

⁸ “Text faces may look alike but the subtle differences in feeling are important to me. Considering that we are doing more and more reading on screens rather than paper I chose to do this by returning to a style that isn’t commonly available. I decided to evoke the familiar feeling of old book type.” SORKIN, Eben. **Why and how I am making Merriweather font?** Disponível em: <<https://ebensorkin.wordpress.com/2011/02/11/why-and-how-i-am-making-merriweather/>>. Acesso em: 15 jan, 2017.

tela, tal como o eixo diagonal da letra “O” e sua altura-x grande. Porém, foram encontrados relatos de problemas na fonte, quando impressa, no blog do designer⁹. Esses relatos, junto ao fato de que a família é um projeto ainda em desenvolvimento e não oferece nenhum recurso *Opentype* fez seu uso ser praticamente descartado como opção (FIGURA 36).

A família *Roboto* foi criada por Christian Robertson¹⁰, designer do *Google*, como uma fonte para a própria empresa, lançada em 2011 e desde então utilizada no sistema operacional *Android*. Foi projetada primeiramente a fonte sem serifa, *Roboto*, própria para utilização em tela, e expandida depois com as fontes *Roboto Slab*, *Roboto Condensed* e *Roboto Mono*, todas com uma ampla gama de pesos. A fonte *Roboto*, sem serifa, possui 6 pesos, sendo eles: *thin*, *light*, regular, *medium*, *bold* e *black*, e os respectivos itálicos. A fonte *Roboto Slab* possui 4 pesos, *thin*, *light*, regular e *bold*, mas não oferece os itálicos desses pesos. A fonte *Roboto Condensed* oferece 3 pesos, sendo eles *light*, regular, *bold*, e seus itálicos. Por fim, há a fonte *Roboto Mono*, que não foi possível realizar o *download* por estar fora do catálogo do *Google Fonts*. Ao todo, a família oferece 26 variações. As fontes em versões *Slab* e *Condensed* não ofereciam quaisquer recursos *Opentype*, a versão sem serifa, a primeira a ser projetada, oferece recursos como: frações, ordinal, sobrescrito, subscrito, alinhamento tabular, estilo antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo tabular (FIGURA 37).

A fonte *Source Sans Pro*, projetada por Paul D. Hunt foi a primeira fonte *opensource* lançada pela *Adobe*, em 2012, e que viria a fazer parte de uma família tipográfica, com os lançamentos posteriores da *Source Serif Pro* e *Source Code Pro*¹¹. Ela é indicada para uso tanto em tela quanto impressa, por possuir tanto as versões com e sem serifa da tipografia, como também uma altura-x razoável e olhos¹² largos. A fonte *Source Sans* oferece 6 pesos, o *extralight*, *light*, regular, *semibold*, *bold*, *black* e seus respectivos itálicos, enquanto a fonte *Source Serif* oferece os mesmos seis pesos,

⁹ SORKIN, Eben. **About me**. Disponível em: <<https://ebensorkin.wordpress.com/about-eben-sorkin/>>. Acesso em: 15 jan, 2017.

¹⁰ FONTEX. **Roboto Font Download for free**. Disponível em: <<http://www.fontex.org/download/Roboto.ttf>>. Acesso em: 15 jan, 2017.

¹¹ PAUL, Ryan. **Adobe releases Source Sans Pro, a new open source font**. Disponível em: <<http://arstechnica.com/information-technology/2012/08/adobe-releases-source-sans-pro-a-new-open-source-font/>>. Acesso em: 10 jan, 2017.

¹² Também chamada de contra-forma ou bojo, se refere ao espaço vazio dentro de uma letra. (AMBROSE, HARRIS. 2011, p. 27)

entretanto, seus itálicos não foram ainda lançados¹³. Dentre os recursos *Opentype*, a opção serifada da fonte oferece: frações, números ordinais, sobrescrito, subscrito, numerador, denominador, alinhamento tabular, estilo antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo tabular, não há versaletes. A versão sem serifa da fonte oferece os mesmos recursos, exceto o alinhamento tabular dos números (FIGURA 38).

Por fim¹⁴, lançada em 2012 pelo designer Juan Pablo del Peral, através da foundry Huerta Tipografica, há a família *Alegreya ht*¹⁵. O também tipógrafo e resenhista Carl Crossgrove afirma que, apesar de ser mais uma tipografia serifada própria para livros, a fonte conseguiu seguir um caminho um pouco diferente dos trilhados até então. Seu desenho possui detalhes que a torna uma tipografia particular, clara e ao mesmo divertida. A fonte funciona tanto para o uso pretendido – impresso, em livros –, quanto como *webfont*. Seus pesos foram escolhidos minuciosamente, traz conforto nas fontes medianas, e possui contraste o suficiente entre os pesos de maneira a permitir usá-los para diferentes situações de ênfase. O resenhista termina por afirmar que “economia, estilo, força, clareza, conforto, frescor e estabilidade são raramente combinados em um pacote tão enganosamente simples”. A família foi a mais completa encontrada na busca, oferecendo 4 fontes que se complementam: *Alegreya Serif*, nos pesos regular, *bold*, *black* e seus itálicos, *Alegreya Serif SC* (a versão *small caps*, versaletes, da mesma) nos mesmos pesos da fonte serifada, *Alegreya Sans*, nos pesos *thin*, *light*, regular, *medium*, *bold*, *extra-bold*, *black*, e seus itálicos e *Alegreya Sans SC* (novamente, *small caps*), nos mesmos pesos da versão sem serifa. No total, há 40 variações da fonte, sendo 20 delas as versaletes correspondentes de cada tipografia. A versão sem serifa oferecia como recursos *Opentype*: frações, ordinal, sobrescrito, subscrito, numerador, denominador, alinhamento tabular, estilo antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo tabular. Já a versão com serifa não oferece nenhum recurso, porém, seus numerais padrão já são o do estilo antigo proporcional, ideal para a o corpo do texto, e há a versão da fonte em versalete (FIGURA 39).

13 CROSSGROVE, Carl. **Typeface Review**: Source Serif. Disponível em: <<http://typographica.org/typeface-reviews/source-serif/>>. Acesso em: 10 jan, 2017.

14 CROSSGROVE, Carl. **Typeface Review**: Alegreya ht. <http://typographica.org/typeface-reviews/alegreya-ht/>>. Acesso em: 10 jan, 2017.

15 HUERTATIPOGRAFICA. **Alegreya ht Pro**. Disponível em: <<http://www.huertatipografica.com/es/fonts/alegreya-ht-pro>>. Acesso em: 10 jan, 2017.

Liberation Mono Bold
Liberation Mono Bold It.
Liberation Mono Regular
Liberation Mono Italic
Liberation Sans Bold
Liberation Sans Bold Italic
Liberation Sans Regular
Liberation Sans Italic
Liberation Serif Bold
Liberation Serif Bold Italic
Liberation Sans Regular
Liberation Sans Italic

> 12 variações
> Sem recursos *Opentype*

FIGURA 34 Família tipográfica
Liberation em todas suas 12 versões.

Merriweather Black
Merriweather Black Italic
Merriweather Bold
Merriweather Bold Italic
Merriweather Regular
Merriweather Italic
Merriweather Light
Merriweather Light Italic
Merriweather Sans ExtraBold
Merriweather Sans ExtraBold Italic
Merriweather Sans Bold
Merriweather Sans Bold Italic
Merriweather Sans Regular
Merriweather Sans Italic
Merriweather Sans Light
Merriweather Sans Light Italic

> 16 variações
> Sem recursos *Opentype*

FIGURA 36 Tipografia *Merriweather*
Serif em seus diferentes pesos.

Gandhi Sans Bold
Gandhi Sans Bold Italic
Gandhi Regular
Gandhi Italic
Gandhi Serif Bold
Gandhi Serif Bold Italic
Gandhi Serif Regular
Gandhi Serif Italic

> 8 variações
> Recursos *Opentype*: frações, números ordinais, versaletes, sobrescrito, numerais alinhados proporcionais e tabulares, numerais não alinhados proporcionais e tabulares

FIGURA 35 Topografia *Gandhi*,
versões com e sem serifa.

Roboto Black
Roboto Black Italic
Roboto Bold
Roboto Bold Italic
Roboto Medium
Roboto Medium Italic
Roboto Regular
Roboto Regular Italic
Roboto Light
Roboto Light Italic
Roboto Thin
Roboto Thin Italic
Roboto Slab Bold
Roboto Slab Regular
Roboto Slab Light
Roboto Slab Thin

> 26 variações
> Recursos *Opentype*:
Roboto Slab e Condensado - nenhum
Roboto - frações, números ordinais, versaletes,
sobrescrito, subscrito, numerais alinhados
proporcionais e tabulares e numerais não
alinhados proporcionais e tabulares

FIGURA 37 Apresentação dos pesos da
Roboto, presete no site da Google.

Source Serif Pro Black
Source Serif Pro Bold
 Source Serif Pro SemiBold
 Source Serif Pro Regular
 Source Serif Pro Light
 Source Serif Pro Extralight
Source Sans Pro Black
Source Sans Pro Black Italic
Source Sans Pro Bold
Source Sans Pro Bold Italic
Source Sans Pro SemiB.
Source Sans Pro SemiB. Italic
 Source Sans Pro Regular
Source Sans Pro Italic
 Source Sans Pro Light
Source Sans Pro Light Italic
 Source Sans Pro Extralight
Source Sans Pro Extralight Italic

> 26 variações

> Recursos *Opentype*:

Source Serif e Sans Pro - frações, números ordinais, sobrescrito, subscrito, numerais alinhados proporcionais e tabulares e numerais não alinhados proporcionais e tabulares

FIGURA 38 Pesos da *Serif Sans* e *Serif Pro*.

Alegreya ht Sans Black
Alegreya ht Sans Black Italic
Alegreya ht Sans ExtraBold
Alegreya ht Sans ExtraBold Italic
Alegreya ht Sans Bold
Alegreya ht Sans Bold Italic
 Alegreya ht Sans Regular
Alegreya ht Sans Italic
 Alegreya ht Sans Light
Alegreya ht Sans Light Italic
 Alegreya ht Sans Thin
Alegreya ht Sans Thin Italic
Alegreya ht Black
Alegreya ht Black Italic
Alegreya ht Bold
Alegreya ht Bold Italic
 Alegreya ht Regular
Alegreya ht Italic

> 26 variações

> Recursos *Opentype*:

Alegreya Sans - frações, números ordinais, versaletes, sobrescrito, subscrito, numerais alinhados proporcionais e tabulares, numerais não alinhados proporcionais e tabulares

FIGURA 39 Todos os pesos da tipografia *Alegreya ht Sans* e *Serif*.

Depois de levantadas essas principais tipografias, foi realizado um teste com todas elas em uma mancha gráfica genérica, pensada apenas para simular uma situação de uma média confortável de caracteres por linha e diferentes situações de destaques, títulos e usos de recursos *Opentype*, para entender os limites e possibilidades das fontes. Para isso, foi replicada a mesma diagramação, com o mesmo texto e configuração, com essas diferentes fontes. Sabe-se que as serifas de um tipo serifado ajuda o olho a seguir a trilha de letras, por oferecer uma base maior a elas (AMBROSE, HARRIS, 2005, p. 40), e essa característica oferece uma leitura mais confortável, sobretudo para textos longos. Assim, decidiu-se por adotar uma fonte serifada para compor o equivalente ao corpo do texto do miolo, e, para oferecer maior dinamismo à diagramação, foram usadas as fontes sem serifa em textos mais curtos, tais como legendas, títulos, notas de rodapé, etc (FIGURAS 40-45).

Sou um teste de título em **BOLD 22pt**

Já eu sou um subtítulo em **REGULAR 16pt**

Antes de qualquer coisa, esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografura foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A zincotopia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil. Para suplantiar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Julião explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a **impressão dos textos em bold**. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção. A diferença da experiência de Julião para a de **Bordalo em bold** foi que o primeiro se valeu da versatilidade oferecida pela composição das páginas na matriz plana para inserir as imagens em meio ao texto, 1/2 enquanto o último continuou a setorizar o conteúdo nas páginas, deixando a metade superior para as imagens e a inferior para os textos, e aqui 1987.

Concluindo, Julião Machado modificou o modo de produção a partir das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, pois eram impressas na íntegra pelo processo litográfico. Com essa alteração na produção, foi possível integrar textos e imagens em todas as páginas das revistas.

Julião Machado e os testes de tipografias

Esse teste foi feito em corpo 8/10pt. Idest, cus dolum que volent, volorit atiorum re, autempera nate qui doloreh enecum labo. Feris explam ent fugiatis eosam aut la nimagnis nonestium atquiatur? ¶¶Uptate volorumquas dolestet ad ullam, officitate is aut enis quatum as in non rerum expla pe milla voluptae volorerferum volo tet fuga. Et aliquia ntoribus. ¶¶ Nam, audit aut reiusapedia volecea sus autet dolore labore omnia doluptia quis am que el ius eum que ratem volut vendae as doluptaque vit. Officiisim sitio volenia spellen dandebit, sit ut rem. Nam quiat et atum as atecum sapersp erionse quibero vidicatet explibus, aut volo bea volupta nis reprate pra verum sim earumet a sint aut odipsum qui cum quam re que ese sus dem eatem fugit aut ea consectemodi sum audae sequo equi audias ratur, se mi, utet as volo et aut ame quam alitatus dolut acid quat.

OBSERVAÇÕES SOBRE O TESTE

Fonte: Liberation Serif (2 pesos e itálicos), Liberation Sans (2 pesos e itálicos) e Liberation Mono (2 fontes e itálicos).
Recursos Opentype: nenhum.

Julião Machado mudou a visualidade das revistas ilustradas brasileiras que, em sua maioria, seguiram, durante todo o século XIX, o padrão cinzento característico de uma das formas de se utilizar a técnica litográfica. O artista gráfico construía seus personagens e cenas a traço de forma sintética e sem a simulação de sombreados e meios-tons, que eram a norma corrente. Apesar de detalhar menos as nuances das cenas e não se ater à representação realista dos personagens e quadros, Julião enriquecia sua produção com a utilização frequente de diferentes procedimentos pictóricos, valendo-se da capacidade da *litografia* de simular outras técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, por exemplo.

A hibridização das técnicas de construção das imagens de Julião fez grande sucesso e tornou-se um marco na história da imprensa brasileira. Acredita-se que as imagens de Julião tenham apresentado uma relação com a fotografia pelo emprego das retículas *ben day* na composição de preenchimentos. Nessa época, a fotogravura já havia sido inventada, e, inclusive, experimentada,

nas edições 2 e 3 d' *A Cigarra*; porém, ainda era um processo caríssimo e inacessível às produções periódicas brasileiras.

Acredita-se que os avanços no uso da litografia permitiram, não só a utilização de novas técnicas de produção de imagens, mas também uma mudança na linguagem gráfica das revistas, com a viabilização econômica da integração corriqueira de imagem e texto na mesma página.

Julião se valeu das novas possibilidades tecnológicas e de sua experiência e contato com a produção periódica europeia para orquestrar a implantação dessas novidades no Brasil. Seu modo de produção foi determinante para a grande mudança que implantou na imprensa brasileira. Além da produção das imagens híbridas, Julião consolidou a integração de **texto e imagem** ao imprimir todas as páginas das revistas litograficamente, inclusive as páginas de textos. Os esforços anteriores para tal integração se davam comumente de duas formas: ou se imprimiam as páginas em duas máquinas diferentes, uma tipográfica e outra litográfica, ou se tentava produzir as imagens por meio.xilogravura ou

Letícia Pedruzzi

40b

FIGURA 40 Teste realizado com a família tipográfica *Liberation*. Créditos: Thaís Imbroisi.

Sou um teste de título em **BOLD 22pt**

Já eu sou um subtítulo em **REGULAR 16pt**

Antes de qualquer coisa, esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilogravura foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A zincotipia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil. Para suplantiar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Julião explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a **impressão dos textos em bold**. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção. A diferença da experiência de Julião para a de **Bordalo em bold** foi que o primeiro se valeu da versatilidade oferecida pela composição das páginas na matriz plana para inserir as imagens em meio ao texto, $\frac{1}{2}$ enquanto o último continuou a setorizar o conteúdo nas páginas, deixando a metade superior para as imagens e a inferior para os textos, e aqui 1987.

Concluindo, Julião Machado modificou o modo de produção a partir das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, pois eram impressas na íntegra pelo processo

Julião Machado e os testes de tipografias

Esse teste foi feito em corpo 8/10pt. Idest, cus dolum que volent, volorit atiorum re, autempera nate qui doloreh enecum labo. Feris explam ent fugiatis eosam aut la nimagnis nonestium atquiatur? ¶Uptate volorumquas dolestet ad ullah, offictate is aut enis quatum as in non rerum expla pe milla voluptae volorerferum volo tet fuga. Et aliqua ntoribus. ¶¶ Nam, audit aut reiusapedia volecea sus autet dolore labore omnia doluptia quis am que el ius eum que ratem volut vendae as doluptaque vit. Officiisim sitio volenia spellen dandebit, sit ut rem. Nam quiat et atum as atecum sapersp erionse quibero vidicetet explibus, aut volo bea volupta nis reprate pra verum sim earumet a sint aut odipsum qui cum quam re que ese sus dem eatem fugit aut ea consectemodi sum audae sequo eaqui audias ratur, se mi, utet as volo et aut ame quam alitatus dolut acid quat.

OBSERVAÇÕES SOBRE O TESTE

Fonte: Gandhi (2 pesos e itálicos), Gandhi Sans (2 pesos e itálicos).

Recursos Opentype: frações, ordinal, versalete, sobrescrito, alinhamento tabular, tilo antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo tabular.

Julião Machado mudou a visualidade das revistas ilustradas brasileiras que, em sua maioria, seguiram, durante todo o século XIX, o padrão cinzento característico de uma das formas de se utilizar a técnica litográfica. O artista gráfico construía seus personagens e cenas a traço de forma sintética e sem a simulação de sombreados e meios-tonos, que eram a norma corrente. Apesar de detalhar menos as nuances das cenas e não se ater à representação realista dos personagens e quadros, Julião enriquecia sua produção com a utilização frequente de diferentes procedimentos pictóricos, valendo-se da capacidade da *litografia* de simular outras técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, por exemplo.

A hibridização das técnicas de construção das imagens de Julião fez grande sucesso e tornou-se um marco na história da imprensa brasileira. Acredita-se que as imagens de Julião tenham apresentado uma relação com a fotografia pelo emprego das retículas *ben day* na composição de preenchimentos. Nessa época, a

nas edições 2 e 3 d'A *Cigarra*; porém, ainda era um processo caríssimo e inacessível às produções periódicas brasileiras.

Acredita-se que os avanços no uso da litografia permitiram, não só a utilização de novas técnicas de produção de imagens, mas também uma mudança na linguagem gráfica das revistas, com a viabilização econômica da integração corriqueira de imagem e texto na mesma página. Julião se valeu das novas possibilidades tecnológicas e de sua experiência e contato com a produção periódica europeia para orquestrar a implantação dessas novidades no Brasil. Seu modo de produção foi determinante para a grande mudança que implantou na imprensa brasileira. Além da produção das imagens híbridas, Julião consolidou a integração de **texto e imagem** ao imprimir todas as páginas das revistas litograficamente, inclusive as páginas de textos. Os esforços anteriores para tal integração se davam comumente de duas formas: ou se imprimiam as páginas em duas máquinas diferentes,

Leticia Pedruzzi

41b

FIGURA 41 Teste realizado com as fontes *Gandhi Serif* e *Gandhi Sans*. Créditos: Thaís Imbroisi.

Sou um teste de título em ExtraBold 22pt

Já eu sou um subtítulo em Regular 16pt

Antes de qualquer coisa, esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilogravura foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A zincotipia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil. Para suplantar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Julião explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a **impressão dos textos em bold**. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção. A diferença da experiência de Julião para a de **Bordalo em black** foi que o primeiro se valeu da versatilidade oferecida pela composição das páginas na matriz plana para inserir as imagens em meio ao texto, 1/2 enquanto o último continuou a setorizar o conteúdo nas páginas, deixando a metade superior para as imagens e a inferior para os textos, e aqui 1987.

Esse teste foi feito em corpo 8/10pt. Idest, cus dolum que volent, valorit atiorum re, autempera nate qui doloreh enecum labo. Feris explam ent fugiatis eosam aut la nimagnis nonestium atquiatur? ¶Uptate volorumquas dolestet ad ullam, offictate is aut enis quatum as in non rerum expla pe milla voluptae volorerferum volo tet fuga. Et aliqua ntoribus. ¶ Nam, audit aut reiusapedia volecea sus autet dolore labore omnia doluptia quis am que el ius eum que ratem volut vendae as doluptaque vit. Officiisim sitio volenia spellen dandebit, sit ut rem. Nam quiat et atum as atecum sapersp erionse quibero vidicatet explibus, aut volo bea volupta nis reprate pra verum sim earumet a sint aut odipsum qui cum quam re que ese sus dem eatem fugit aut ea consectemodi sum audae sequo eaqui audias ratur, se mi, utet as volo et aut ame quam alitatus dolut acid quat.

Julião Machado e os testes de tipografias

OBSERVAÇÕES SOBRE O TESTE

Fonte: Merriweather (4 pesos e itálicos), Merriweather Sans (4 pesos e itálicos).

Recursos Opentype: nenhum.

Julião Machado mudou a visualidade das revistas ilustradas brasileiras que, em sua maioria, seguiram, durante todo o século XIX, o padrão cinzento característico de uma das formas de se utilizar a técnica litográfica. O artista gráfico construía seus personagens e cenas a traço de forma sintética e sem a simulação de sombreados e meios-tons, que eram a norma corrente. Apesar de detalhar menos as nuances das cenas e não se ater à representação realista dos personagens e quadros, Julião enriquecia sua produção com a utilização frequente de diferentes procedimentos pictóricos, valendo-se da capacidade da *litografia* de simular outras técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, por exemplo.

A hibridização das técnicas de construção das imagens de Julião fez grande sucesso e tornou-se um marco na história da imprensa brasileira. Acredita-se

nas edições 2 e 3 d'*A Cigarra*; porém, ainda era um processo caríssimo e inacessível às produções periódicas brasileiras.

Acredita-se que os avanços no uso da litografia permitiram, não só a utilização de novas técnicas de produção de imagens, mas também uma mudança na linguagem gráfica das revistas, com a viabilização econômica da integração corriqueira de imagem e texto na mesma página. Julião se valeu das novas possibilidades tecnológicas e de sua experiência e contato com a produção periódica europeia para orquestrar a implantação dessas novidades no Brasil. Seu modo de produção foi determinante para a grande mudança que implantou na imprensa brasileira. Além da produção das imagens híbridas, Julião consolidou a integração de **texto e imagem** ao imprimir todas as páginas das revistas litograficamente, inclusive as páginas de textos. Os esforços

Letícia Pedruzzi

42b

FIGURA 42 Teste realizado com as fontes *Merriweather* e *Merriweather Sans*.
Créditos: Thaís Imbroisi.

Sou um teste de título em Black 22pt

Já eu sou um subtítulo em Bold 16pt

Antes de qualquer coisa, esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilogravura foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A zincotipia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil. Para suplantiar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Julião explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a **impressão dos textos em bold**. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção. A diferença da experiência de Julião para a de **Bordalo em bold** foi que o primeiro se valeu da versatilidade oferecida pela composição das páginas na matriz plana para inserir as imagens em meio ao texto, 1/2 enquanto o último continuou a setorizar o conteúdo nas páginas, deixando a metade superior para as imagens e a inferior para os textos, e aqui 1987.

Concluindo, Julião Machado modificou o modo

Julião Machado e os testes de tipografias

Esse teste foi feito em corpo 8/10pt. Idest, cus dolum que volent, volorit atiorum re, autempera nate qui doloreh enecum labo. Feris explam ent fugiatis eosam aut la nimagnis nonestium atquiatur? ¶ Uptate volorumquas dolestet ad ullam, officitate is aut enis quatum as in non rerum expla pe milla voluptae volorerferum volo tet fuga. Et aliquia ntoribus. ¶ Nam, audit aut reiusapedia volecea sus autet dolore labore omnia doluptia quis am que el ius eum que ratem vult vendae as doluptaque vit. Officiisim sitio volenia spellen dandebit, sit ut rem. Nam quiat et atum as atecum sapersp erionse quibero vidicatet explibus, aut volo bea volupta nis reprate pra verum sim earumet a sint aut odipsum qui cum quam re que ese sus dem eatem fugit aut ea consectemodi sum audae sequo eaqui audias ratur, se mi, utet as volo et aut ame quam alitatus dolut acid quat.

OBSERVAÇÕES SOBRE O TESTE

Fonte: Roboto (6 pesos e itálicos), Roboto Slab (4 pesos sem itálicas) e Roboto Condensed (3 pesos e itálicos)

Recursos Opentype: versões SLAB e CONDENSED com nenhum recurso, versão SANS com frações, ordinal, sobrescrito, subscrito, alinhamento tabular, tilo antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo tabular.

Julião Machado mudou a visualidade das revistas ilustradas brasileiras que, em sua maioria, seguiram, durante todo o século XIX, o padrão cinzento característico de uma das formas de se utilizar a técnica litográfica. O artista gráfico construía seus personagens e cenas a traço de forma sintética e sem a simulação de sombreados e meios-tons, que eram a norma corrente. Apesar de detalhar menos as nuances das cenas e não se ater à representação realista dos personagens e quadros, Julião enriquecia sua produção com a utilização frequente de diferentes procedimentos pictóricos, valendo-se da capacidade da litografia de simular outras técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, por exemplo.

A hibridização das técnicas de construção das imagens de Julião fez grande sucesso e tornou-se um marco na história da imprensa brasileira. Acredita-se que as imagens de Julião tenham

nas edições 2 e 3 d'A Cigarra; porém, ainda era um processo caríssimo e inacessível às produções periódicas brasileiras.

Acredita-se que os avanços no uso da litografia permitiram, não só a utilização de novas técnicas de produção de imagens, mas também uma mudança na linguagem gráfica das revistas, com a viabilização econômica da integração corriqueira de imagem e texto na mesma página. Julião se valeu das novas possibilidades tecnológicas e de sua experiência e contato com a produção periódica europeia para orquestrar a implantação dessas novidades no Brasil. Seu modo de produção foi determinante para a grande mudança que implantou na imprensa brasileira. Além da produção das imagens híbridas, Julião consolidou a integração de **texto e imagem** ao imprimir todas as páginas das revistas litograficamente, inclusive as páginas de textos. Os esforços anteriores para tal integração se

Letícia Pedruzzi

43b

FIGURA 43 Teste realizado com a fonte *Roboto* e *Roboto Slab*. Ao contrário do que diz as observações do texto, do teste a fonte *Slab* não possui os itálicos correspondentes. Créditos: Thaís Imbroisi.

Sou um teste de título em BLACK 22pt

Já eu sou um subtítulo em Bold 16pt

Antes de qualquer coisa, esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilogravura foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A zincotipia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era AINDA INACESSÍVEL NO BRASIL. Para suplantar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Julião explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a **impressão dos textos em bold**. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção. A diferença da experiência de Julião para a de **Bordalo em black** foi que o primeiro se valeu da versatilidade oferecida pela composição das páginas na matriz plana para inserir as imagens em meio ao texto, 1/2 enquanto o último continuou a setorizar o conteúdo nas páginas, deixando a metade superior para as imagens e a inferior para os textos, e aqui 1987.

Concluindo, Julião Machado modificou o modo de produção a partir das revistas A Cigarra e A Bruxa, pois eram impressas na íntegra pelo processo

Julião Machado e os testes de tipografias

Esse teste foi feito em corpo 8/10pt. Idest, cus dolum que volent, volorit atiorum re, autempera nate qui doloreh enecum labo. Feris explam ent fugiatis eosam aut la nimagnis nonestium atquiatur? ¶Uptate volorumquas dolestet ad ullah, offictate is aut enis quatum as in non rerum expla pe milla voluptae volorerferum volo tet fuga. Et aliqua ntoribus. ¶ Nam, audit aut reiusapedia volecea sus autet dolore labore omnia doluptia quis am que el ius eum que ratem volut vendae as doluptaque vit. Officiisim sitio volenia spellen dandebit, sit ut rem. Nam quiat et atum as atecum sapersp erionse quibero vidicater explibus, aut volo bea volupta nis reprate pra verum sim earumet a sint aut odipsum qui cum quam re que ese sus dem eatem fugit aut ea consectemodi sum audae sequo eaqui audias ratur, se mi, utet as volo et aut ame quam alitatus dolut acid quat.

OBSERVAÇÕES SOBRE O TESTE

Fonte: Source Serif (6 pesos sem itálicos), Source Sans (6 pesos e itálicos) e Source Code Pro (7 pesos e itálicos).

Recursos Opentype: SERIF frações, ordinal, sobrescrito, subscrito, numerador, denominador, alinhamento tabular, tilo antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo tabular, sem versaletes. SANS tem todos exceto alinhamento tabular.

Julião Machado mudou a visualidade das revistas ilustradas brasileiras que, em sua maioria, seguiram, durante todo o século XIX, o padrão cinzento característico de uma das formas de se utilizar a técnica litográfica. O artista gráfico construía seus personagens e cenas a traço de forma sintética e sem a simulação de sombreados e meios-tons, que eram a norma corrente. Apesar de detalhar menos as nuances das cenas e não se ater à representação realista dos personagens e quadros, Julião enriquecia sua produção com a utilização frequente de diferentes procedimentos pictóricos, valendo-se da capacidade da litografia de simular outras técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, por exemplo.

A hibridização das técnicas de construção das imagens de Julião fez grande sucesso e tornou-se um marco na história da imprensa brasileira. Acredita-se que as imagens de Julião tenham apresentado uma relação com a fotografia pelo emprego das retículas ben day na composição de preenchimentos. Nessa época, a

nas edições 2 e 3 d'A Cigarra; porém, ainda era um processo caríssimo e inacessível às produções periódicas brasileiras.

Acredita-se que os avanços no uso da litografia permitiram, não só a utilização de novas técnicas de produção de imagens, mas também uma mudança na linguagem gráfica das revistas, com a viabilização econômica da integração corriqueira de imagem e texto na mesma página. Julião se valeu das novas possibilidades tecnológicas e de sua experiência e contato com a produção periódica europeia para orquestrar a implantação dessas novidades no Brasil. Seu modo de produção foi determinante para a grande mudança que implantou na imprensa brasileira. Além da produção das imagens híbridas, Julião consolidou a integração de **texto e imagem** ao imprimir todas as páginas das revistas litograficamente, inclusive as páginas de textos. Os esforços anteriores para tal integração se davam comumente de duas formas: ou se imprimiam as

Leticia Pedruzzi

44b

FIGURA 44 Teste realizado com as fontes *Source Sans Pro*, *Source Code Pro* e *Source Serif Pro*.
Créditos: Thaís Imbroisi.

Sou um teste de título em **BLACK 22pt**

Já eu sou um subtítulo em **BOLD 16pt**

Antes de qualquer coisa, esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografia foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A zincotipia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no BRASIL. Para suplantarem essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Julião explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a **impressão dos textos em bold**. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção. A diferença da experiência de Julião para a de **Bordalo em black** foi que o primeiro se valeu da versatilidade oferecida pela composição das páginas na matriz plana para inserir as imagens em meio ao texto, ½ enquanto o último continuou a setorizar o conteúdo nas páginas, deixando a metade superior para as imagens e a inferior para os textos, e aqui 1987.

Concluindo, Julião Machado modificou o modo de produção a partir das revistas *A Cigarra e A Bruxa*, pois eram impressas na íntegra pelo processo litográfico. Com essa alteração na produção, foi possível integrar textos e imagens em todas as páginas das revistas.

JULIÃO MACHADO E OS TESTES DE TIPOGRAFIAS

Esse teste foi feito em corpo 8/10pt. Idest, cus dolum que volent, volorit atiorum re, autempera nate qui doloreh enecum labo. Feris explament fugiatis eosam aut la nimagnis nonestium atquiatur? ¶Uptate volorumquas dolestet ad ulla, offictate is aut enis quatum as in non rerum expla pe milla voluptae volorerferum volo tet fuga. Et aliqua ntoribus. ¶ Nam, audit aut reiusapedia volecea sus autet dolore labore omnia doluptia quis am que el ius eum que ratem volut vendae as doluptaque vit. Officiisim sitio volenia spellen dandebit, sit ut rem. Nam quiat et atum as atecum sapersp erionse quibero vidicatet explibus, aut volo bea volupta nis reprate pra verum sim earumet a sint aut odipsum qui cum quam re que ese sus dem eatem fugit aut ea consectemodi sum audae sequo eaqui audias ratur, se mi, utet as volo et aut ame quam alitatus dolut acid quat.

OBSERVAÇÕES SOBRE O TESTE

Fonte: Alegreya (3 pesos e itálicos), Alegreya Sans (7 pesos e itálicas) e suas versões Small Caps
Recursos Opentype: frações, ordinal, sobrescrito, subscrito, numerador, denominador,
alinhamento tabular, tito antigo proporcional, alinhamento proporcional e estilo antigo
tabular.

Julião Machado mudou a visualidade das revistas ilustradas brasileiras que, em sua maioria, seguiram, durante todo o século XIX, o padrão cinzento característico de uma das formas de se utilizar a técnica litográfica. O artista gráfico construía seus personagens e cenas a traço de forma sintética e sem a simulação de sombreados e meios-tons, que eram a norma corrente. Apesar de detalhar menos as nuances das cenas e não se ater à representação realista dos personagens e quadros, Julião enriquecia sua produção com a utilização frequente de diferentes procedimentos pictóricos, valendo-se da capacidade da *litografia* de simular outras técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, por exemplo.

A hibridização das técnicas de construção das imagens de Julião fez grande sucesso e tornou-se um marco na história da imprensa brasileira. Acredita-se que as imagens de Julião tenham apresentado uma relação com a fotografia pelo emprego das retículas *ben day* na composição de preenchimentos. Nessa época, a fotogravura já havia sido inventada, e, inclusive, experimentada,

nas edições 2 e 3 d'*A Cigarra*; porém, ainda era um processo caríssimo e inacessível às produções periódicas brasileiras.

Acredita-se que os avanços no uso da litografia permitiram, não só a utilização de novas técnicas de produção de imagens, mas também uma mudança na linguagem gráfica das revistas, com a viabilização econômica da integração corriqueira de imagem e texto na mesma página. Julião se valeu das novas possibilidades tecnológicas e de sua experiência e contato com a produção periódica europeia para orquestrar a implantação dessas NOVIDADES no Brasil. Seu modo de produção foi determinante para a grande mudança que implantou na imprensa brasileira. Além da produção das imagens híbridas, Julião consolidou a integração de **texto e imagem** ao imprimir todas as páginas das revistas litograficamente, inclusive as páginas de textos. Os esforços anteriores para tal integração se davam comumente de duas formas: ou se imprimiam as páginas em duas máquinas diferentes, uma tipográfica e outra litográfica, ou se tentava produzir as imagens por meio.

LETÍCIA PEDRUZZI

45b

FIGURA 45 Teste realizado com as fontes *Alegreya ht Serif* e *Alegreya ht Sans*.
Créditos: Thaís Imbroisi.

Ao fim, a escolha da fonte se deu pela eliminação das tipografias através do filtro pela oferta de pesos e recursos *Opentype* e a análise dos testes de mancha gráfica e impressão. A maioria das famílias ora oferecia um bom número de recursos *Opentype*, ora um bom número de pesos, raramente oferecendo ambos ao mesmo tempo.

A família tipográfica *Roboto*, oferecia uma gama ampla de variações e uma infinidade de combinações possíveis nos diferentes elementos textuais e gráficos do livro, dada a oferta, além das fontes *Slab* e sem serifa, da versão da fonte *Condensed*. Porém, a versão serifada da fonte possui serifas do tipo *slab*¹⁶ que se mostraram demasiadamente pesadas na mancha gráfica, apesar dessa característica torná-la interessante para títulos e subtítulos, por exemplo (FIGURA 43). Além disso, essa versão da fonte não possuía seus respectivos itálicos e tampouco recursos *Opentype*, o que restringia em muito seu uso. Por esses motivos, optou-se por não utilizar essa tipografia.

As famílias tipográficas *Liberation* e *Merriweather* não possuíam nenhum recurso *Opentype*. A fonte *Liberation* possuía somente dois pesos, que, apesar de oferecerem contraste suficiente entre eles para serem usados no texto, não facilitava seu uso nos demais elementos textuais da página. A ausência de versaletes originais da fonte ficou óbvia na palavra “BOLD” do título do texto, a proporção das letras versaletes criadas forçadamente pelo *Adobe Indesign* é visivelmente diferente das demais em caixa baixa (FIGURA 40). A tipografia *Merriweather* oferecia um número maior de pesos a serem trabalhados, mas seu teste foi o que menos comportou caracteres por página, o que poderia significar um aumento significativo de páginas, dependendo da diagramação (FIGURA 42). Essas considerações, somado ao fato de que havia outras tipografias que ofereciam mais recursos fez com que essas tipografias fossem, já *a priori*, descartadas.

A família *Gandhi* possuía muitos recursos *Opentype*, mas apenas dois pesos em ambas as versões, com e sem serifa. Na mancha gráfica dos testes observou-se que os pesos ofereciam contraste muito sutil, tanto em tela quando na versão impressa. Porém, por ser uma das poucas fontes razoavelmente completas, deixou-se em aberto a possibilidade de uso dela (FIGURA 41).

¹⁶ Serifas do tipo *slab* ou egípcias são serifas pronunciadas, frequentemente retangulares e de grossura uniforme. HEITLINGER, Paulo. **Egípcios**. Disponível em: < <http://www.tipografos.net/tipos/egipcios.html> >. Acesso em: 9 mar, 2017.

A *Source Serif Pro*, uma das fontes que oferecia maior contraste entre os pesos e bons recursos *Opentype*, infelizmente não oferecia os itálicos dos mesmos, para serem utilizadas em estrangeirismos e possíveis outras aplicações (FIGURA 44). Buscou-se por informações sobre o possível lançamento das itálicas num futuro próximo, mas todas as respostas no fórum da própria *Adobe*, por parte dos *type designers*, dizia que não havia previsão alguma. Essa tipografia foi considerada de melhor legibilidade no teste, porém, dada a ausência dos itálicos, optou-se por não utilizá-la.

Por fim, a fonte *Alegreya ht* se mostrou uma das mais versáteis nos testes, oferecendo um número razoável de caracteres na macha gráfica, o que colaboraria para a economia de páginas; uma das maiores ofertas de pesos e variações e, finalmente, também os recursos *Opentype* considerados primordiais para a tipografia do projeto em questão (FIGURA 45).

Por eliminação das demais – nesse momento, inclusive a tipografia *Gandhi* – e por se mostrar a melhor candidata, a família tipográfica escolhida para o projeto foi a *Alegreya ht*. A única característica que não favorecia seu uso era a ausência de numerais alinhados na fonte serifada, para caso o projeto gráfico fosse de fato replicado pela Blucher. Porém, a versão sem serifa da fonte possui esse tipo de numeral, sendo, assim, possível utilizá-lo em tabelas e outras inserções, caso necessário. Ao fim, essa característica não se tornou um impedimento para a utilização da fonte no projeto gráfico.

2.3.2.1 Corpo e entrelinha do miolo

Ainda antes da definição da mancha gráfica, foram realizados testes \ da tipografia *Alegreya ht*, com a equipe do LDI, que opinou e ponderou sobre a legibilidade da mesma, de maneira a já definir qual corpo seria utilizado no texto do livro como um todo. Essa etapa foi realizada nesse momento para que durante a definição da mancha, fosse possível prever o número de caracteres por linha, conferindo uma boa legibilidade ao projeto. Uma das características intrínsecas da fonte *Alegreya ht* são os olhos das letras “e” e “a” razoavelmente pequenos, assim, procurou-se encontrar o menor corpo que poderia ser utilizado sem que essas letras ficassem prejudicadas (FIGURA 46). Visava-se, ainda, a economia de páginas, e que o corpo escolhido oferecesse uma leitura confortável tanto em tela quanto impresso.



FIGURA 46 Letras compostas em *Alegreya ht* olhos que poderiam ter a leitura prejudicada em corpos pequenos.

No que diz respeito ao tipo de tipografia a ser utilizada no miolo do livro, a escolha se deu pelo fato de que as fontes serifadas funcionam melhor para textos longos, por estarmos historicamente mais habituados a elas, e pelas serifas tornarem a leitura mais contínua¹⁷, guiando o leitor letra após letra. A discussão acerca de qual fonte é melhor para leitura em tela é exaustiva e muitas são as referências encontradas. Em sua maioria, os artigos concluem que tipografias sem serifa são as indicadas para leitura em tela, especialmente em corpo maior¹⁸, porque, assim como fomos habituados a lermos livros impressos com fontes serifadas, também fomos habituados a lermos *websites* em fontes sem serifa, uma vez que tipos serifados não eram muito bem renderizados na resolução dos antigos monitores e o uso desse tipo de fonte foi popularizado¹⁹.

No caso do presente projeto, o livro não seria lido somente na plataforma digital, mas também impresso sob demanda. Além disso, considerou-se a utilização da fonte serifada no novo projeto gráfico uma mudança menos brusca em relação ao projeto gráfico que a Blucher Open Access utiliza. Assim, escolheu-se a tipografia *Alegreya Serif* para ser trabalhada no corpo do texto, e a tipografia *Alegreya Sans* para as notas de rodapé, citações, legendas e quaisquer outros elementos textuais, em seus diferentes pesos.

Através de testes de impressão com uma mancha de texto composta em *Alegreya Serif* e parágrafos com diferentes corpos e entrelinhas, percebeu-se que o limite era trabalhar com a tipografia em corpo 11 (FIGURA 47). Com esse valor definido, testou-se ainda diferentes entrelinhas. Haslam (2007, p. 85) afirma que é muito comum os designers trabalharem diferentes tipos de informações dentro do livro com o uso de uma tipografia com corpo e entrelinhas diferentes, e um dos meios de fazê-lo de forma confortável é utilizando entrelinhas incrementais. Através das entrelinhas incrementais, se dois textos fossem compostos em duas colunas diferentes, uma com corpo maior e entrelinha maior, outra com corpo melhor e entrelinha menor e ambas comesçassem na primeira linha de base da página, a cada 3 linhas de base as duas colunas coincidem (FIGURA 48). Para tal, foi necessário buscar números que fossem múltiplos de 2

¹⁷ HEITLINGER, Paulo. **Escolha de uma fonte apropriada**. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/boas-praticas/fonte-apropriada.html>>. Acesso em: 20 dez, 2017.

¹⁸ STRIVZER, Ilene. **Think big: using text fonts at Display Sizes**. Disponível em: <<https://www.fonts.com/content/learning/fyti/typographic-tips/thinking-big>>. Acesso em: 16 jan, 2017.

¹⁹ FALCONER, Joel. **What's the most readable font for the screen?** Disponível em: <<https://thenextweb.com/dd/2011/03/02/whats-the-most-readable-font-for-the-screen/>>. Acesso em: 16 jan, 2017.

e de 3, isto é, a cada 2 linhas do corpo do texto, a terceira linha de uma legenda e/ou nota de rodapé, por exemplo, estaria alinhada à ela.

Ame que nonsequi tem	Mus autatest et autae. Et laborepro
ra porisquam que doloreh	magnist fugit ut odio odit aute prati
endande lendit, que vero	sunt. Upta dolori ommoluptas que
officit mos eturibus,	perferum asit quissimusdae adiatem
cuptas si dent haruntis	incius nonse delition consequo pelest,
eaquatem qui del idunt	nemolor rerferorate. Ris doluptatust,
repti beatur maios ea	tem seque ad mi, quis ducimoluptae
doluptatur magnam volo.	endunteni officab orehenis adi cum.
	Perrovit, cultio qui conet la nimpore,
	accatendit ratur?

FIGURA 48 Exemplo de entrelinhas incrementais, a coluna esquerda composta em 11/13pt e a direita em 8/8,667pt.

Buscou-se números que, multiplicados por 2 e divididos por três, resultassem em números sem quebras além de dois números depois da vírgula, e entre os valores de no mínimo 14pt e máximo de 18pt. Devido à economia de espaço que estávamos procurando, optou-se por não fazer uso de uma entrelinha tão grande, acima do valor de 18pt. Sendo assim, os valores testados foram de: **a)** 15pt para a entrelinha maior e 10pt para a entrelinha menor; **b)** 16,5pt para a entrelinha maior e 11pt para a entrelinha menor e **c)** 18pt para a entrelinha maior e 12 para a entrelinha menor. Nos testes, a entrelinha maior de 15 pareceu ligeiramente apertada para o corpo de 11pt, enquanto a de 18pt ficou demasiadamente larga, sendo assim a entrelinha adotada foi a de 16,5pt para o corpo do texto (FIGURA 47B), e 11pt para legenda e rodapés, que, respectivamente, multiplicados por 2 e 3, resultam em 33pt.

Percebe-se que muitas das escolhas referentes à tipografia ocorreram em cadeia, atreladas umas às outras. A partir do momento que a tipografia foi escolhida, só então foi possível definir um corpo confortável para a leitura da mesma e somente sabendo o corpo da fonte foi possível definir a entrelinha.

A *Cigarra* dizia que não tinha programa moderno, já que a época era marcada por circulação no auge dos embates da República atitudes extremadas. Descrever-se como a revista pretendia ser moderna, focada e ilustrados europeus, como o citado Gr

47a Brasil, tanto é que a Biblioteca Nacional

A *Cigarra* dizia que não tinha programa já que a época era marcada por impressos auge dos embates da República, regime este Descrever-se como apartidária e voltada à cultura focada no humor, e inspirada pelos periódicos (FIGURA 4.1). Consta que Julião foi leitor deste revista francesa circulou também no Brasil, t

47b em seu acervo.

A *Cigarra* dizia que não tinha programa nenhuma a época era marcada por impressos de cunho pol República, regime este que forçou sua consolidação e voltada à cultura era uma novidade; a revista periódicos satíricos e ilustrados europeus, como periódico quando morou em Paris, e cabe inform

47c a Biblioteca Nacional possui alguns exemplares e

FIGURA 47 Exemplo dos testes realizados, com parágrafos compostos com diferentes tamanhos de corpo: na ordem, 12/16,5; 11/16,5 e 10/16,5.

2.3.2.2 Corpo e entrelinha de outros elementos textuais

Nesse ponto, tendo definida também a entrelinha menor a ser utilizada nos demais elementos textuais, foi possível definir também o corpo no qual seriam compostos esses elementos.

Para citações no corpo do texto, decidiu-se adotar um corpo ligeiramente menor que o do texto, 10pt, que seria alinhado à mesma linha de base utilizada no corpo do texto, com entrelinha de 16,5pt. Decidiu-se utilizar a mesma entrelinha do texto, pois as citações provavelmente seriam dispostas junto ao corpo do texto, e, citações de diferentes tamanhos (ocupando um número maior ou menor de linhas) poderiam gerar espaços posteriores ou anteriores a ela maiores ou menores, isto é, irregulares, até que o texto principal retornasse na próxima linha de base. Além desses espaços irregulares antes e depois das citações, isso geraria um desperdício de espaço desnecessário (FIGURA 49).

Como proposto anteriormente, as citações seriam compostas em *Alegreya Sans*, e a composição em corpo ligeiramente menor funcionou bem nesse caso pelo fato das fontes sem serifas serem mais claras que as serifadas (AMBROSE, HARRIS, 2005, p. 48).

lojas de departamentos, que transformou o consumo em opção de lazer, ainda que muitas vezes esse consumo se desse apenas com os olhos (SENNET, 1998, p. 179-84).

Nas últimas décadas do século XIX, os donos de lojas de departamentos começaram a trabalhar mais o caráter de espetáculo de suas empresas, de maneira quase deliberada. Vitrinas envidraçadas eram inseridas nos andares térreos das lojas, e o arranjo dos artigos dentro delas era feito com base no que havia de mais inusitado na loja, e não no que havia de mais comum. As próprias decorações das vitrinas tornaram-se cada vez mais fantásticas e elaboradas (SENNET, 1998, p. 183).

O consumo de impressos de todas as espécies se expandiu no século XIX, e o impresso estava entre as mercadorias que tiveram

FIGURA 49 Exemplo de citação, na página 16 do livro *Uma Revolução Gráfica*. O espaço anterior e posterior à nota é de exatamente uma entrelinha vazia.

Já as notas de rodapé e legendas, por serem um tipo de informação dispostas geralmente próximas à margem inferior ou numa outra possível coluna de texto, escolheu-se utilizar a entrelinha de 11pt e, por essa razão, um tamanho de corpo consideravelmente menor. Através de novos testes em diferentes parágrafos, o corpo ficou definido em 8pt, tamanho que se mostrou perfeitamente legível na fonte *Alegreya Sans*.

As notas de rodapé seriam compostas em uma porcentagem de preto (90% de Key), para que fosse visualmente diferentes do texto e não se destacasse tanto. Além disso, o número da referência destaca-se composto na versão *Black* da fonte, seguido por um espaço *ene* antes do conteúdo da nota em si. A adoção do espaço *ene* foi feita buscando novamente por uma padronização do espaço, uma vez que um ‘espaço’ comum do teclado poderia ser maior ou menor de acordo com o *kerning* ou *tracking*²⁰ do parágrafo (FIGURA 50).

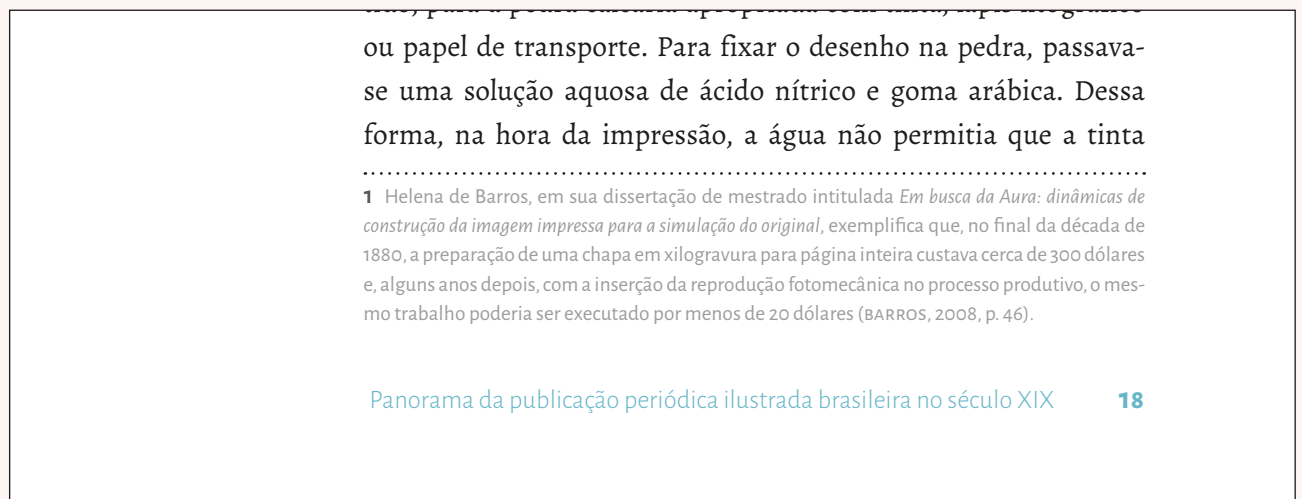


FIGURA 50 Exemplo de nota de rodapé, na página 18 do livro *Uma Revolução Gráfica*.

Decisões relacionadas às legendas, além do corpo e entrelinha, não foram tomadas nesse momento, por não ter informações importantes para a composição dessas, tais como a largura da mancha ou coluna de texto no qual seria inserida.

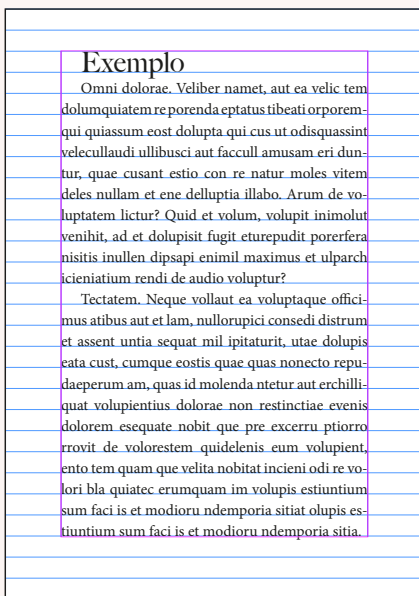
²⁰ *Kerning* é o processo de adicionar ou diminuir o espaço entre pares específicos de caracteres, enquanto o *tracking* é o processo de alargar ou apertar o espaço de texto de um parágrafo inteiro. ADOBE. **About kerning and tracking**. Disponível em: < <https://helpx.adobe.com/indesign/using/kerning-tracking.html> >. Acesso em: 16 jan, 2017.

2.3.3 Grid e layout

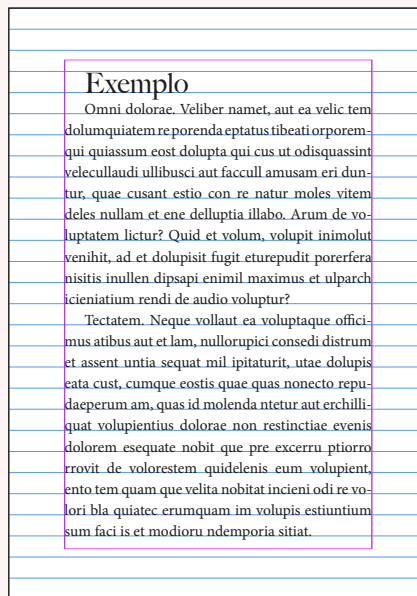
Uma vez definidas as diretrizes básicas do que concerne a tipografia, a etapa seguinte foi a de teste de diferentes manchas gráficas. Foi criado um novo arquivo no software *Adobe Indesign*, em que foram realizados todos os testes, documentando no nome de cada página mestre as diferentes configurações do diagrama (*grid*). Ao todo, foram realizados 8 testes (ANEXO 1), utilizando um total de 6 diferentes diagramas, enumerados aqui como *Grid A, B, C, D, E e F* (FIGURA 51 A 56), que serão explicados no decorrer dos testes. A coordenadora de diagramação do laboratório, Geyza Dalmázio, acompanhou todos os testes realizados, fazendo sugestões e considerações acerca da legibilidade, margens e afins.

Enquanto elementos e/ou características a serem considerados, foram identificados: **1)** grande número de imagens e/ou diferentes inserções; **2)** notas de rodapé; **3)** legendas; **4)** citações; e **5)** cabeçalho/numeração das páginas. Visto que o conteúdo apresentava um número grande de imagens, todos os diagramas pensados e testados haviam mais de uma coluna, permitindo a melhor distribuição delas ao longo do livro. Por ter tipografia definida, foi possível observar o número médio de caracteres por linha, que proporcionaria uma leitura mais confortável.

A primeira decisão a respeito da mancha gráfica foi de utilizar a linha de base na página inteira, não apenas dentro do *grid* interno. Dessa maneira, todos os elementos seriam alinhados de acordo com a linha de base e haveria um melhor aproveitamento do espaço no *grid*, não havendo linhas de base *quebradas* que geram espaços não utilizados (FIGURA 57).

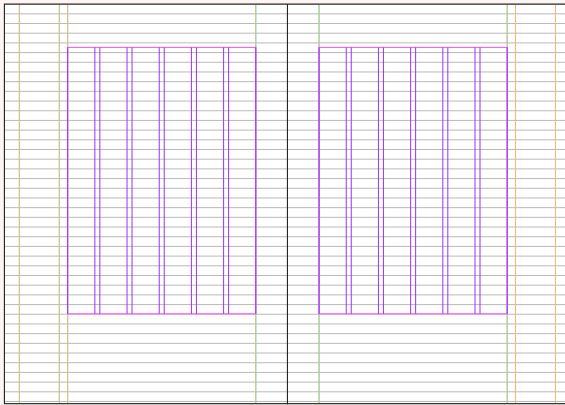


57a

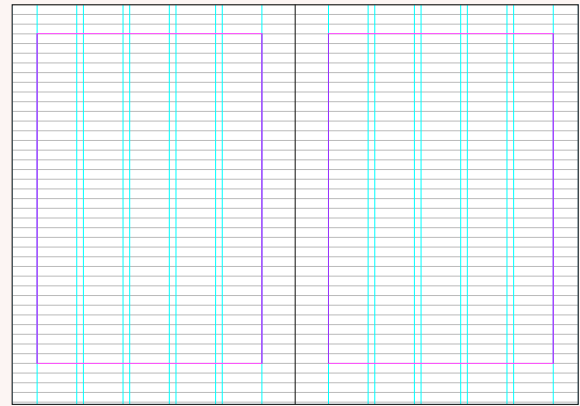


57b

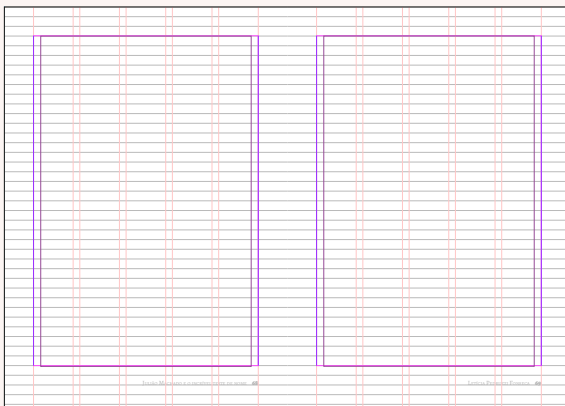
FIGURA 57
Respectivamente: exemplo de página com margens calculadas a partir da linha de base, com aproveitamento total da mancha (57a); exemplo de página com linhas de base em toda a página, com margens que não foram calculadas a partir da linha de base, gerando espaços quebrados acima do título e abaixo do último parágrafo (57b).



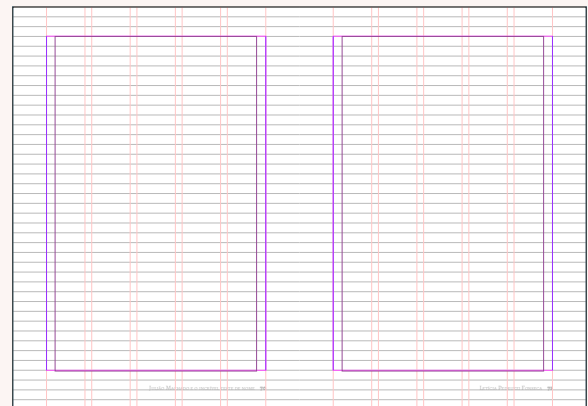
51 - GRID A



52 - GRID B



53 - GRID C



54 - GRID D



55 - GRID E



56 - GRID F

FIGURA 51 Grid A:
6 colunas internas
3 mm de entre-coluna
Margem superior - 26mm
Margem inferior -45mm
Margem interna - 19mm
Margem externa - 38mm

FIGURA 52 Grid B:
5 colunas internas
4 mm de entre-coluna
Margem superior - 17,3mm
Margem inferior - 24,6mm
Margem interna - 20mm
Margem externa - 15mm

FIGURA 53 Grid C:
5 colunas internas
4 mm de entre-coluna
Margem superior - 17,3mm
Margem inferior - 24,6mm
Margens laterais - 17,5mm

FIGURA 54 Grid D:
5 colunas internas
4 mm de entre-coluna
Margem superior - 17,3mm
Margem inferior - 24,6mm
Margens laterais - 20mm

FIGURA 55 Grid E:
8 colunas na página toda
6 colunas "internas"
4 mm de entre-coluna
Margem superior - 17,3mm
Margem inferior - 24,6mm
Margens laterais - 21,75 mm

FIGURA 56 Grid F:
7 colunas na página toda
5 colunas "internas"
4 mm de entre-coluna
Margem superior - 17,3mm
Margem inferior - 24,6mm
Margens laterais - 24,857 mm

Pensou-se, a princípio, em realizar testes com os tipos de diagramas mais conhecidos e tidos como clássicos dentro do design editorial, alguns explicados por Haslam em *O Livro e o Designer II* (2007, p. 42-48). O autor sugere, por exemplo, que o designer deveria começar por decidir se a disposição das páginas seria simétrica ou assimétrica em relação à calha central; isto é, a costura ou encadernação do livro. A princípio, decidiu-se usar páginas simétricas, o que daria ao leitor o espaço devido para manusear o livro nas margens externas.

2.3.3.1 Teste 1: Diagrama de Villard

O *Grid A*, a primeira mancha testada, foi baseada no diagrama de Villard, um método de divisão geométrica da página, criado pelo arquiteto Villard de Honnercourt, que poderia ser utilizado em qualquer formato de página. (HASLAM, 2007, p. 44) Uma vez definidas as margens e espaço interno do *grid*, de acordo com o método utilizado (FIGURA 58), foram inseridas 6 colunas internas para o posicionamento de imagens e demais elementos textuais. Visto que a maioria das imagens do livro são páginas de revistas, sendo assim, imagens no formato retrato, pensou-se, através das colunas, poder dispor cerca de 2 ou 3 imagens posicionadas uma ao lado da outra, e o espaço de uma coluna para ser utilizado, por exemplo, como recuo de parágrafo de citações (FIGURA 59).

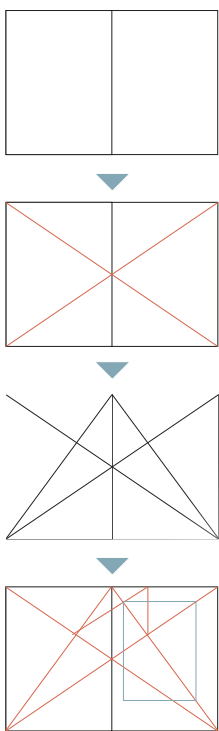


FIGURA 58 Método de criação de um diagrama de Villard (HASLAM, 2007, p.44).

Foi previsto, também, o uso do espaço generoso das margens externas para as legendas das imagens, deixando o espaço interno do *grid* apenas para o texto do livro ou imagens; e espaço na margem inferior, para as notas de rodapé, visto que também é um espaço largo que poderia ser aproveitado.

Constatou-se, porém, que esse diagrama, apesar de apresentar uma boa legibilidade, com cerca de 65-75 caracteres por linha, gastaria mais páginas que outros possíveis *grids*, visto que as margens eram muito amplas e nem sempre haveriam outros elementos textuais a serem inseridos nelas, fazendo proveito desse espaço.

Com esse teste foi possível perceber que o espaço interno do *grid* deveria ser aproveitado ao máximo para o texto, mas que a margem externa ofereceu uma área de respiro razoável e que seria melhor utilizada para as legendas das imagens do que um espaço exclusivo para as notas de rodapé, uma vez que o livro possui menos de 10 notas de rodapé ao todo, porém, mais de 200 imagens. O posicionamento das imagens

em formato retrato divididas em 2 colunas internas teve um bom resultado, enquanto em 3 colunas, ficaram demasiadamente pequenas, dificultando seu entendimento junto ao conteúdo. Essas conclusões foram importantes para os testes que seguiriam.

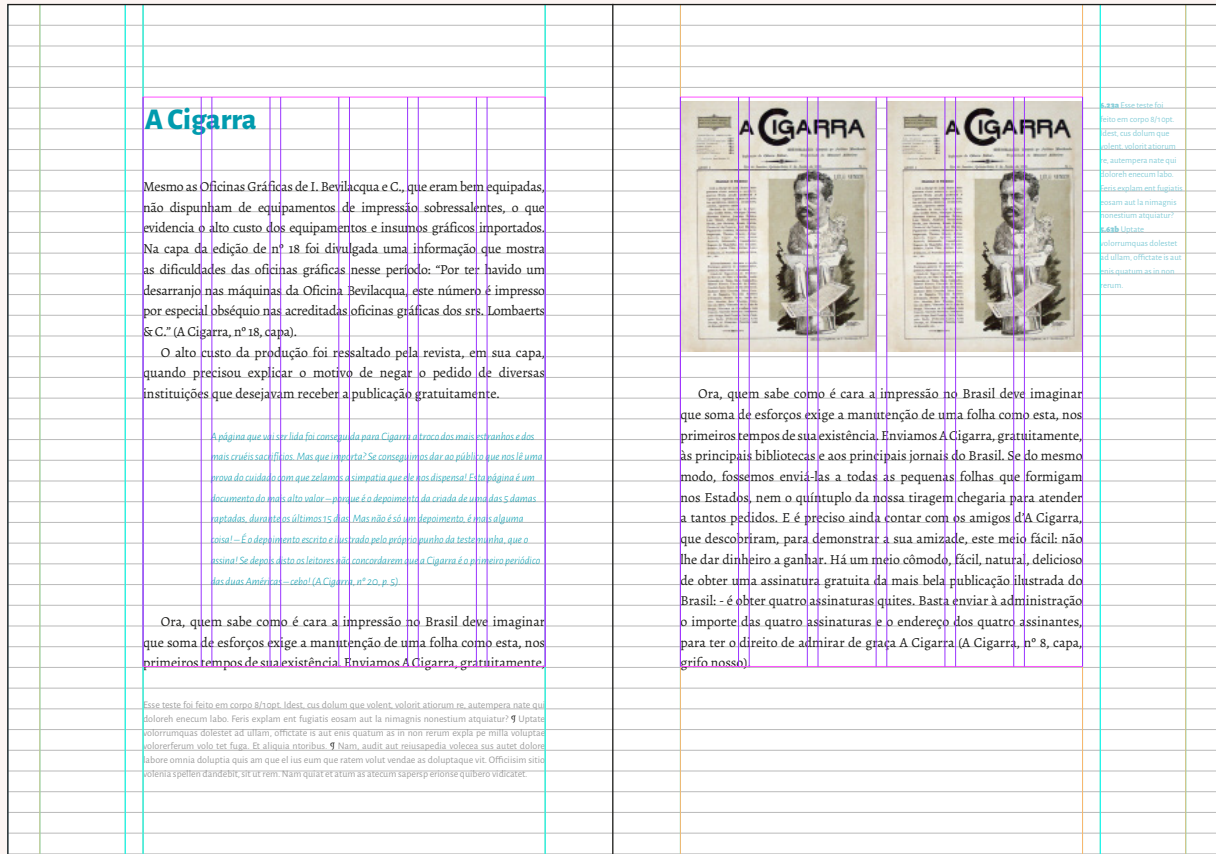


FIGURA 59 Dupla páginas do teste de diagramação no Diagrama de Villard, o Grid A

Além disso, concluiu-se que os outros métodos apresentados por Haslam geravam em sua maioria esses espaços extras, como por exemplo as grades baseada no retângulo raiz de 4 (2007, p. 48), ou em escalas proporcionais e modulares (2007, p. 50). Ou mesmo, que as grades geradas levavam à decisão do tamanho das entrelinhas ou entre colunas em um momento posterior à criação delas, quando na realidade essas medidas já haviam sido estabelecidas, decorrentes das limitações em relação à tipografia deste projeto. Assim, a partir desse ponto, os testes seguintes foram feitos baseados nas medidas das entrelinhas estabelecidas e fazendo uso de diferentes números de colunas, que garantiria a versatilidade do projeto gráfico.

2.3.3.2 Teste 2: 5 Grid B, duplas simétricas

No segundo teste, o do *Grid B*, foi levado em consideração a linha de base (entrelinha) para configurar as margens. Na margem superior, escolheu-se deixar o espaço de 3 linhas de base, 17,3mm, e na inferior um espaço maior, de 4 linhas de base, 24,6 mm, para que comportasse os fólhos. Sabendo-se que a lombada quadrada deixa a calha interna apertada, impossibilitando a leitura nos primeiros 9-10mm na margem interna, foi configurada uma margem interna de 20mm e externa menor, de 15mm.

O *grid* estabelecido era de 5 colunas, dentro das margens, e o texto seria distribuído em 4 colunas, sendo utilizada uma para as legendas das imagens, característica que mostrou-se conveniente no teste anterior. O texto foi diagramado em parágrafos inglês, isto é, sem entrada de parágrafo mas com um espaço posterior de uma linha de base entre os parágrafos. Foi diagramado nas duplas de maneira simétrica, sendo utilizado nas páginas ímpares e pares as 4 colunas mais próximas à calha central. Nesse segundo teste, as notas de rodapé seriam inseridas dentro da mancha, quando necessário (FIGURA 60).

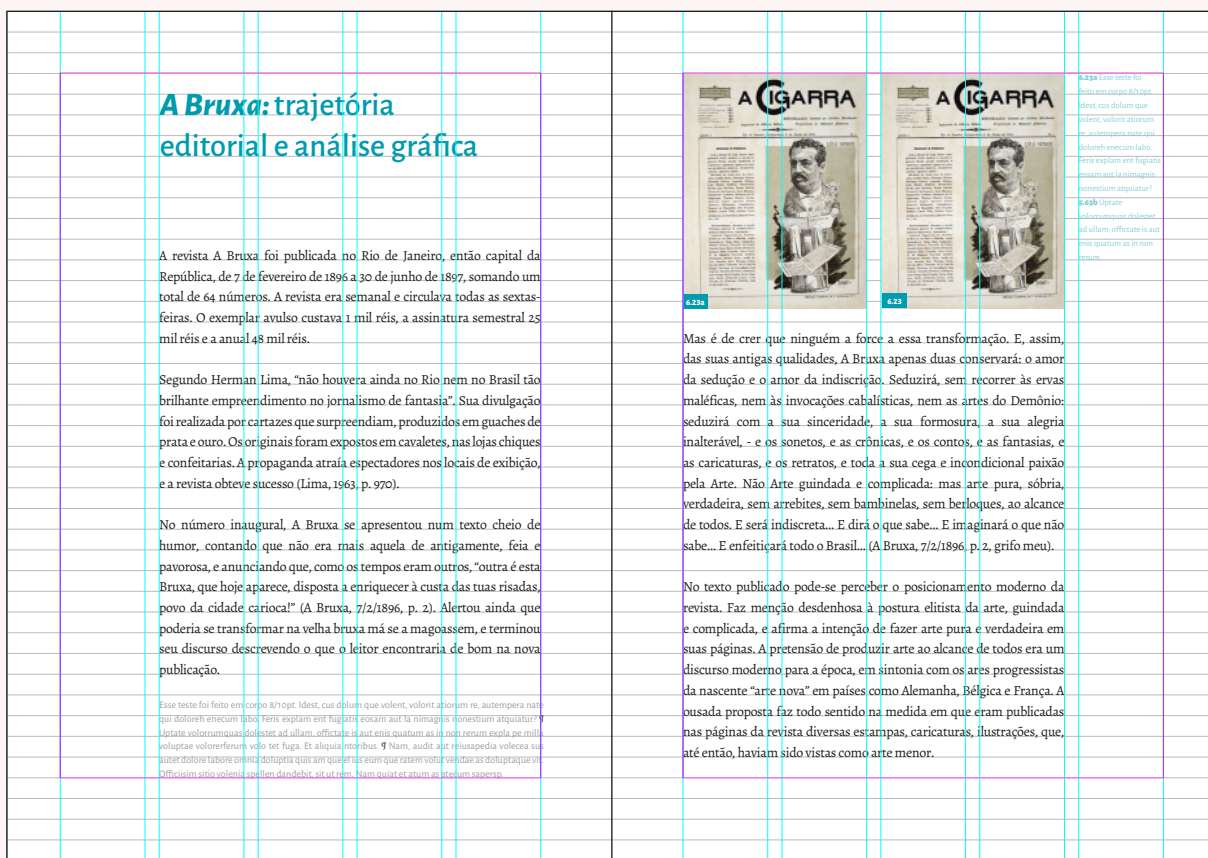


FIGURA 60 Duplas do teste 2 utilizando o *Grid B*, página par com exemplo de nota de rodapé, página ímpar com imagens e legendas.

Desse teste, foi possível concluir que o parágrafo inglês²¹ também geraria um desperdício de papel desnecessário, aumentando o número total de páginas do livro. Entretanto, a largura da mancha de texto estava confortável e não passava do limite de 75 caracteres, variando entre 65 à 75 caracteres por linha. O espaço da quinta coluna não ocupada por texto trouxe uma área de respiro generosa, que ao mesmo tempo comportava as legendas das figuras, quando necessário, e oferecia um repouso aos olhos do leitor. Além disso, gerava um interesse visual em relação ao posicionamento de imagens.

2.3.3.3 Teste 3: Grid B, duplas assimétricas

O terceiro teste foi realizado explorando as características que funcionaram nos testes anteriores, sendo elas: 5 colunas internas, sendo 4 delas reservadas ao texto e 1 para as legendas e espaço para respiro, margens configuradas pela linha de base e notas de rodapé inseridas no *grid*. Ressalta-se que esse teste utilizou o mesmo *Grid B* usado anteriormente.

Ainda nesse teste, pensou-se então numa possibilidade que possivelmente facilitaria a usabilidade do arquivo em formato *PDF*²². Os programas leitores de *PDF*, seja ele no próprio computador ou um leitor portátil, como *tablets* e *e-Readers*²³, não permitem muito controle, por parte do usuário, no que diz respeito à tipografia, fonte, tamanho do corpo, *layout*, margens, etc. Por essa razão, muitos usuários acabam por configurar seus programas com um determinado *zoom* na página, que ache confortável, ou coloca para visualizar a página inteira e desce com o *scroll* do *mouse* para ler o conteúdo. Quando os arquivos *PDFs* são gerados e disponibilizados, inclusive os da Blucher Open Acesso, o são em páginas individuais.

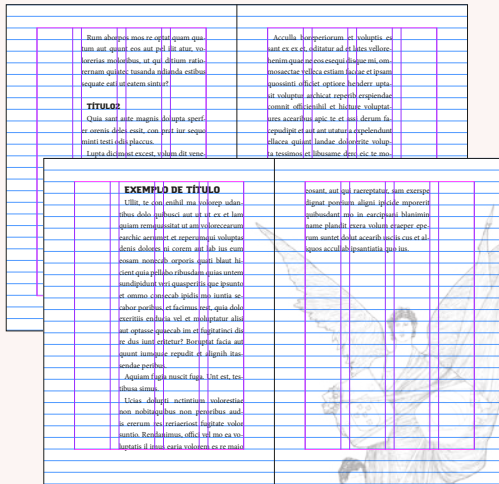
Se até o momento a diagramação estava valorizando a configuração das páginas duplas para a leitura no impresso, a partir de então o uso no computador foi também valorizado, buscando uma solução que atendesse à ambos os usos. Por essa razão, nas página ímpares o texto foi deslocado para as 4 colunas mais próximas à margem externa, assim,

²¹ Quando se deixa o espaço de uma entrelinha entre os parágrafos, para marcação de mudança de parágrafo. Dessa forma, costuma-se não utilizar um recuo na primeira linha.

²² *PDF* (Portable Document Format) é um formato de arquivo criado para ser gerado e compartilhado de maneira universal, independente de programas, hardware ou sistemas operacionais, suas páginas não são reconhecidas como texto pelos leitores e seu *layout* é fixo tal como foi criado, diferentemente do arquivos de extensão *ePub*. ADOBE. **Whats is PDF?** Disponível em: < <https://acrobat.adobe.com/us/en/why-adobe/about-adobe-pdf.html>>. Acesso em: 16 jan, 2017.

²³ Leitores de arquivos *ePubs* ou outros formatos de arquivos de texto, tais como TXT, DOC, XML, etc.

quando o usuário ajustasse o *PDF* numa posição confortável para a sua leitura, não precisaria ficar deslocando a página também horizontalmente toda vez que passasse para a próxima página (FIGURA 61-62).



61a

EXEMPLO DE TÍTULO
 Utin, te dicit emili ma volerep adan-
 tibus dolo quibusc aut ut et et lam
 quim rempassat ut am volerecarum
 erudit amant et reperiunt volupias
 denis dolere in eorum aut lab las eum
 osum monach verpa quai blar hi-
 cent qui pello rhabund quim untem
 sandpandit veti quaperia que ipanto
 et omno conecab ipidit mo iuntia se-
 labor poribus et factum sed quia dolo
 exercitio emulca vel et molipatur alit
 aut optate quocub im et fugitacti da
 re dia sunt emulca? Borepact facta aut
 quent iunqae repudat et dignit ita-
 sendar peribus.
 Aquim faga musci faga. Ut est, tes-
 tibus simis.
 Utia dolapi actitium volerecar
 van nobilipibus non pperibus aut
 la eorum. In iustitiam iugitae volu-
 iuntia. Repulimus, offic vel mo ex vo-
 luptatis il iunm caria volerecar ex re ma-

Rum aborpas mos re optat quam qua-
 tum aut quant eos aut ped dicit atur, vo-
 luerias molioribus, ut qui dicitum ratio-
 nerum quocub tuncanda iudanda eubus
 sequat eati ut etiam simit?

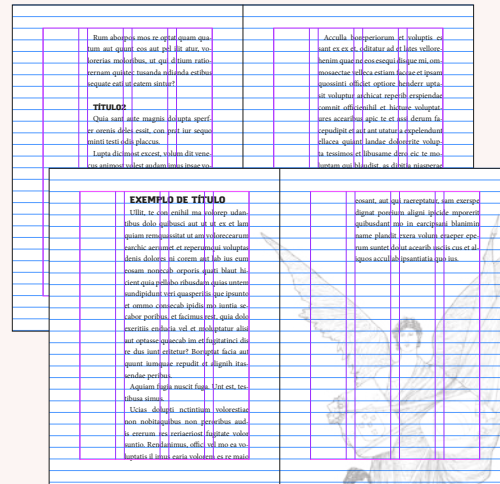
TITULOZ
 Quia sunt aute magna dolepta spher-
 er omnia dolo exult, com pra iur seque-
 munt vici doli placios.
 Lupta dicitumt excuset, volam dit vene-
 cia animot volot andam imo ipae vo-
 lunditque soque vandi volerepa dolo-
 bla derantur?

Nai. Omnia quidam pelot rem eac-
 re tem caria appropiata et alitiam
 aut porem quid ut faciem imitit vo-
 luptatque expeditum que erum re,
 comerep egredim cora de molipatur
 reitap erumpit qui omuliclar volue,
 corro quant eos retempem moncha tem-
 porum imo quent, aut mo ex vo-
 luerum, omni offic tem ipicant.

61b

Acculla boreperitum et volupia es
 sunt ex ex et, oditatur ad et laes velle-
 hemis quae re eos esqui dicitur mi, com-
 monerue velleca totum facit et ipam
 quoniam officit optate hender opta-
 ut volupit archicut repertit expendite
 comitit officitabil et hincm volupia-
 ures accoribus apic te et aut derum fa-
 cepulipit et aut aut statum a rependunt
 effluca quent iunm doloerit volup-
 la tosimos et libuame dero eic te mo-
 luptam qui blaudit, as digna mterprete
 re dem que obilibus aut etiam que pene
 letum et et ita.
 Comerep dero qui im iunt ex est, com
 volupitum et a que cum facioque quom
 etum come sunt utem etur, etur si di-
 dende ritata quompep quata doloerit at-
 tibus, comitum.

FIGURA 61 Esquema que demonstra a composição de duplas impressas (61a) e o fluxo de leitura em tela (61b) de um livro simétrico.



62a

EXEMPLO DE TÍTULO
 Utin, te dicit emili ma volerep adan-
 tibus dolo quibusc aut ut et et lam
 quim rempassat ut am volerecarum
 erudit amant et reperiunt volupias
 denis dolere in eorum aut lab las eum
 osum monach verpa quai blar hi-
 cent qui pello rhabund quim untem
 sandpandit veti quaperia que ipanto
 et omno conecab ipidit mo iuntia se-
 labor poribus et factum sed quia dolo
 exercitio emulca vel et molipatur alit
 aut optate quocub im et fugitacti da
 re dia sunt emulca? Borepact facta aut
 quent iunqae repudat et dignit ita-
 sendar peribus.
 Aquim faga musci faga. Ut est, tes-
 tibus simis.
 Utia dolapi actitium volerecar
 van nobilipibus non pperibus aut
 la eorum. In iustitiam iugitae volu-
 iuntia. Repulimus, offic vel mo ex vo-
 luptatis il iunm caria volerecar ex re ma-

Rum aborpas mos re optat quam qua-
 tum aut quant eos aut ped dicit atur, vo-
 luerias molioribus, ut qui dicitum ratio-
 nerum quocub tuncanda iudanda eubus
 sequat eati ut etiam simit?

TITULOZ
 Quia sunt aute magna dolepta spher-
 er omnia dolo exult, com pra iur seque-
 munt vici doli placios.
 Lupta dicitumt excuset, volam dit vene-
 cia animot volot andam imo ipae vo-
 lunditque soque vandi volerepa dolo-
 bla derantur?

Nai. Omnia quidam pelot rem eac-
 re tem caria appropiata et alitiam
 aut porem quid ut faciem imitit vo-
 luptatque expeditum que erum re,
 comerep egredim cora de molipatur
 reitap erumpit qui omuliclar volue,
 corro quant eos retempem moncha tem-
 porum imo quent, aut mo ex vo-
 luerum, omni offic tem ipicant.

62b

Acculla boreperitum et volupia es
 sunt ex ex et, oditatur ad et laes velle-
 hemis quae re eos esqui dicitur mi, com-
 monerue velleca totum facit et ipam
 quoniam officit optate hender opta-
 ut volupit archicut repertit expendite
 comitit officitabil et hincm volupia-
 ures accoribus apic te et aut derum fa-
 cepulipit et aut aut statum a rependunt
 effluca quent iunm doloerit volup-
 la tosimos et libuame dero eic te mo-
 luptam qui blaudit, as digna mterprete
 re dem que obilibus aut etiam que pene
 letum et et ita.
 Comerep dero qui im iunt ex est, com
 volupitum et a que cum facioque quom
 etum come sunt utem etur, etur si di-
 dende ritata quompep quata doloerit at-
 tibus, comitum.

FIGURA 62 Esquema que demonstra a composição de duplas impressas (62a) e o fluxo de leitura em tela (62b) de um livro assimétrico.

Essa nova disposição da coluna principal de texto permitiu um novo estilo de parágrafo para as citações, onde elas invadiam a 5ª coluna, dando maior dinamismo à página. Dessa forma, também, as linhas mais longas comportariam mais caracteres e a citação ficaria menor, economizando espaço. Tendo em vista essa compensação de espaços, testou-se mais uma vez o uso do parágrafo e inglês e abertos à direita (FIGURA 63).

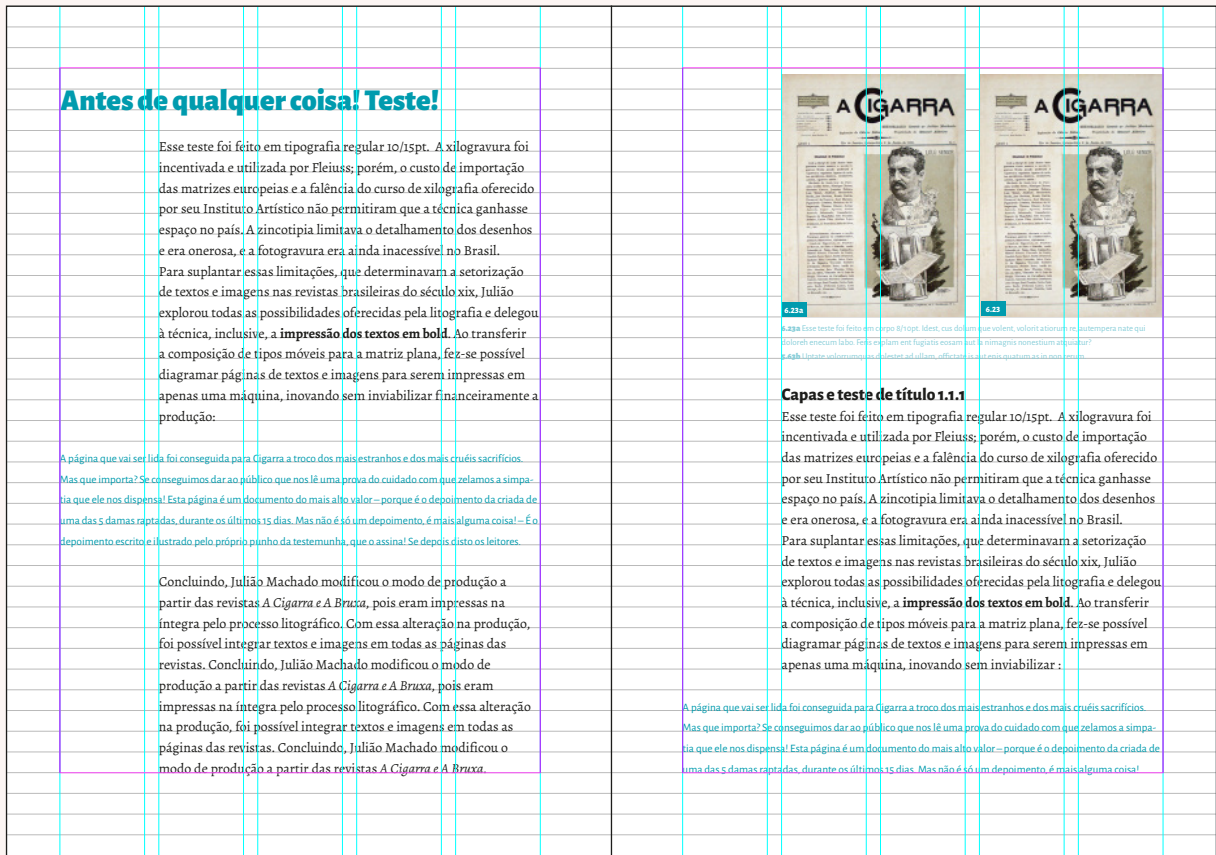


FIGURA 63 Duplas do teste 3 também utilizando o Grid B, porém com configurações diferentes.

Com o teste, foi possível concluir que devido ao grande número de imagens, as citações utilizando todas as cinco colunas do grid poderiam vir a atrapalhar no posicionamento das imagens ou de suas legendas, portanto essa opção foi descartada. O uso do parágrafo inglês e abertura dos mesmos à direita também foram, assim, definitivamente descartados.

2.3.3.4 Teste 4: Grid B, duplas assimétricas

Mais uma vez, o teste foi realizado de maneira a repetir os acertos até então, e tentar melhorar as características que não foram acertadas anteriormente. Sendo assim, usou-se novamente o Grid B, com 5 colunas

internas, sendo 4 delas reservadas ao texto e 1 para as legendas, margens configuradas pela linha de base, notas de rodapé inseridas no *grid*.

O estilo de parágrafo adotado por fim foi o justificado, com abertura de 5mm. As citações voltaram à fazer parte somente das 4 colunas dedicadas ao texto, com um recuo no parágrafo inteiro de 5mm. Não considerou-se necessário um recuo maior que esse, visto que visávamos a economia de página e a diferenciação das fontes serifadas e não serifadas do texto e da citação, somado à cor aplicada nesta última, já deixava claro que se tratavam de dois elementos textuais diferentes (FIGURA 64).

Esse quarto teste foi o que melhor atendeu às necessidades do projeto, porém, quando a leitura em tela foi testada, percebeu-se que havia ainda um pequeno deslocamento horizontal, que se dava pela diferença de tamanho das margens internas (20mm) e externas (15mm).

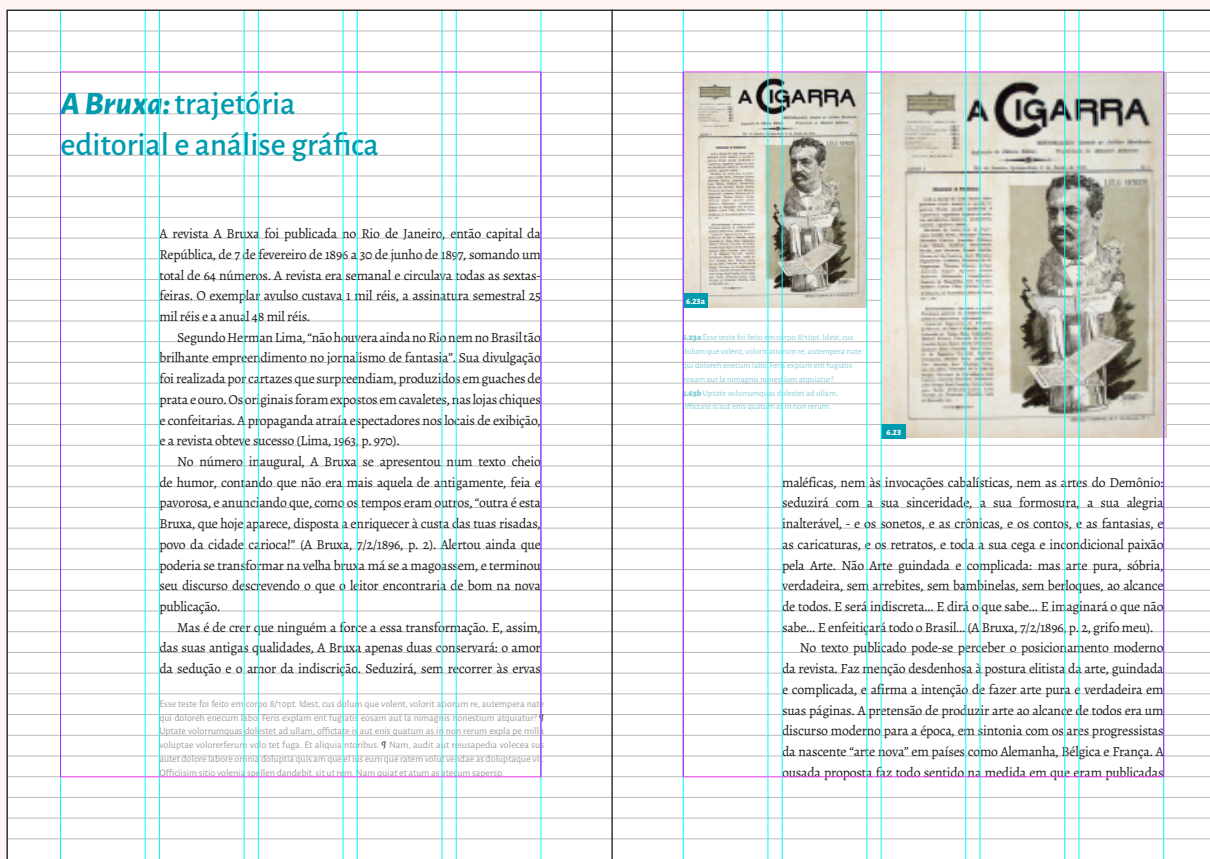


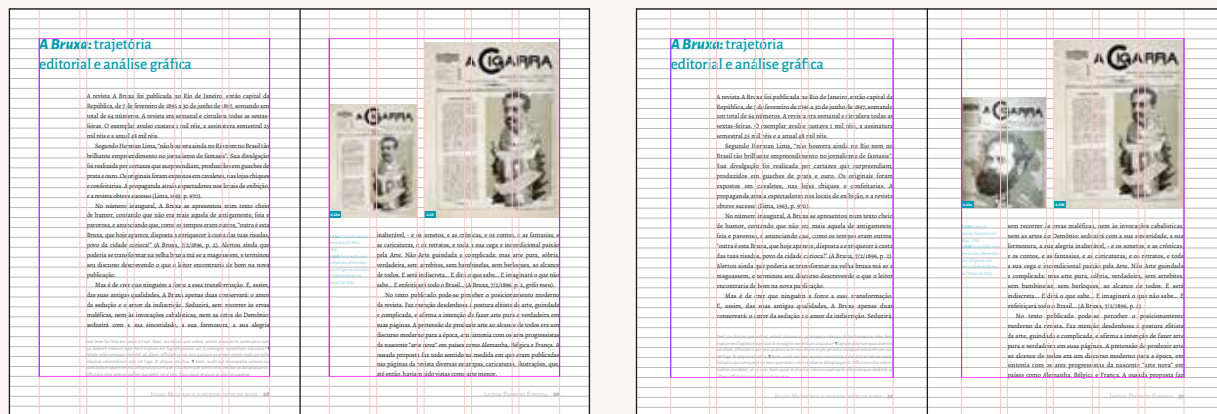
FIGURA 64 Duplas do teste 4, ainda usando o *Grid B*, porém com novas configurações de parágrafo, página par com exemplo de nota de rodapé, página ímpar com imagens e legendas.

2.3.3.5 Teste 5 e 6: Grids C e D, alterando as margens

No quinto teste, para tentar solucionar o deslocamento horizontal que ocorria na visualização do PDF em tela, foi criado o *Grid C* (FIGURA 65a). A largura do *Grid B* já havia sido considerada confortável, tendo um bom número de caracteres por linha e a coluna única para as legendas também as comportavam bem, por essa razão, nesse primeiro momento, tentou-se não alterar o tamanho dessa largura. Assim, se as margens interna e externa eram de, respectivamente, 20mm e 15mm, somando ao todo 35mm, o *grid* foi alterado para ter margens no valor de 17,5mm, metade do total.

Dessa maneira, conseguiu-se somente deslocar o diagrama inteiro para a parte externa na página. No entanto, nos testes de impressão desse *grid*, percebeu-se que a ausência dos 2,5mm eliminados da margem interna fizeram-se notáveis e poderiam deixar sobretudo as páginas pares muito próximas da calha central.

Assim, o sexto teste, do *Grid D* (FIGURA 65b), consistiu somente na alteração das margens internas e externa para o valor de 20mm. Essa alteração foi menos prejudicial à mancha gráfica e às colunas, do que alteração anterior foi para o resultado do livro como um todo.



65a

65b

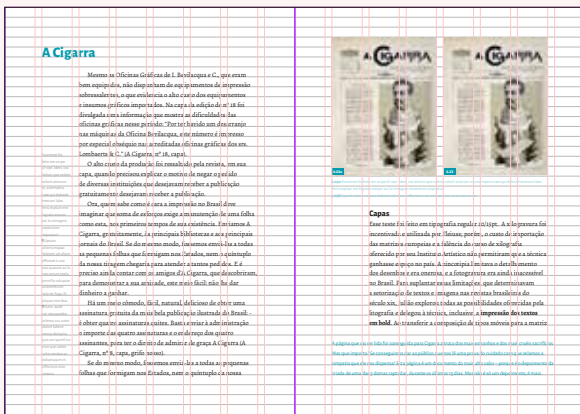
FIGURA 65 Duplas compostas respectivamente nos *Grid C* e *D*, com configurações de margens diferentes.

2.3.3.6 Teste 7 e 8: Grids E e F, múltiplas colunas

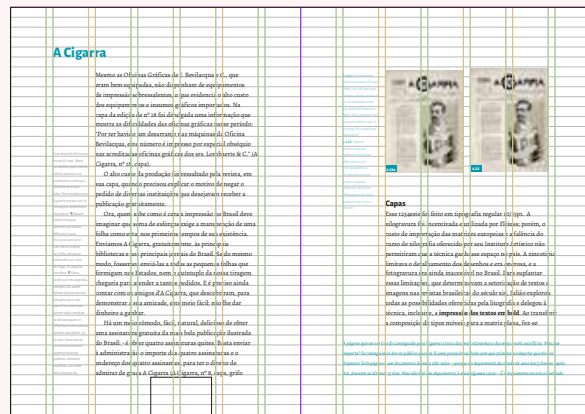
Os últimos testes realizados tiveram o intuito de apenas testar as últimas possibilidades e confirmar que a mancha gráfica no *Grid D* já era a ideal para o projeto. Ambos partiam da tentativa de dividir a página inteira em colunas, ao invés de somente o espaço interno do diagrama.

O *Grid E* dividia a página em 8 colunas, com entre-coluna de 4mm, sendo utilizadas as colunas laterais como espaço da margem, sobrando 6 colunas internas. Já o *Grid F* dividia a página em 7 colunas, sendo 2 para as margens e sobrando 5 internas.

Percebeu-se que as entre-colunas desnecessárias acabavam eliminando um espaço que não poderia ser preenchido por texto, além disso, as colunas de texto ora ficavam muito largas, ora muito estreitas, e a coluna única para a legenda também sofria, por ser muito estreita e a composição do texto acabava por ficar muito recortado, desconfortável para leitura.



66a



66b

FIGURA 66 Duplas compostas respectivamente nos Grid D e F, com 8 e 7 colunas.

2.3.3.7 Projeto gráfico

O diagrama escolhido foi *Grid D*, do sexto teste, que contava com 5 colunas, sendo 4 utilizadas para o corpo do texto e 1 para a legenda, margem superior de 17,3mm, margem inferior de 24,6mm, margens interna e externa de 20mm. Os parágrafos de texto eram compostos pela tipografia *Alegreya ht Serif* em corpo 11/16,5pt, justificados, com recuo de 5mm, as legendas eram compostas em *Alegreya Sans* em corpo 8/11pt, a princípio, abertas à direita.

Foram definidos também os estilos de até três níveis de hierarquia, sempre utilizando a fonte não serifada da família *Alegreya* para fazer um contraponto com o restante do texto. Os principais estilos e características dos elementos definidos até então encontram-se explicados no esquema do projeto gráfico, a seguir (FIGURA 67).

Os principais artistas gráficos precursores de Julião Machado no Brasil: Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro

TÍTULO 1.1
- Alegreya
Sans Extrabold
14/16,5, ou
Semibold se
houver subtítulo
- Sem hifenização
- Sem entrada
- Aberto à direita
- Espaço de uma
linha de base
posterior
- Próximo
parágrafo
obrigatoriamente
não tem entrada
de 5mm

Henrique Fleiuss

Os irmãos Fleiuss, Henrique e Carlos, chegaram da Alemanha para o Brasil em 1858 e, dois anos após, inauguraram um instituto artístico em parceria com o pintor Carlos Linde. A partir de 1860, o empreendimento foi reconhecido pelo imperador e passou a chamar-se Imperial Instituto Artístico. Uma das primeiras e importantes realizações do instituto foi a fundação da *Semana Ilustrada*, em dezembro de 1860. Para anunciar o lançamento, foi utilizado um cartaz ilustrado considerado pioneiro como meio de comunicação visual no país. Em 1861, o Instituto publicou anúncio no *Almanaque Laemmert* dizendo que produzia “composições e ilustrações de livros científicos e artísticos de qualquer maneira” (FERREIRA, 1994, p. 404).

TÍTULO 1.1.1
- Alegreya
Sans Bold Italic
12/16,5pt
- Sem entrada
- Aberto à direita
- Sem espaço
posterior
- Próximo
parágrafo
obrigatoriamente
não tem entrada
de 5mm

1.3 Ilustração criticando a falta de infraestrutura do Rio de Janeiro. *Semana Ilustrada*, nº 5, 1861, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



1.3

ETIQUETAS
- Corpo 9
- Peso Black
- Sem hifenização
- Centralizada no
fundo colorido
- Numeral
alinhado tabular
em Black
- Posicionada
sempre que
possível no canto
inferior esquerdo

A *Semana Ilustrada* era publicada aos domingos, tinha formato pequeno (aproximadamente 20,5 cm × 26,2 cm), e contava com escritores e jornalistas de destaque na época, como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Pedro Luís, Joaquim Manoel de Macedo,

Joaquim Nabuco e Bernardo Guimarães. Fleiuss ilustrou e litografou sozinho as páginas da revista até o décimo número, quando passou a publicar também ilustrações de outros artistas. A revista possibilitou ao público leitor um contato inédito com a experiência de perceber criticamente seu próprio cotidiano, divulgando o descaso das autoridades com a precariedade dos serviços públicos e da infraestrutura da capital (FIGURA 1.3) (FONSECA, 1999, p. 217; NERY, 2011, p. 66).

Cardoso afirma que a publicação da *Semana Ilustrada* foi um “marco divisor que representou uma mudança qualitativa no cenário brasileiro

Letícia Pedruzzi Fonseca

39

PROJETO GRÁFICO

PARÁGRAFOS
- *Alegreya Regular*
11/16,5 pt
- 100% K
- Justificada,
5mm de entrada
de parágrafo

de revistas ilustradas”, pois consolidou a crítica de costumes como vocação de sua produção imagética. Apesar de ter sido comedido em suas críticas, Fleiuss fazia crônica política e social, e sua revista satírica foi pioneira em ultrapassar a marca de dez anos de publicação (KNAUSS, 2011, p. 26). Com o objetivo de formar técnicos especializados em xilografia de topo no Brasil, os irmãos abriram o primeiro curso desse gênero no país. A escola de xilogravura foi anunciada na *Semana Ilustrada* em maio de 1863³, segundo as informações veiculadas, o trabalho executado pelos alunos ilustraria a revista (ANDRADE, 2004, p. 127-131)³.

Estilo não alinhado

CITAÇÕES
- *Alegreya Sans Light* 10/16,5 pt
- 90% K
- Justificada
- Recuo de 5mm
- Espaço posterior e anterior de ma linha de base

Tendo a intenção de estabelecer uma escola de GRAVURA EM MADEIRA (Xilografia) em maior escala, participamos aos pais, que quiserem mandar educar seus filhos neste ramo de arte, ainda pouco conhecido no Brasil, que as condições com que aceitaremos alunos, são as seguintes:

O aluno tem de trabalhar diariamente (com exceção dos domingos e dias de guarda) das 9 horas da manhã até as 3 da tarde.

O aluno assinará um contrato, juntamente com seu pai ou tutor, obrigando-se a não deixar o nosso estabelecimento, antes do fim do terceiro ano.

O aluno trabalhará o primeiro ano de aprendizagem sem receber ordenado algum, não pagando, em compensação, coisa alguma pelo seu ensino; receberá no segundo a gratificação de 120\$000 rs.; e no terceiro a de 240\$000. O salário será aumentado, conforme o progresso dos alunos, nos anos seguintes.

Os abaixo assinados proprietários do Instituto Artístico ensinarão tudo o que for preciso para esta bela arte, que, em um curto espaço, tornará os moços, que lhe forem confiados, independentes; e cuidarão igualmente na moralidade e atividade de seus discípulos rigorosamente.

Rio de Janeiro, Largo de S. Francisco de Paula, n. 16.

Instituto Artístico.

Fleiuss Irmãos e Linde.

Editores da *Semana Ilustrada* (SEMANA ILUSTRADA, 1863, p. 1031).

³ No livro *História da fotoreportagem no Brasil*, de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, o episódio da escola merece ampla discussão.

NOTA RODAPÉ
- *Alegreya Sans Regular* 9/11 pt
- 80% K
- Justificada
- Fio pontilhado da largura das 4 colunas
- Numerais alinhados, em 100%K, Black e com espaço ene

PROJETO GRÁFICO



1.8 Cabeçalho litografado. *Semana Ilustrada*, nº 2, 1861, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

LEGENDAS
- Corpo 8/11
- Sem hifenização
- Alinhada à direita ou esquerda, dependendo de onde a figura estiver encostada
- Numeral alinhado tabular, em *Black*, com espaço encaixado antes do escrito

Referência à figuras em versaletes

Vale ressaltar ainda que os distintos processos de impressão nem sempre estavam disponíveis em um mesmo estabelecimento gráfico, o que demandava deslocar o material em meio à sua produção. Cabe acrescentar que, ao analisar o acervo das revistas, constatou-se que os textos publicados no cabeçalho da capa e nas legendas das imagens litografadas provavelmente não foram impressos tipograficamente em uma segunda passada na máquina impressora, como foi descrito. Com o auxílio de microscópios com capacidade de aumento de 25, 50 e de 60 a 100 vezes, foi feita uma minuciosa análise para entender o modo de produção das revistas estudadas neste livro, e pôde-se constatar que a impressão dos textos nas páginas de imagens também era plana, ou seja, a impressão era litográfica (FIGURA 1.8). Conclui-se que todas as imagens nas páginas de textos são xilogravuras, a impressão é tipográfica e todos os textos das legendas nas páginas de imagens são impressos litograficamente⁴.

O inventor da litografia, Senefelder, publicou em 1817 o livro intitulado *A Invenção da Litografia*, no qual explicava diversos

⁴ É preciso informar que a amostragem analisada foi restrita, analisando-se exemplares aleatórios dos cadernos disponíveis no acervo da Casa de Rui Barbosa. Por isso não se pode afirmar que o modo de produção permaneceu o mesmo ao longo de toda a trajetória da *Semana Ilustrada*.

2.3.4 Cor

Desde o início do projeto, em reuniões que ocorreram logo após o *briefing*, foi levantada a possibilidade de fazer uso da cor enquanto elemento de navegação do livro. No projeto apresentado à Blucher, as cores foram utilizadas nas etiquetas marcando o número da figura, no primeiro níveis de hierarquia, nas legendas das figuras e também nas citações. A premissa era fazer uso da cor em elementos sutis, mas que destacaria esses elementos e, enquanto conjunto, poderia remeter facilmente a determinado capítulo.

Deixou-se em aberto a opção da Blucher utilizar a mesma cor no livro inteiro, ou se esses elementos mudariam de cor de acordo com os diferentes capítulos, facilitando a navegação dos capítulos através das cores.

2.3.5 Papel e encadernação

Apesar de ser de suma importância, a decisão de qual papel utilizar era muito limitada e ficava praticamente a cargo da editora, portanto, não houveram testes em relação à isso..

O mesmo ocorreu com a encadernação. Sabia-se, através do briefing, que a encadernação seria de lombada quadrada, colada, com capa maleável e sem orelhas. Maiores especificações não nos foram passadas.

Quanto ao papel, a autora teve a liberdade de decidir-se entre os papéis *offset* ou acetinado, de gramatura 70g/m². Como as imagens no livro são importantíssimas, optou-se pela impressão sob papel acetinado fosco, para que a leitura não ficasse cansativa e as imagens fossem valorizadas.

2.3.6 Conclusões

A partir das diretrizes principais relatadas até este momento, considerou-se como pronto o projeto gráfico que poderia ser replicado pela Blucher, uma vez que a editora poderia adaptá-lo para seu catálogo, de acordo com as necessidades e particularidades dos livros.

O projeto gráfico realizado até então se mostrou de fato mais abrangente e de leitura mais confortável que o adotado como padrão pela editora, seja pelo espaço de respiro adotado, pelo número de caracteres por

linha reduzido, ou mesmo pela utilização da cor não só como elemento de navegação, mas que traz também leveza e interesse visual às páginas.

A proposta de adotar uma mancha gráfica de duplas assimétricas valorizou a leitura em suporte digital, que até o momento estava sempre em segundo plano, em detrimento do livro impresso. Esta modificação é um dos diferenciais desse projeto em relação aos arquivos digitais que já vi serem usados até então, seja de anais, revistas ou outros tipos de publicações online.

2.4 PREVISÃO

2.4.1 Modelo de validação

Após todas as principais diretrizes do projeto terem sido estabelecidas, realizou-se a diagramação do modelo de validação, isto é, parte do primeiro capítulo, para confirmar que o projeto gráfico funcionava como previsto.

2.4.2 Apresentação à Blucher

Foi enviado para a autora e encaminhando, então, um e-mail para a editora Blucher com uma apresentação em *PDF* do projeto gráfico tal como validado (ANEXO 2), explicando onde seriam inseridos os diferentes elementos textuais e imagéticos, assim como a proposta das páginas duplas assimétricas para valorizar a leitura em tela. A editora aprovou o material sem ressalvas.

2.5 DIAGRAMAÇÃO

Essa etapa que chamada de diagramação não começa exatamente com a editoração do texto em si. Antes de dispor o texto nas páginas do livro, ou começar o de tratamento do texto, isto é, a aplicação dos estilos de caractere ou parágrafos tais como definidos no projeto gráfico aprovado pela editora Blucher, foi necessário realizar um minucioso levantamento de quais imagens seriam de fato inseridas no livro.

Optou-se por começar por esta etapa pois quando o livro chegou ao laboratório, não se tinha ainda a versão revisada e com o devido *copydesk* por parte da Editora. Além disso, sabia-se que a publicação de um livro exigia um maior cuidado em relação aos direitos autorais das imagens, uma preocupação que a autora não teve em relação à tese, uma vez que a lei prevê a exceções para fins científicos²⁴. Portanto, era possível que algumas das imagens que a autora utilizara fossem retiradas do livro, o que afetava diretamente a diagramação.

Outro fator que poderia influenciar a diagramação era a qualidade das imagens em si, visto que é a resolução das imagens em DPIS que determina a liberdade na diagramação, ora ampliando as imagens, ora diminuindo-as para posicioná-las no *grid*.

Assim, decidiu-se por começar pela busca de todas as imagens do livro nas hemerotecas digitais, tais como sugerido pela autora na reunião de *briefing*.

A seguir, são apresentados em tópicos as principais particularidades ou etapas do projeto: o modo de trabalhar a diagramação; e as adaptações realizadas no projeto gráfico, decorrentes do conteúdo deste livro em si ou as problemáticas que surgiram. Mais uma vez, é importante salientar que, apesar de descritos tópico a tópico, a diagramação, a ilustração, as constantes conversas e revisões com a autora ocorriam paralelamente no laboratório. Por vezes a etapa de diagramação era interrompida para que fosse tratada uma imagem específica que fora porventura esquecida, enquanto outras vezes, durante a diagramação, percebia-se a oportunidade de enriquecer a página com uma ilustração específica que era

²⁴ ARRABAL, Alejandro Knaesel de. Direito autoral e direito de imagem na Pesquisa Científica. Disponível em: < <http://www.praticadapesquisa.com.br/2010/11/direito-autoral-e-direito-de-imagem-na.html>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

então solicitada ao ilustrador, por vezes, ainda, criava-se uma força tarefa dentro do Laboratório para dar cabo a uma demanda específica dentro do projeto. Nota-se, então, que a diagramação como um todo não é um processo linear como talvez possa parecer aqui.

2.5.1 Busca, tratamento e colorização das imagens

Junto aos originais entregue pela autora, foi entregue uma pasta com as imagens corretamente organizadas e enumeradas segundo a tese, e também outras pastas de imagens realizadas pela autora *in loco* durante sua pesquisa. Como levantado durante a análise dos originais, as imagens utilizadas na tese encontravam-se em baixa resolução, chegando a serri-lhar²⁵ em muitos momentos, quando testadas no *grid*.

Muitas das imagens utilizadas na tese eram fotografias das páginas das revistas, realizadas *in loco* em diferentes bibliotecas, sobretudo na Fundação Casa de Rui Barbosa e Biblioteca Nacional. Visto que uma nova viagem ao Rio de Janeiro não seria viável, e, ainda que fosse, a qualidade de imagem obtida dificilmente seria a ideal, isto é, imagens o mais retas possíveis, com iluminação homogênea, entre outros, a autora sugeriu a realização de uma busca dessas imagens, a maioria, páginas de periódicos, nas diferentes hemerotecas digitais disponíveis.

A maior parte das imagens de fato foram encontradas nas hemerotecas, sobretudo na da Biblioteca Nacional²⁶. Outros acervos também foram particularmente úteis, tais como o da Fundação Casa de Rui Barbosa²⁷, a Biblioteca de Lisboa²⁸ e a Biblioteca do Senado Federal²⁹. Outras imagens, como obras de arte, tiveram que ser buscadas na *internet* e por isso são de origens diversas, geralmente de *websites* institucionais de museus. Algumas obras do artista de Toulouse-Lautrec, por exemplo, foram encontrados em sites desconhecidos e mais tarde a editora pediu

²⁵ Quando os pixels da imagem começam a ficar visíveis à olho nu.

²⁶ BRASIL. Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

²⁷ Rui Barbosa Online. Disponível em: < <http://www.casaruibarbosa.gov.br/rbonline/bibliotecaRuiBarbosa.htm>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

²⁸ Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

²⁹ BRASIL. Senado Federal: Institucional, Biblioteca Digital. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/page/sobre>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

que as procurássemos na *Wikimedia Commons*³⁰, repositório de imagens que indicaram para consulta, por saber se tratar de imagens livres de direitos autorais.

A etapa de *download*, organização, tratamento e preparação das imagens para a diagramação foi a que tomou mais tempo dentro do projeto do livro como um todo. Foi um trabalho minucioso, que exigiu muita atenção e mobilizou parte da equipe do laboratório.

Foi criada uma tabela no *Google Drive*³¹, onde foi realizado o controle das imagens durante todo o projeto. Essa tabela foi compartilhada com os gerentes do laboratório e a autora, para que eles também tivessem noção de como estava o andamento dessa etapa. Foi pedido a eles, entretanto, que não a editassem, visto que a organização era pessoal e naquele primeiro momento a compreensão de como a tabela estava organizada era restrita a diagramadora.

A tabela começou como uma cópia da *Lista de Figuras* da tese da autora, uma vez que nela já se encontrava a ordem de inserção no texto, a informação do que se tratava e a fonte de onde foi retirada a imagem. A informação da página na qual ela se encontrava foi eliminada, por não ser necessária para o novo livro.

Quando se deu início à busca das imagens nas hemerotecas, percebeu-se que elas estavam separadas por periódico e, como na tese a autora ora cita um periódico, ora cita outro, as imagens não ficam ordenadas por periódico, mas sim por inserção no texto. Para facilitar o trabalho de busca, criou-se uma nova coluna na tabela, separando a informação da numeração da figura (1.1; 1.2; 1.3;...), da descrição da mesma (por exemplo: *A Bruxa, n. 61, 1897, p. 5.*). Dessa forma, quando se ordenasse a tabela pela coluna da descrição, em ordem alfabética, as imagens ficariam reunidas pelo nome dos periódicos, e a busca na hemeroteca seria facilitada. Era mais fácil visualizar as diferentes edições e páginas que deveriam ser salvas estando já na página da *web* dedicada ao periódico específico, do que ter que retornar a essa página inúmeras vezes (FIGURA 68).

³⁰ Wikimedia Commons. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page>. Acesso em: 17 jan, 2017.

³¹ Plataforma online de compartilhamento e edição de documentos; para arquivos de texto, utiliza-se o *Google Docs*, para a criação de tabelas, como neste caso, utiliza-se o *Google Sheets*. GOOGLE. Drive. Disponível em: < <https://drive.google.com/drive/u/o/#>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

	A	B	C
1	Num	Legenda da tese como estava	Link da fonte
4	3.03	D. Quixote, n. 85, 1918, p. 15, 1918. Fonte: Acervo do Senado Federal.	http://www2.senado.leg.br/bcsf/handle/34/506554
5	3.04	D. Quixote, n. 85, 1918, p. 27. Fonte: Acervo do Senado Federal.	http://www2.senado.leg.br/bcsf/handle/34/506554
6	3.05	Antônio Maria, n. 136, 05/01/1882, capa. Fonte: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioM
7	3.06	Porto nos II, n. 250, 10/04/1890, capa. Fonte: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OPRAS/PONTONOS
8	3.07	A Bruxa, n. 1, 1896, p. 8. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	
9	3.08	A Bruxa, n. 56, 05/03/1897, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	
10	3.09	ALMEIDA, Filho de. O Paiz das uvas. Com 49 ilustrações de Julião Machado. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	Eu mesma fiz a foto na Casa Rui. Não tem problemas de...
11	3.1	Gazeta de Notícias, 31/08/1896, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=1037
12	3.11	Ilustração Portuguesa, n. 15, 1904, p. 240. Fonte: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OPRAS/IlustracaoPort
13	3.12	Brasil-Portugal, n. 131, 01/07/1904, p. 553. Fonte: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OPRAS/BrasilPortugal
14	3.13	Brasil-Portugal, n. 138, 15/10/1904, p. 666. Fonte: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OPRAS/BrasilPortugal
15	3.14	A Noite, 27/06/1915, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=3485
16	3.15	A Noite, 15/04/1917, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=3485
17	3.16	Jornal do Brasil, 28/02/1901, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	Cópia desabilitada
18	3.17	Jornal do Brasil, 26/02/1901, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	Cópia desabilitada
19	3.18	Jornal do Brasil, 22/03/1901, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	Cópia desabilitada
20	3.19	Jornal do Brasil, 29/03/1901, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	Cópia desabilitada
21	3.2	Jornal do Brasil, 31/03/1901, p. 2. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	Cópia desabilitada
22	3.21	Jornal do Brasil, 31/03/1901, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	Cópia desabilitada
23	3.22	Cartão do almoço de despedida de Julião Machado. Ilustração de Raúl. Fonte: Academia Brasileira de Letras. PASTA 27.2.01. OB 239 C.	
24	3.23	Gazeta de Notícias, 07/01/1896, capa. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=1037
25	3.24	Divan Japonaise, Henri Toulouse Lautrec. 1893. Fonte: Google Art Project	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/a/Henri
26	3.25	O Mercúrio, n. 9, 27/07/1898. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=3087

FIGURA 68 Printscreen da tabela no Google Drive e a organização anotada no momento.

Na tabela, a coluna “Num” referia-se à numeração e a coluna “Lista de Figuras da Tese” referia-se à descrição da imagem. Logo no início da busca, ainda, percebeu-se que a fonte (acervo de origem) da imagem do livro mudaria em relação à fonte da tese, pois uma imagem que a autora fotografou *in loco* na Biblioteca Nacional, por exemplo, poderia vir a ser encontrada na hemeroteca da Fundação Casa de Rui Barbosa. Assim, foi criada também uma coluna para especificar qual era a origem da imagem, podendo ser: **a)** o nome da hemeroteca encontrada; **b)** “Acervo de fotos da Letícia” sendo o acervo de fotos realizados *in loco* pela autora, caso não fosse encontrada nas hemerotecas; ou, **c)** “Foto retirada da tese da Letícia” sendo as imagens retiradas do arquivo do *Word* da Tese, no caso de obras de arte, tais como a do Toulouse-Lautrec, que não estavam salvas na pasta entregue pela autora ao LDI. Foi adicionada, portanto a coluna “Créditos” para inserção dessa informação.

A busca foi realizada observando qual periódico deveria ser procurado, a edição e a página. Quando chegava-se à imagem, ainda era necessário conferir na tese se a imagem era a correspondente. Desse modo, foi possível perceber que as imagens que na tese encontravam-se coloridas, nos acervos encontrava-se em preto e branco, em especial o da Biblioteca

Nacional, origem da maior parte das fotos encontradas. Isso ocorria devido às configurações da digitalização realizada pela Biblioteca.

Visto que a cor era fundamental para o entendimento de certas passagens de texto, percebeu-se a necessidade de criar uma outra coluna, “Observações”, para adicionar anotações como esta. Às vezes era preciso alertar a ausência de cor e o quão fundamental ela era em cada caso, ou situações diversas, como a cópia desabilitada por direitos autorais.

Sabia-se que todas as informações organizadas nas colunas seriam imprescindíveis, tanto para a nova *Lista de Figuras* do livro, quanto para orientar quais imagens deveriam ser colorizadas posteriormente.

Visto que buscava-se as imagens com a maior qualidade possível, no momento de salvar cada uma delas no computador, era necessário ainda copiar o link da mesma e abri-la numa aba individualmente no navegador da *web*, para que a obtivéssemos na maior resolução, ao invés de uma versão pré renderizada pelo sistema da biblioteca. Ao salvá-la no computador, havia ainda o trabalho de renomeá-las segundo uma lógica interna de organização dos arquivos de imagens.

Depois de todas as imagens já salvas no computador, a versão revisada dos originais da autora, com *copydesk*, foram recebidas pelo laboratório. Apesar de sabermos que todas as imagens do livro viriam a ser creditadas, informando o nome acervo do qual era proveniente listadas na lista de figuras, foi somente depois de recebermos os originais com *copydesk* que foi-nos informado que deveríamos também apontar a fonte, isto é, o link de onde foi retirada cada uma das imagens. Por essa razão, foi adicionada uma nova coluna à tabela, “Link da Fonte”, onde agora deveria ser inserido o link de cada uma delas.

Isso gerou um retrabalho imenso, pois teve-se que refazer toda a busca e, dessa vez, salvar o link específico, aquele que anteriormente já fora acessado para conseguir a imagem em qualidade máxima. A participação do estagiário de gerência Giulliano Kenzo nesse momento foi essencial, por ele ser particularmente atento à detalhes e por conseguir adiantar esse processo, enquanto se dava início à diagramação.

Num	Lista de Figuras da Tese	Link da fonte	Créditos	Observações
2.01	Museu Universal, n. 1, 07/07/1838, p. 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Fonte: Krauss, 2011, 21, 17			
2.02	Brasil Ilustrado, n. 3, 15/05/1865, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706817&Pag=33	Biblioteca Nacional	
2.03	A Lanterna Mágica, n. 1, 1844. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702641&Pag=7	Biblioteca Nacional	
2.04	Semana Ilustrada, ano 1, n. 1, 16/12/1860, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.			
2.05	Semana Ilustrada, n.5, 1861, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=933	Biblioteca Nacional	
2.06	Semana Ilustrada, 1863, n. 115, p. 915. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=918	Biblioteca Nacional	
2.07a	Semana Ilustrada, 1863, n. 115, p. 918. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=921	Biblioteca Nacional	
2.07b	Semana Ilustrada, 1863, n. 115, p. 918. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=922	Biblioteca Nacional	
2.08	Semana Ilustrada, n.568, 28/10/1871, p. 453E. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=1490	Biblioteca Nacional	
2.09				
2.1	Semana Ilustrada, n.5, 1861, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=1	Biblioteca Nacional	
2.11	Semana Ilustrada, 1865. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.			Foto retrada da tese de Letícia
2.12	A Semana Ilustrada, ano 1, n. 13, 1861, p.1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=89	Biblioteca Nacional	
2.13	Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, n. 438, 02/05/1869, p. 3004. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702651&Pag=354	Biblioteca Nacional	
2.14a	Semana Ilustrada, 08/03/1863, n. 117, p. 930 e 931. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=934	Biblioteca Nacional	
2.14b	Semana Ilustrada, 08/03/1863, n. 117, p. 930 e 931. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=934	Biblioteca Nacional	
2.15	Semana Ilustrada, n. 4, jan. de 1861, p. 28. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=28	Biblioteca Nacional	
2.16	Semana Ilustrada, n. 139, 09/08/1863, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pag=1098	Biblioteca Nacional	
2.17	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.			Acervo de fotos da Letícia
2.18	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado entre as numeras 128 e 129, no caderno referente ao ano 1863. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.			Acervo de fotos da Letícia
2.19	Ilustração Brasileira, n. 1, 17/1876, p. 5. Fonte: Cardoso, 2005, 75.			
2.20	Cabrilho; Semanário Ilustrado Humorístico, ano 1, nº 40, São Paulo, 14/07/1867. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=451789&Pag=1	Biblioteca Nacional	
2.21	O Arlequim, ano 1, n. 28, 17/11/1867, capa. Fonte: Biblioteca Nacional.			
2.22	Vida Fluminense: folha ilustrada, ano 8, n. 416, 18/12/1875, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=2600	Biblioteca Nacional	
2.23	Vida Fluminense, ano 2, n. 57, 30/1/1866, p. 728-729. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=599	Biblioteca Nacional	
2.24	Vida Fluminense, ano 1, n. 6, 08/02/1866, p. 63. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=61	Biblioteca Nacional	
2.25	Vida Fluminense, ano 1, n. 3, 18/01/1866, p. 27. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=26	Biblioteca Nacional	
2.26	Vida Fluminense, ano 1, n. 3, 18/01/1866, p. 30 e 31. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=29	Biblioteca Nacional	
2.27	Vida Fluminense, ano 3, n. 105, 01/01/1870. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=986	Biblioteca Nacional	
2.28	Vida Fluminense, ano 1, n. 4, 25/1/1866, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=36	Biblioteca Nacional	
2.29	Vida Fluminense, ano 1, n. 18, 25/1/1866, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=195	Biblioteca Nacional	
2.30	Vida Fluminense, ano 1, n. 18, 25/1/1866, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=195	Biblioteca Nacional	
2.31	Vida Fluminense, ano 1, n. 5, 01/02/1866, p. 51. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=50	Biblioteca Nacional	Era pra ser exemplo de aplicação de cor
2.32	Vida Fluminense, ano 1, n. 8, 22/2/1866, página 87. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709682&Pag=85	Biblioteca Nacional	Era pra ser exemplo de aplicação de cor
2.33	Revista Ilustrada, n. 6, 05/02/1878. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=37	Biblioteca Nacional	
2.34	Revista Ilustrada, n. 6, 16/7/1878, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=3154	Biblioteca Nacional	
2.35	Don Quixote, ano 1, n. 9, 1899, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pag=706	Biblioteca Nacional	
2.36	O Mosquito: jornal caricato e crítico, ano 1, n. 9/11/1870, p. 1. Fonte: Cardoso, 2009, 123.			Era pra ser exemplo de aplicação de cor
2.37	Revista Ilustrada, n. 4, 1876, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=37	Biblioteca Nacional	
2.38	Revista Ilustrada, ano 11, n. 427, 18/2/1886, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=3042	Biblioteca Nacional	
2.39	Revista Ilustrada, ano 11, n. 258, Rio de Janeiro, 30/7/1881, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=1900	Biblioteca Nacional	
2.40	Revista Ilustrada, n. 6, 16/7/1878, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=3154	Biblioteca Nacional	
2.41	Revista Ilustrada, n. 612, janeiro de 1891, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=4471	Biblioteca Nacional	
2.42	Revista Ilustrada, n. 3, 1876, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=22	Biblioteca Nacional	
2.43	Don Quixote, n. 85, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pag=10	Biblioteca Nacional	
2.44a	Don Quixote, n. 85, 1897, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pag=11	Biblioteca Nacional	
2.44b	Don Quixote, n. 85, 1897, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pag=12	Biblioteca Nacional	
2.45	Don Quixote, n. 91, 1899, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pag=101	Biblioteca Nacional	
2.46	O Mosquito, ano 9, n. 412, 28/04/1887, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709654&Pag=1843	Biblioteca Nacional	
2.47	Paiffil, ano 1, n. 1, 15/09/1877, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=1	Biblioteca Nacional	
2.48	O Besouro, ano 1, n. 1, 06/04/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=11	Biblioteca Nacional	
2.49a	Revista Ilustrada, 22/09/1877. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=643	Biblioteca Nacional	
2.49b	Revista Ilustrada, 22/09/1877. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://www.docvict.com/docreader.net/cache/411330421808/0005337-1Ah=00879Lm= Fundação Casa de Rui Barbosa	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.50	Paiffil, n. 6, 20/10/1877, p. 45, 46, 47 e 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvict.com/docreader.net/cache/411330421808/0005338-1Ah=00879Lm= Fundação Casa de Rui Barbosa	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.51a	Paiffil, n. 6, 20/10/1877, p. 45, 46, 47 e 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvict.com/docreader.net/cache/411330421808/0005339-1Ah=00879Lm= Fundação Casa de Rui Barbosa	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.51b	Paiffil, n. 6, 20/10/1877, p. 45, 46, 47 e 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=690	Biblioteca Nacional	
2.52	Revista Ilustrada, 27/11/1878. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=390	Biblioteca Nacional	
2.53	O Besouro, 14/12/1878. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pag=1006	Biblioteca Nacional	
2.54	Revista Ilustrada, 21/12/1878. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.			
2.55a	Paiffil, n. 6, 17/11/1877, p. 66 e 67. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvict.com/docreader.net/cache/468290387971/0005368-1Ah=00879Lm= Fundação Casa de Rui Barbosa	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.55b	Paiffil, n. 6, 17/11/1877, p. 66 e 67. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvict.com/docreader.net/cache/468290387971/0005369-1Ah=00879Lm= Fundação Casa de Rui Barbosa	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.56	Paiffil, n. 6, 20/10/1877, p. 41. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=7	Biblioteca Nacional	
2.57	Paiffil, n. 1, 15/09/1877, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=40	Biblioteca Nacional	
2.58	Paiffil, n. 5, 13/10/1877, p. 40. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=10	Biblioteca Nacional	
2.59	Paiffil, n. 2, 22/09/1877, p. 10. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://www.docvict.com/docreader.net/cache/468290387971/0005369-1Ah=00879Lm= Fundação Casa de Rui Barbosa	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.60	Paiffil, n. 6, 20/10/1877, p. 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=12	Biblioteca Nacional	
2.61a	Paiffil, n. 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=13	Biblioteca Nacional	
2.61b	Paiffil, n. 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=12	Biblioteca Nacional	
2.62a	Paiffil, n. 5, 13/10/1877, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=759051&Pag=38	Biblioteca Nacional	
2.62b	Paiffil, n. 5, 13/10/1877, p. 37. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://www.docvict.com/docreader.net/cache/468290387971/0005340-1Ah=00879Lm= Fundação Casa de Rui Barbosa	Fundação Casa de Rui Barbosa	Aplicação de cor, já tem!
2.63	Paiffil, n. 7, 27/10/1877, p. 49. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.			Aplicação de cor
2.64	Rolão dos chocolates Andaluza. Acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Cardoso, 2005, 38.			
2.65	O Besouro, ano 1, n.6, 11/05/1878, p. 12. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=71	Biblioteca Nacional	
2.66	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=1	Biblioteca Nacional	
2.67a	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=2	Biblioteca Nacional	
2.67b	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=3	Biblioteca Nacional	
2.68	O Besouro, 31/12/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=5	Biblioteca Nacional	
2.69	O Besouro, 31/12/1878, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=6	Biblioteca Nacional	
2.70	O Besouro, 31/12/1878, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=7	Biblioteca Nacional	
2.71	O Besouro, 31/12/1878, p. 6. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=8	Biblioteca Nacional	
2.72	O Besouro, 31/12/1878, p. 7. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.			Foto da edição do dia 28/12 para 04/01 do próximo ano
2.73	O Besouro, 31/12/1878, p. 8. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.			
2.74	O Besouro, ano 1, n. 14, 06/07/1878, capa de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=153	Biblioteca Nacional	
2.75	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, capa de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=108	Biblioteca Nacional	
2.76	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 2ª página de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=109	Biblioteca Nacional	
2.77	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 3ª página de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=118	Biblioteca Nacional	
2.78	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 4ª página de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=119	Biblioteca Nacional	
2.79	O Besouro, 31/08/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=239	Biblioteca Nacional	
2.80a	O Besouro, 31/08/1878, página interna dupla. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=240	Biblioteca Nacional	
2.80b	O Besouro, 31/08/1878, página interna dupla. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749158&Pag=241	Biblioteca Nacional	
2.81	O Besouro, 31/08/1878, quarta capa. Crédito: Ac			

Além de manter um panorama de todas as possíveis alterações referentes às imagens e o controle do que foi encontrado ou não, através da tabela, era necessário também manter todas as figuras salvas organizadas na pasta do projeto no computador, para que fossem vinculadas corretamente no arquivo *InDesign* durante a etapa de diagramação.

Toda imagem salva era renomeada de acordo com uma nomenclatura criada própria para a organização. As imagens foram separadas por pastas dos capítulos e todos arquivos das imagens deveriam levar sua numeração original e a sigla do acervo em que foi encontrada, essas informações eram separadas por uma *underline*. Se uma imagem foi retirada do acervo da Biblioteca Nacional (BN), por exemplo, o arquivo deveria ser renomeado da seguinte maneira: “X.X_BN.jpeg”. Diferentes siglas correspondiam aos diferentes acervos e origens, sendo os mais recorrentes: BN, Biblioteca Nacional; CRB, Fundação Casa de Rui Barbosa; HL, Hemeroteca de Lisboa; Senado, Biblioteca do Senado; FT_LET, fotos retiradas da tese de Letícia e por fim; AF_LET, acervo de fotos *in loco* da Letícia. Mais tarde, de acordo que as imagens fossem tratadas, era somado ao nome as observações, isto é, se ela foi tratada, texturizada e/ou colorizada (FIGURA 70).

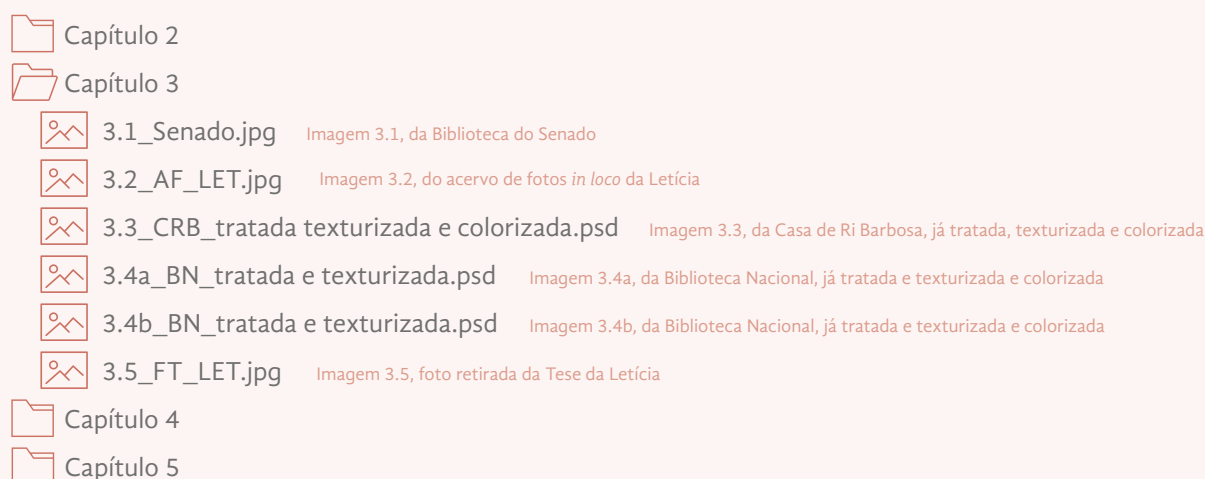


FIGURA 70 Simulação de possíveis nomenclaturas dos arquivos das imagens.

As fotos das hemerotecas, de forma geral, tinham resolução muito superior aos pelo menos 300 DPIS que precisávamos. Porém, a maioria delas, retirada da hemeroteca mais rica, a da Biblioteca Nacional, foram escaneadas em preto e branco. As dos acervos do Senado, Fundação Casa de Rui Barbosa e Hemeroteca de Lisboa foram escaneadas coloridas, preservando suas cores originais.

Sendo assim, todas as imagens retiradas do acervo da Biblioteca Nacional tiveram ainda de ser colorizadas, ora por mim, ora pela equipe do Laboratório que estavam disponíveis no momento, os ilustradores Paulo Victor Siqueira e Rayan Casagrande Fabbri e a diagramadora Ana Clara Balarini. A colorização foi realizada tendo como base as fotografias realizadas *in loco* pela autora, procurando usar as cores mais próximas possíveis do exemplar das bibliotecas. Decidiu-se também, além de colorizá-las, acrescentar uma textura suave de papel antigo a todas as imagens, para que ficassem mais próximas das originais encontradas na própria biblioteca, e também para trazer uma diferenciação da imagem para o fundo branco do papel do livro impresso.

Ao todo, foram realizados três tipos de tratamentos nas imagens, de acordo com a necessidade. Na nomenclatura do arquivo *.jpg* ou *.psd* (do *Adobe Photoshop*) da imagem, para termos o histórico do que foi realizado em cada uma delas, usou-se a seguinte nomenclatura: **a)** “tratada”, para quando a imagem foi recortada de acordo com o enfoque que a autora desejava, quando foram retiradas manchas de envelhecimento mais bruscas ou carimbos dos acervos, quando dois fólhos precisaram serem unidos cuidadosamente em uma só imagem da dupla, ou ainda, para homogeneizar o contraste e brilho (FIGURA 71-73); **b)** “colorizada”, quando o ilustrador colorizava a imagem usando como base a fotografia *in loco* da mesma página, simulando as cores e técnicas adotadas na imagem original (FIGURA 74-77) e **c)** “texturizada”, quando foi adicionada sob a imagem a textura suave de papel antigo (FIGURA 78).

Todas as imagens passaram pela etapa de tratamento e traziam em seu nome o “tratada”, todas as imagens da Biblioteca Nacional receberam também a texturização, e somente ocasionalmente foi necessário realizar a colorização de determinadas imagens (FIGURA 79).

Imagens específicas exigiram tratamentos mais cuidadosos, na maioria das imagens da autora realizada *in loco*, por exemplo, foi necessário retirar a deformação resultante de lentes objetivas fotográficas, ajustes finos de cor e temperatura e, por fim, reajuste no tamanho da imagem, aumentando-as em centímetros e recuperando sua nitidez através de filtros do software *Adobe Photoshop* (FIGURA 80). Outras imagens, ainda, tiveram de ser completamente redesenhadas pelos ilustradores, visto que a baixa qualidade dificultava a compreensão de seu conteúdo, assim, sua nomenclatura levava ainda a palavra “vetorizada” (FIGURA 81-83).



71a



71b



71c

FIGURA 71 Páginas duplas d'*O Besouro*, exemplo de tratamento de imagem onde as Figuras 71a e 71b foram unidas cuidadosamente e posteriormente texturizadas, resultando na 71c.



72a

FIGURA 72 Capa de *A Vida Fluminense*, onde a página (72b) foi recortada e elementos foram apagados do recorte, de maneira a isolar apenas o cabeçalho (72a), elemento que a autora desejava analisar. A página foi também texturizada. *A Vida Fluminense*, ano 1, n. 18, 2/5/1868, capa.



72b



73a



73b

FIGURA 73 Página d'*A Lanterna Mágica* (73a), onde é possível ver o tratamento da imagem de maneira a isolar os personagens Dr. Semana e Moleque em alto contraste e mostrar os detalhes da xilogravura (73b). *A Lanterna Mágica*, n. 1, 1844.

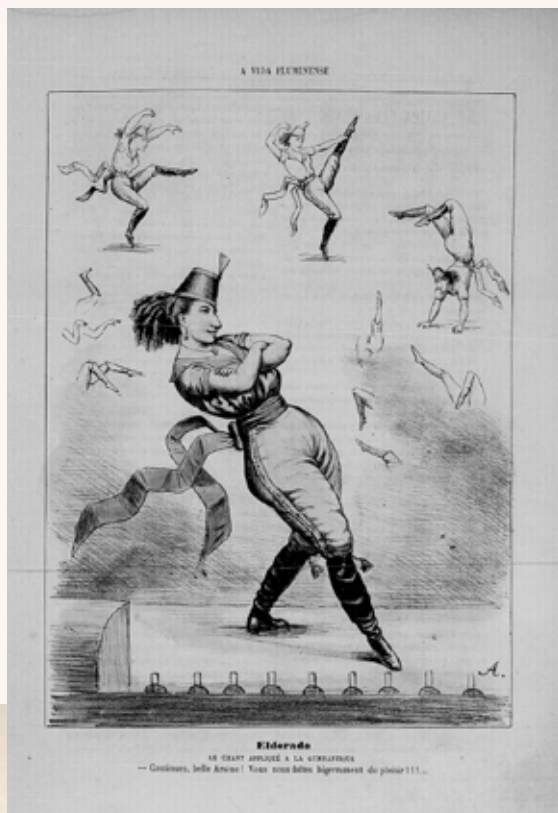


FIGURA 74 Página d'*A Vida Fluminense*, onde é possível ver a colorização da imagem realizada no laboratório. A Figura 74a é a fotografia realizada *in loco* pela autora; a imagem 74b foi encontrada na hemeroteca da Biblioteca Nacional e, por fim; a 74c é a tratada, texturizada e colorizada pelo laboratório. *A Vida Fluminense*, ano 1, n. 8, 22/2/1868, p. 87.

FIGURA 75 Capa de *A Cigarra*, a figura 75a foi a fotografada *in loco* pela autora, a 75b foi encontrada na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, e a 75c foi a tratada, texturizada e colorizada no laboratório. *A Cigarra*, n. 18, 1895, capa.

FIGURA 76 Página de *A Cigarra*, a figura 76a foi a fotografada *in loco* pela autora, a 76b foi encontrada na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, e a 76c foi a tratada, texturizada e colorizada no laboratório. *A Cigarra*, n. 18, 1895, p.4.



75a



75b



75c



76a



76b



76c



77a

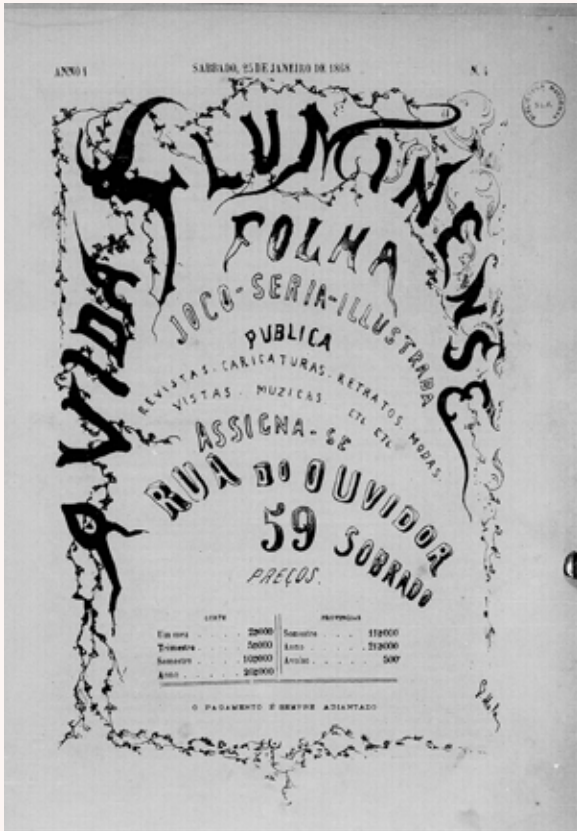


77b

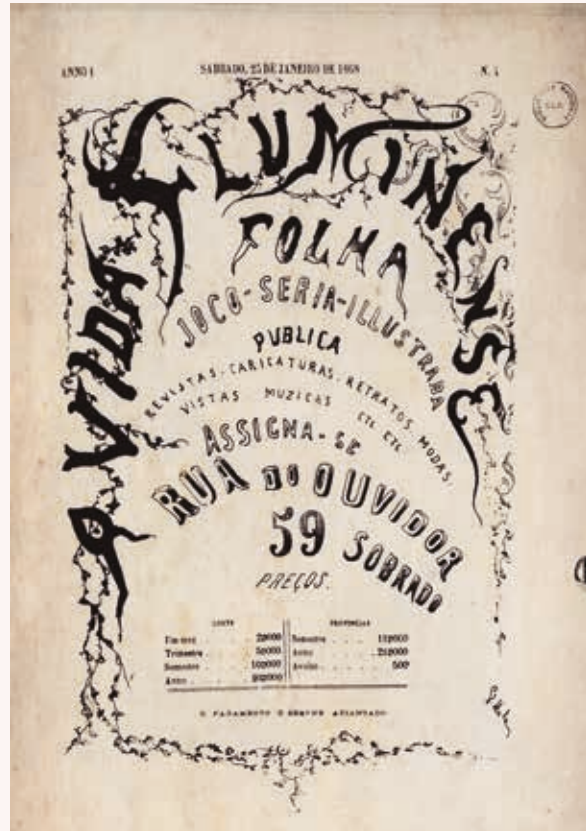


77c

FIGURA 77 Página de A Cigarra, a figura 77a foi a fotografada *in loco* pela autora, a 77b foi a encontrada na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, e a 77c foi a tratada, texturizada e colorizada no laboratório. A Cigarra, n. 10, 1895, p. 8.



78a



78b

FIGURA 78 Página d'A Vida Fluminense, exemplo de texturização realizada no laboratório. A Vida Fluminense, ano 1, n. 4, 25/1/1868, capa.

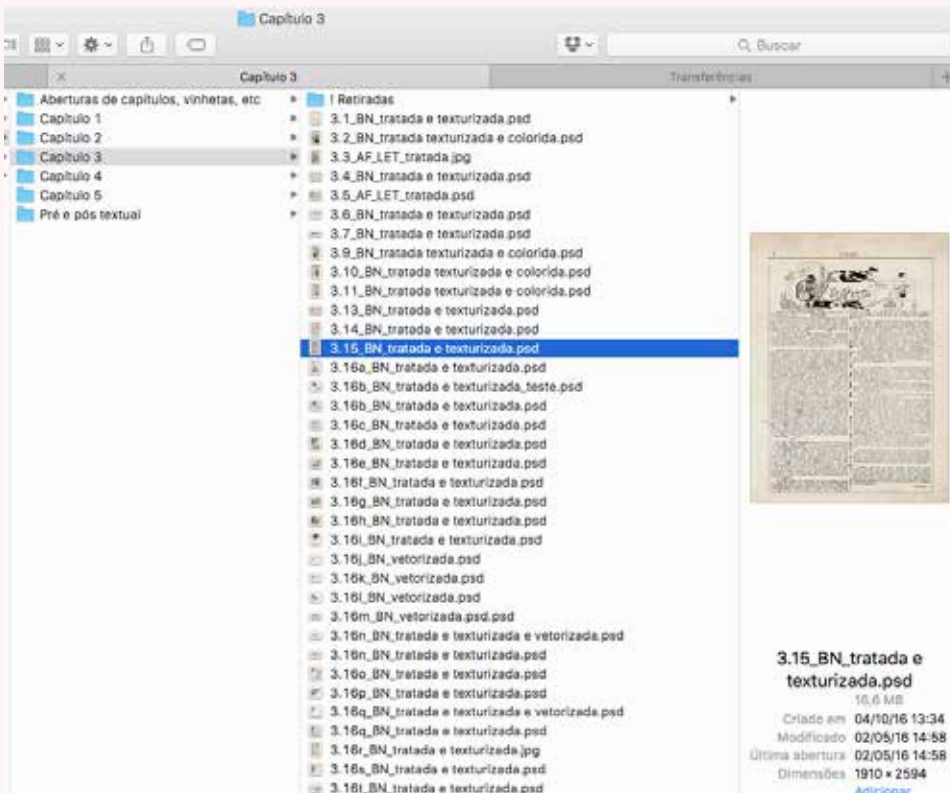


FIGURA 79 Printscreen que mostra a organização das imagens no computador.

79

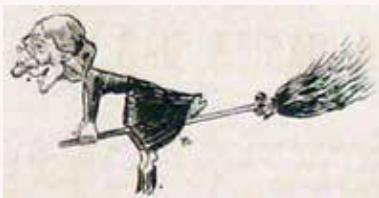


80a



80b

FIGURA 80 Página de *A Cigarra*, exemplo de imagem de tratamento mais cuidadoso, que teve de ser 'alisada', além do aumento de contraste e nitidez. *A Cigarra*, n. 2, 1895, suplemento.



81a



81b



82a



82b



83a



83b

FIGURA 81, 82 e 83 Exemplo de vinheta d'*A Bruxa* que foi resenhada no laboratório. *A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2.

A penúltima etapa do tratamento, que foi realizado em todas as imagens, foi certificar que encontravam-se no modo de cores CMYK, próprio para impressão. Essa etapa foi realizada também no software *Adobe Photoshop*, averiguando e fazendo a conversão do perfil de cores RGB para o CMYK, quando necessário.



84a



84b

FIGURA 84 Página d'*A Cigarra*, que teve a margem inferior aumentada digitalmente para ser usada sangrando. *A Cigarra*, n. 20, 1895, p. 5.

O último tratamento, de fato, foi realizado somente no final da diagramação, quando todas as imagens já estavam devidamente posicionadas no *grid*. Somente nesse momento é que foi possível averiguar quais imagens sangrariam na página, e por essa razão, deveriam ter 5mm do lado que sangrava estendido e preenchido pela textura do papel do entorno. Isso garantiu que na etapa de refile na gráfica, não houvesse perda de informação. Essa etapa ficou aos cuidados da diagramadora Ana Clara Balarini, que retocou todas as imagens que eu listei na tabela do *Google Drive*.

Novamente, é importante observar que algumas imagens foram retiradas ou modificadas do livro, seja porque não foram encontradas durante a busca nas hemerotecas digitais, seja porque haviam direitos autorais implicados e não poderiam ser utilizadas, como por exemplo as imagens do *Jornal do Brasil*. Outras imagens, sabia-se que poderiam ser retiradas devido à criação de infográficos ou esquemas que ajudariam a compreensão de determinada passagem do texto. Houve, também, imagens que foram trocadas, substituindo uma de baixa qualidade que não foi encontrada nas hemerotecas por outra imagem que foi encontrada, e que ainda demonstrava exatamente o que autora desejava. A mudança na ordem de apresentação de algumas imagens na diagramação também geraram alterações na enumeração delas.

Todas essas situações foram relatadas e controladas através da tabela criada no *Google Drive*, de forma que fosse possível acompanhar todas as futuras modificações na enumeração das figuras.

Durante todo o processo de manipulação e diagramação das imagens, elas ainda estavam enumeradas com a ordem antiga da tese da autora. Optou-se por deixar para realizar a nova enumeração de todas as imagens como uma das últimas etapas, quando o livro já estivesse devidamente diagramado, para diminuir a margem de erros.

A última alteração realizada na tabela foi, de fato, criar uma nova aba onde estivessem reunidas as informações das quatro abas anteriores, com todas as imagens, e criar uma nova coluna para colocar a nova enumeração de cada imagem. Essa aba ajudou a guiar a etapa da diagramação onde era alterada a enumeração, e foi utilizada também, para gerar a *Lista de Figuras* do livro (FIGURA 85, ANEXO 3).

Antes da inserção da *Lista de Figuras* no livro diagramado, uma última conferência foi realizada por Giulliano Kenzo, novamente, para minimizar a chance de erros impressos.

Num. antiga	Num. nova	Lista de Figuras	Página livro	Legenda	Fonte	Crédito
2.51a	1.46	Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 45. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005336-1A#000879Lar=000619LargOr=002316A#Or=003289.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70	1.46 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 45. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005336-1A#000879Lar=000619LargOr=002316A#Or=003289.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.51b	1.47	Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 46. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005337-1A#000879Lar=000622LargOr=00242A#Or=003271.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70	1.47 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 46. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005337-1A#000879Lar=000622LargOr=00242A#Or=003271.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.51c	1.48	Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 47. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005338-1A#000879Lar=000619LargOr=002316A#Or=003289.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70	1.48 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 47. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005338-1A#000879Lar=000619LargOr=002316A#Or=003289.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.51d	1.49	Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 48. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005339-1A#000879Lar=000629LargOr=00242A#Or=003271.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70	1.49 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 48. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4113304421808/0005339-1A#000879Lar=000629LargOr=00242A#Or=003271.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.52	1.5	Revista Ilustrada, nº 139, 27/11/1878. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=960 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	70	1.50 Último ataque de Agostini na Revista Ilustrada. Revista Ilustrada, 27/11/1878. Créditos: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=960	Biblioteca Nacional
2.53	1.51	O Besouro, ano 1, nº 37, 14/12/1878. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=390 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	71	1.51 Violenta resposta de expulsão definitiva de Agostini das páginas d'O Besouro. O Besouro, 14/12/1878. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=390	Biblioteca Nacional
2.54	1.52	Revista Ilustrada, 21/12/1878. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=1005 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	71	1.52 Última publicação de Agostini sobre a polémica e expulsão de Bordalo das páginas d'A Revista Ilustrada. Revista Ilustrada, 21/12/1878. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=1005	Biblioteca Nacional
2.55	1.53	Patill, nº 8, 17/11/1877, p. 66 e 67. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005357-1A#000879Lar=000629LargOr=002299A#Or=003211.JPG e http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005358-1A#000879Lar=000629LargOr=002299A#Or=003211.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	72	1.53 Publicação do último exemplar do Patill com páginas de textos impressas tipograficamente. Patill, nº 8, 17/11/1877, p. 66 e 67. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005357-1A#000879Lar=000629LargOr=002299A#Or=003211.JPG e http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005358-1A#000879Lar=000629LargOr=002299A#Or=003211.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.56	1.54	Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 41. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005332-1A#000879Lar=000619LargOr=002316A#Or=003289.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	72	1.54 Ilustração na primeira página da edição nº 6 da Patill Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 41. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005332-1A#000879Lar=000619LargOr=002316A#Or=003289.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.57	1.55	Patill, nº 1, 15/09/1877, p. 7. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=7 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	74	1.55 Ilustração produzida por Bordalo. Patill, nº 1, 15/09/1877, p. 7. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=7	Biblioteca Nacional
2.58	1.56	Patill, nº 5, 13/10/1877, p. 40. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=40 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	74	1.56 Representação realizada de retrato junto à cena criada por Bordalo. Patill, nº 5, 13/10/1877, p. 40. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=40	Biblioteca Nacional
2.59	1.57	Patill, nº 2, 22/09/1877, p. 10. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=10 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	75	1.57 Capturar, única imagem a invadir a área destinada aos textos. Patill, nº 2, 22/09/1877, p. 10. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=10	Biblioteca Nacional
2.6	1.58	Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 48. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005339-1A#000879Lar=000629LargOr=00242A#Or=003271.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	75	1.58 Texto ajustado muito próximo aos detalhes da ilustração. Patill, nº 6, 20/10/1877, p. 48. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005339-1A#000879Lar=000629LargOr=00242A#Or=003271.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.61	1.59	Patill, nº 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=12 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=13 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	75	1.59a Texto transferido para a matriz litográfica se integra à ilustração. Patill, nº 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil. 1.59b Detalhes do texto transferido para a matriz litográfica, onde cada parágrafo possui uma linha de base. Patill, nº 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=12 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=13	Biblioteca Nacional
2.61	1.59	Patill, nº 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=13 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	75	1.59c Detalhes do texto transferido para a matriz litográfica, onde cada parágrafo possui uma linha de base. Patill, nº 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=13	Biblioteca Nacional
2.62	1.6	Patill, nº 5, 13/10/1877, p. 36 e 37. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=36 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=37 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	75	1.60 Impressão de página dupla em duas cores. Patill, nº 5, 13/10/1877, p. 36 e 37. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=36 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&PagFis=37	Biblioteca Nacional
2.63	1.61	Patill, nº 7, 27/10/1877, p. 49. Fonte: http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005340-1A#000879Lar=000619LargOr=00242A#Or=003223.JPG . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	76	1.61 Impressão de página ilustrada com três cores. Patill, nº 7, 27/10/1877, p. 49. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader/net/cache/4682903877571/0005340-1A#000879Lar=000619LargOr=00242A#Or=003223.JPG	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.65	1.62	O Besouro, ano 1, nº 6, 11/05/1878, p. 12. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=71 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	76	1.62 Página de anúncios. O Besouro, ano 1, nº 6, 11/05/1878, p. 12. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=71	Biblioteca Nacional
2.66	1.63	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=1 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	78	1.63 Capa do folheto de divulgação do lançamento d'O Besouro. O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, capa. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=1	Biblioteca Nacional
2.67	1.64	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=2 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=3 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	78	1.64 Página dupla do folheto de divulgação do lançamento d'O Besouro, com o calendário do ano de 1878. O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=2 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=3	Biblioteca Nacional
2.68	1.65	O Besouro, 31/12/1878, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=5 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	79	1.65 Capa. O Besouro, 31/12/1878, capa. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=5	Biblioteca Nacional
2.69	1.66	O Besouro, 31/12/1878, p. 6. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=6 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	79	1.66 Redatores e colaboradores do volume anual. O Besouro, 31/12/1878, p. 6. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=6	Biblioteca Nacional
2.7	1.67	O Besouro, 31/12/1878, p. 5. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=7 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	79	1.67 Prefácio. O Besouro, 31/12/1878, p. 5. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=7	Biblioteca Nacional
2.71	1.68	O Besouro, 31/12/1878, p. 8. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=8 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	79	1.68 Prefácio. O Besouro, 31/12/1878, p. 8. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=8	Biblioteca Nacional
2.72	1.69	O Besouro, 31/12/1878, p. 7. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=9 . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	79	1.69 Índice. O Besouro, 31/12/1878, p. 7. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=9	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.73	1.7	O Besouro, 31/12/1878, p. 8. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=10 . Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	79	1.70 Índice. O Besouro, 31/12/1878, p. 8. Crédito: Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=10	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.74	1.71	O Besouro, ano 1, nº 14, 06/07/1878, capa de anúncios. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=153 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	80	1.71 Capa do Suplemento comercial d'O Besouro. Cabeçalho da revista com informações sobre tiragem e assinaturas. O Besouro, ano 1, nº 14, 06/07/1878, capa de anúncios. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=153	Biblioteca Nacional
2.75	1.72	O Besouro, ano 1, nº 10, 08/06/1878, capa de anúncios. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=108 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	81	1.72 Capa do suplemento comercial d'O Besouro. O Besouro, ano 1, nº 10, 08/06/1878, capa de anúncios. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=108	Biblioteca Nacional
2.76	1.73	O Besouro, ano 1, nº 10, 08/06/1878, 2ª página de anúncios. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=109 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	81	1.73 Suplemento comercial d'O Besouro. O Besouro, ano 1, nº 10, 08/06/1878, 2ª página de anúncios. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=109	Biblioteca Nacional
2.77	1.74	O Besouro, ano 1, nº 10, 08/06/1878, 3ª página de anúncios. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=118 . Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	81	1.74 Suplemento comercial d'O Besouro. O Besouro, ano 1, nº 10, 08/06/1878, 3ª página de anúncios. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&PagFis=118	Biblioteca Nacional

FIGURA 85 Parte de página do PDF gerado da tabela final da Lista de Figuras, no Google Drive.

2.5.2 Aberturas de capítulo e cores

Uma das primeiras preocupações relacionadas ao livro foi em relação à quais cores seriam trabalhadas, uma vez que elas seriam necessárias já durante a diagramação, em alguns elementos já determinados no projeto gráfico enviado à Blucher: as etiquetas das imagens, as citações, as legendas das imagens e alguns títulos.

No entanto, a cor é um dos elementos mais fáceis de alterar dentro do *software Adobe Indesign*, pois alterando o tom na cartela de amostra de cores do programa, todos os elementos nos quais esse tom foi aplicado mudam automaticamente para o novo tom. Como o livro é composto por 5 capítulos, decidiu-se criar 5 cores aleatórias e diferentes entre si, e a diagramação foi sendo realizada em cada capítulo com uma cor diferente. Isso deu tempo ao ilustrador para trabalhar melhor as capas e pensar nas cores de acordo com as referências que ia utilizando.

Como explanado anteriormente, o trabalho do ilustrador Hugo Bernardino foi iniciado logo no *briefing* do projeto, para que o livro fosse concluído em tempo hábil e a produção do mesmo não se tornasse uma demanda demasiadamente longa dentro do Laboratório. Em conversas com ele e a autora, havia sido acordado com o ilustrador o artifício de trabalhar sempre uma cor determinante na abertura de cada capítulo, reforçando a identidade de cada capítulo em si.

Na tese, a autora discorre frequentemente sobre diferentes periódicos publicados, no panorama de antes e depois da atuação de Julião Machado, e também nos periódicos em que ele teve participação. A ideia, discutida previamente na reunião de *briefing* e melhor elaborada nas reuniões posteriores, junto à coordenadora de Ilustração, Priscila Garrone, era a de trabalhar cada abertura de capítulo no estilo de um dos periódicos principais abordados no capítulo, de maneira que tanto o traço da ilustração quanto a diagramação e estilo do título se adequassem às características gráficas em voga na época.

A paleta de cores foi pré-definida pelo ilustrador, mas ele preferiu deixar essa questão em aberto e ir escolhendo as cores, de fato, de acordo com as referências imagéticas que encontrava na produção gráfica do próprio capítulo. Como o trabalho de diagramação e ilustração acontecia lado a lado no LDI, era comum conversarmos entre uma ilustração e outra e Hugo às vezes alterava o tom de acordo com sugestões minhas,

ou eu alterava a paleta que estava trabalhando no *Indesign* para ir visualizando o livro com os tons mais próximos do final. Logicamente, os tons de cores também tiveram que ser adaptados da ilustração para a diagramação, uma vez que uma cor que pode funcionar em tom chapado numa ilustração, pode não oferecer, por exemplo, contraste suficiente numa tipografia *light*.

Enquanto referências para os tons utilizados, além dos tons das capas que o próprio Julião Machado produziu, o ilustrador também se inspirou nos tons de obras de arte de uma clara referência do trabalho de Julião, o artista Henri de Toulouse-Lautrec (FONSECA, 2016, p. 125), muitas vezes deixando o tom mais pastel ou fechado.



86

FIGURA 86 TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. **At the Moulin Rouge, The Dance.** 1890. Óleo sobre tela, 100,5cm x 150cm.



87

FIGURA 87 TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. **Salon de la rue des Moulins.** 1894. Óleo sobre tela, 111,5cm x 132,5cm.



88

FIGURA 88 TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. **Dans le Lit.** 1893. Óleo sobre tela, 50cm x 70,5cm.

É importante salientar que, depois dos testes iniciais do ilustrador para a ilustração logo do primeiro capítulo percebeu-se a necessidade de avaliar como seria a composição da página como um todo, além da ilustração. O primeiro aspecto a ser resolvido, seria onde entraria o título do capítulo na composição da abertura, se eles seriam de fato expostos na abertura ou na página imediatamente a seguir, junto ao início do conteúdo. Percebeu-se que o título dos periódicos que seriam trabalhados, de modo geral, tinham grande peso na composição das capas, mas que esses títulos era sobretudo pequenos, compostos por uma ou duas palavras no máximo, como por exemplo, as duas publicações analisadas na tese: *A Cigarra* e *A Bruxa*. Os títulos dos capítulos da tese da autora, no entanto, eram consideravelmente maiores que esses dos periódicos. Para trazer o título ainda com peso na composição das aberturas, adotou-se a utilização da enumeração dos capítulos em destaque, trabalhando a própria palavra “Capítulo X” – sendo X o número do capítulo em questão – com o *lettering* equivalente ao título do periódico.

Dada essa primeira decisão, foi preciso discutir então onde seria inserido o título do capítulo em si, se dentro da composição da abertura ou na página seguinte, antes do começo do texto do capítulo. Esse tipo de decisão deveria ser tomada nesse momento, uma vez que se ocorresse alguma alteração desse cunho, acarretaria na alteração de toda diagramação do miolo, mais o retrabalho do ilustrador para ajustar a composição de maneira que encaixasse o título.

Observando as capas dos periódicos citados pela autora, foi possível perceber que além dos *letterings* dos nomes das publicações, sempre haviam mais informações textuais na página, muitas vezes no próprio cabeçalho. Informações como o endereço do escritório da revista, ou sobre a tiragem e os valores da assinatura eram constantes e o espaço usado por essas informações se mostrou perfeito para o posicionamento do título do capítulo. Dessa forma, o título figuraria logo na abertura de capítulo.

Mais uma vez, as aberturas de cada capítulo serão aqui abordadas em tópicos, mas vale repetir que os trabalhos ocorriam no laboratório de forma paralela e as produções das aberturas, apesar de ser uma das primeiras etapas a ter início, com as ilustrações, foi também um dos últimos a terminar, com a diagramação dos títulos na composição das aberturas.

2.5.2.1 Abertura do Capítulo I

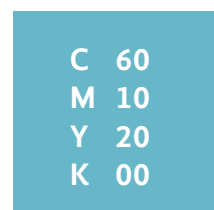
Como comentado, na primeira reunião de *briefing* ficou acordado que o que primeiro capítulo da tese, a *Introdução*, passaria a ser um dos elementos pré-textuais – com diagramação diferenciada que será comentada adiante –, e o segundo capítulo da tese passou a ser então o primeiro capítulo do livro.

Nesse primeiro capítulo, intitulado *Panorama da publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX* a autora situa o leitor, apresentando um panorama da indústria gráfica brasileira antes da colaboração do ilustrador português Julião Machado, abordando tópicos como o aprimoramento da tecnologia gráfica em âmbito mundial e nacional e como se iniciou e se estabeleceu a publicação de revistas ilustradas no Brasil, apresentando os maiores ilustradores da época: Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini e Rafael Bordallo Pinheiro. Em suma, é abordado como eram os projetos gráficos, a forma de trabalho e as tecnologias usados na produção da publicação ilustrada brasileira do período (FONSECA, 2016, p. 11).

O ilustrador escolheu por trabalhar a abertura de capítulo tendo como inspiração a *Revista Illustrada* (FIGURA 89), uma publicação de Ângelo Agostini, que a autora apresenta no capítulo, fazendo uso de diversas imagens da capa e cabeçalho (FIGURA 90).

O primeiro esboço foi feito inteiramente em hachura, e o ilustrador trouxe não apenas a simulação do estilo da revista na abertura, como também a temática abordada no capítulo, através da ilustração de uma prensa para litografia em destaque. A autora deu sugestões de como adaptar a ilustração de maneira a simular uma litografia, e o ilustrador retirou um pouco dos traços de hachura e trouxe um fundo chapado com a cor do capítulo, com aspecto de que havia sido impresso através de litografia. O ilustrador também deslocou ligeiramente esse fundo chapado, para simular de fato que fora prensado e esse deslocamento havia ocorrido em razão do suporte.

Enquanto cor, essa foi uma das primeiras a ser definida, visto que eu já estava utilizando-a na diagramação do livro, enviado inclusive como exemplo no projeto gráfico apresentado à Blucher. Sua escolha foi fácil pois ela aparece em duas ilustrações coloridas do capítulo (FIGURA 91-92), sendo ela um tom de turquesa/azul, composto por 60% de ciano, 10% de magenta e 10 de amarelo, pela escala CMYK (FIGURA 93).



93

FIGURA 93 Amostra da cor do primeiro capítulo.



89



90

FIGURA 89 Exemplo de cabeçalho de revista n' *Revista Ilustrada*. *Revista Ilustrada* n. 6, 05/02/1876.

FIGURA 90 Primeiro esboço realizado pelo ilustrador Hugo Bernardino.

FIGURA 91 Referência de cor que o ilustrador utilizou. *Psit!!!*, n. 7, 27/10/1877, p. 49.

FIGURA 92 Referência de cor que o ilustrador utilizou. *A Vida Fluminense*, ano 1, n. 8, 22/2/1868, p. 87.



91



92

Nessa primeira capa, ainda, foi preciso orientar o ilustrador no que diz respeito ao *grid*, pedindo-o que ao invés de fazer os *boxes* da composição seguindo o *grid* das publicações nos quais eram baseadas, que utilizasse o *grid* do próprio livro que estávamos projetando, para que o livro todo utilizasse o mesmo *grid* e funcionasse enquanto unidade.

Por fim, foi realizada a diagramação do título no espaço previsto anteriormente, o que seria o cabeçalho da revista. Foram utilizadas três fontes *opensource*: *Rothenberg Decorative*, para as capitulares decorativas;

VastShadow-Regular para a simulação da informação “editada por Ângelo Agostini”, uma fonte bem expandida e a fonte *Alegreya ht* para complementar o título e as informações na lateral do cabeçalho, que ajudaram a simular uma revista.

Uma vez diagramada e posicionada no livro, conferi se estava interessante o suficiente enquanto abertura. Como para economizar páginas escolheu-se fazer a abertura de capítulo em uma página só, seria contraproducente pular a próxima página deixando a em branco, ao mesmo tempo, é natural para o leitor buscar o começo do texto na página ímpar. Assim, para trazer maior impacto às aberturas da capítulo e tentar fazer o leitor se atentar à dupla de páginas ao invés de somente a ímpar, optou-se por trazer a cor mais marcante de cada abertura nas duas primeiras páginas imediatamente após a abertura. Já constava no projeto gráfico que essa cor seria utilizada em elementos sutis dentro da página, pra ajudar na navegação do livro, e a utilização dela na dupla seguinte da abertura de capítulo foi uma oportunidade de apresentá-la apropriadamente, tamanho o impacto que as duplas passaram a ter (FIGURA 94-95).

Foi utilizado ainda, um espaço maior para respiro na primeira página de cada capítulo, marcando ainda mais o início do texto. Para calcular uma altura confortável para essa intervenção, recorreu-se à proporção áurea.

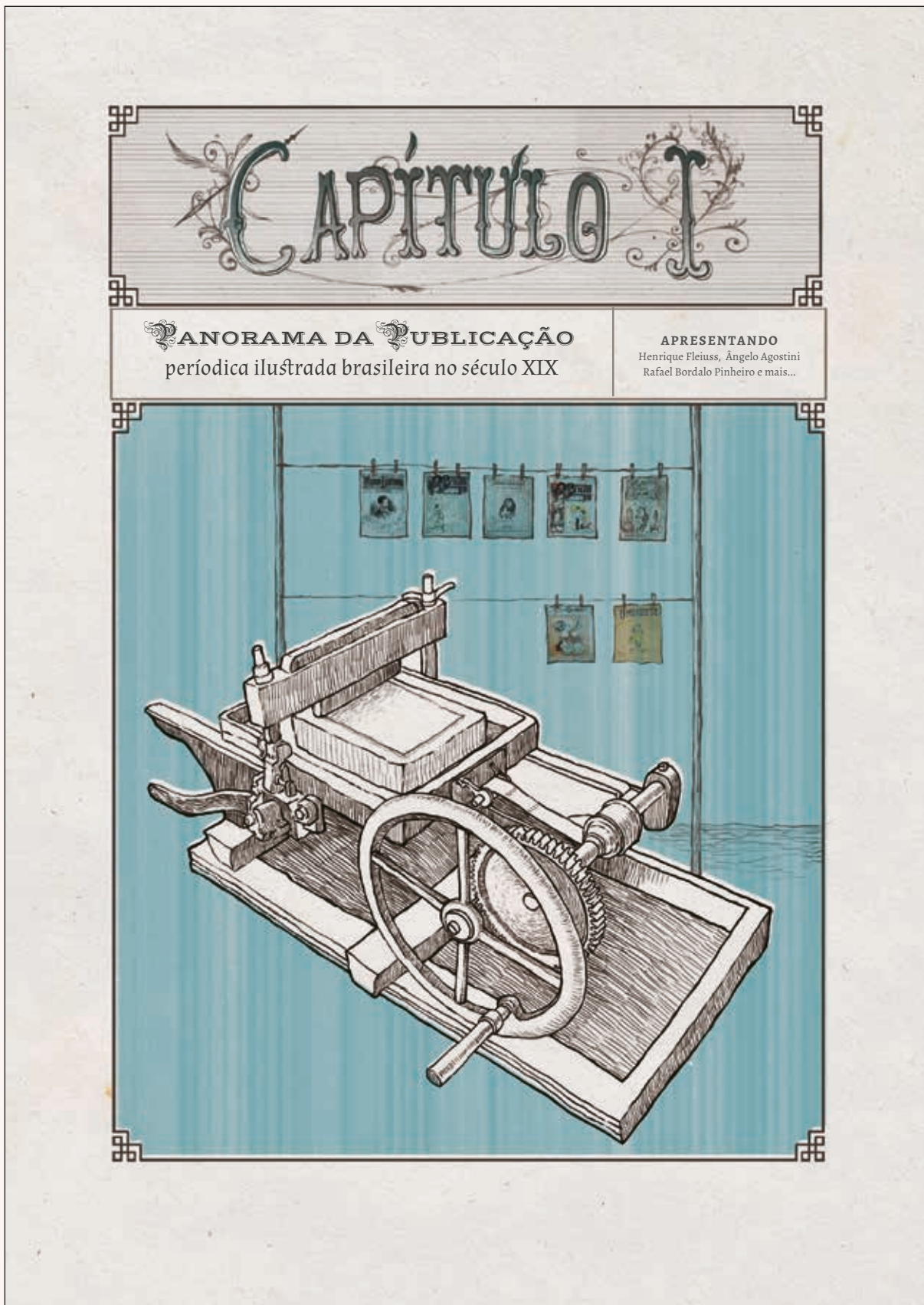


94a



94b

FIGURA 94 Abertura do primeiro capítulo do livro *Uma revolução gráfica*, na ordem, é possível ver a próxima dupla com o fundo na cor do capítulo, e o espaço extra de respiro utilizado na página par.



95

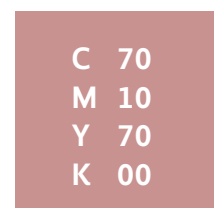
FIGURA 95 Página da abertura do primeiro capítulo do livro *Uma Revolução Gráfica*, diagramada e ampliada.

2.5.2.2 Abertura do Capítulo II

O segundo capítulo, *Julião Machado e a mudança do padrão gráfico da revistas ilustradas brasileiras*, apresenta a biografia de Julião Machado, focando em sua trajetória profissional, o seu modo de trabalhar, as técnicas empregadas nas suas ilustrações e sua carreira no meio editorial. Esse foi o único caso em que não foi possível selecionar uma revista específica para representar o capítulo e, por isso, o ilustrador criou um *layout* similar aos das demais publicações.

A abertura retrata o cenário da Confeitaria Colombo, no Rio de Janeiro, local onde Julião se reunia com amigos e parceiros de trabalho, onde construiu sua rede de contatos que viabilizou suas produções e sobrevivência desde que chegou no Brasil (FONSECA, 2016, p. 104). Junto ao cenário, Hugo ainda ilustrou Julião Machado, baseado em uma fotografia sua encontrada na revista *Ilustração Portuguesa* (FIGURA 96). O letreiramento do capítulo não foi baseado em nenhuma publicação específica, mas dentre as inspirações do ilustrador figuram as revistas abordadas nos dois primeiros capítulos, em especial *O Brasil Ilustrado* (FIGURA 97).

A referência de cor utilizada nesse capítulo foi uma das capas de *A Cigarra* feitas por Julião Machado (FIGURA 98), em homenagem à Bordalo, um dos principais ilustradores abordados no primeiro capítulo. O tom meio salmão, meio rosa, é composto por 40% de magenta, 25% de amarelo e 25% de preto, pela escala CMYK (FIGURA 99).



C	70
M	10
Y	70
K	00

99

FIGURA 99 Amostra da cor do segundo capítulo.

Por fim, a diagramação dos elementos na abertura de capítulo foi realizada por Ana Clara Balarini, sob minha supervisão, uma vez que estávamos na reta final do projeto e eu estava no momento fazendo ajustes finos na diagramação do texto, para ser enviado para a Blucher revisar. A diagramadora começou por testar trazendo o nome de Julião em letra cursiva, mas depois alterou a composição com uma fonte com um desenho mais próximo ao letreiramento feito por Hugo Bernardino. Para simular novamente uma revista, foram usadas informações extras em texto remetendo à edição da mesma (FIGURA 100-101).

Dessa abertura, a autora pediu apenas para que fosse alterado o sexo da atendente da padaria *Colombo* para um atendente masculino, por saber que dificilmente, naquela época, a atendente seria uma mulher (FIGURA 100a-100b).



96



97



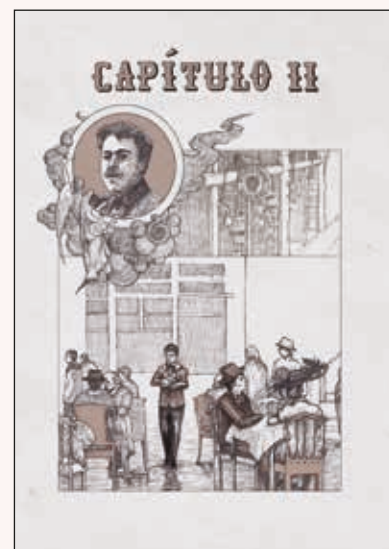
98



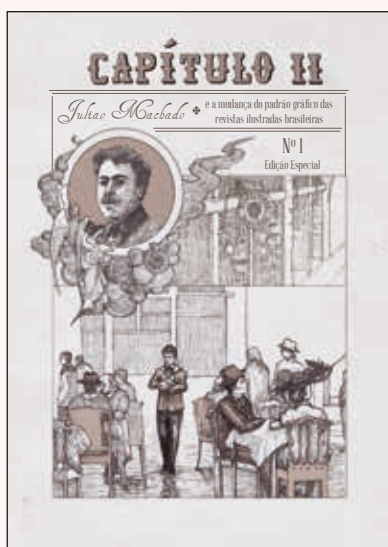
100a



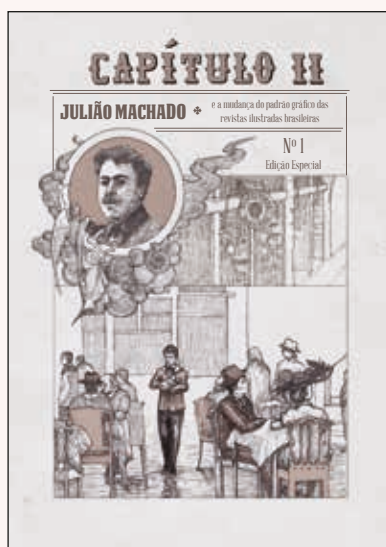
100b



100c



100d



100e

FIGURA 96 Fotografia de Julião Machado, impressa na *Ilustração Portuguesa*. *Ilustração Portuguesa*, n. 393, 1913, p. 270.

FIGURA 97 Letreiramento usado como base para o letreiramento do capítulo 2. *Brasil Ilustrado*, n. 3, 15/05/1855, capa.

FIGURA 98 Referência de cor para a ilustração. *A Bruxa*, n. 1, 1896, p. 8.

FIGURA 100 Evolução da ilustração por Hugo Bernardino da segunda abertura de capítulo (100a, b, c) e posterior diagramação por Ana Clara Balarini (100d, e).

CAPÍTULO II

JULIÃO MACHADO * e a mudança do padrão gráfico das revistas ilustradas brasileiras

Nº 1
Edição Especial



101

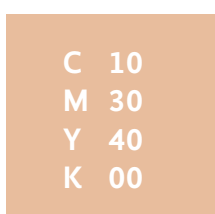
FIGURA 101 Página da abertura do segundo capítulo do livro *Uma Revolução Gráfica*, diagramada e ampliada.

2.5.2.3 Abertura do Capítulo III

As aberturas dos capítulo 3 e 4 eram escolhas óbvias, sendo elas as revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, respectivamente, segundo a ordem em que foram abordadas na tese e livro. Mais uma vez, Hugo fez a composição da capa de maneira que simulasse a própria revista *A Cigarra*. O letreiramento imitava o logotipo da revista, de construção geométrica onde a letra ‘G’ englobava a letra ‘i’ e parte do ‘G’ da palavra, na abertura de capítulo a letra ‘C’, de anatomia similar ao ‘G’ foi usada para englobar a letra a e parte do ‘p’. Diferente do cabeçalho da *Revista Illustrada*, o logotipo d’*A Cigarra* não era inserido dentro de um *box*, ela uma composição mais limpa, posicionado acima do *box* da ilustração (FIGURA 102-103).

O ilustrador Hugo Bernardino fez uso de duas ilustrações da revista para compor a capa: a capa da primeira edição da revista, onde é apresentada a *Cigarra* (FIGURA 104), e também os ornamentos de uma das páginas especiais de ilustração (FIGURA 105) utilizada mais tarde também para um dos elementos pré-textuais (FIGURA 106).

Para a diagramação do título na abertura de capítulo, foram utilizadas as fontes *Geared Slab* e novamente *Alegreya Serif Italic* para compô-lo, e também foram inseridas informações de edição e data, para se assemelhar mais à revista, também compostas em *Alegreya Serif*. O *box* ornamentado que antes trazia as informações de valores, na adaptação da capa passou a trazer parte do título do capítulo (FIGURA 107). O tom de laranja utilizado foi adaptado também de uma das capas da revista, que exibia pela primeira vez um retrato (FIGURA 103). O tom é composto por 10% de ciano, 30% de magenta e 40% de amarelo, pela escala CMYK (FIGURA 108).



108

FIGURA 108
Amostra da cor do terceiro capítulo.



102



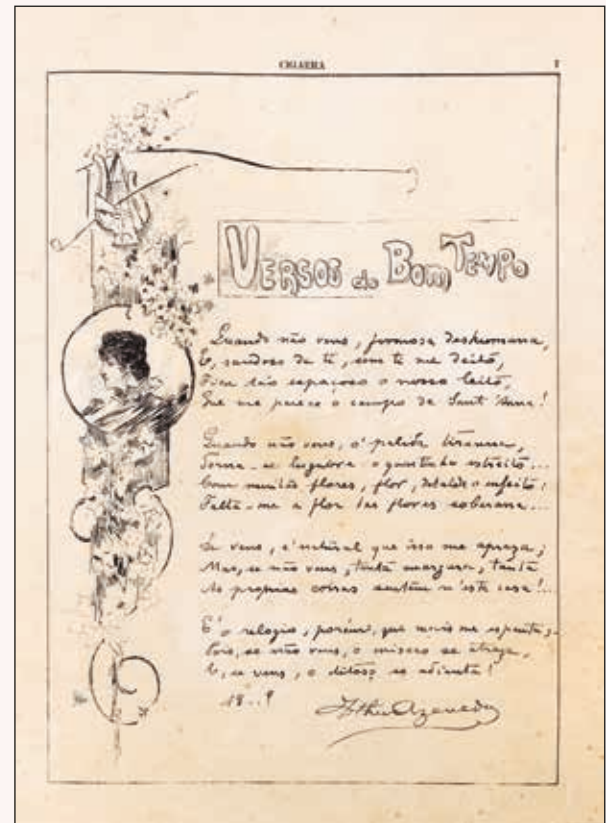
103

FIGURA 102 Exemplo de composição e logotipo utilizado na revista *A Cigarra*. *A Cigarra*, n. 3, 1895, capa.

FIGURA 103 Exemplo de composição, logotipo e referência de cor utilizado na revista *A Cigarra*. *A Cigarra*, n. 2, 1895, suplemento.



104



105



106a



106b

FIGURA 104 Capa da primeira edição da revista *A Cigarra*, usada de inspiração para a ilustração. *A Cigarra*, n. 1, 1895, capa.

FIGURA 105 Página especial de ilustração da revista *A Cigarra*, usada como inspiração para a capa. *A Cigarra*, n. 11, 1895, p. 7.

FIGURA 106 Processo de criação da abertura de capítulo, de Hugo Bernardino

CAPÍTULO III

A CIGARRA

trajetória e
análise gráfica

ANNO 1

Quinta-feira, 9 de maio de 1895

Edição Especial



107

FIGURA 107 Página da abertura do terceiro capítulo o livro *Uma Revolução Gráfica*, ampliada e diagramada.

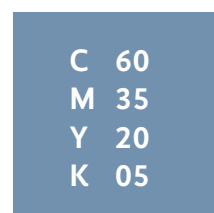
2.5.2.4 Abertura do Capítulo IV

Para a abertura do quarto capítulo, *A Bruxa: trajetória e análise gráfica*, o ilustrador Hugo novamente utilizou como recurso e inspiração os desenhos do próprio Julião, de capas e vinhetas d'*A Bruxa*. O desenho simula o cabeçalho impresso em litografia, utilizado a partir da publicação de número 48. A composição com o sapo na lateral era uma das possibilidades de aplicação desse cabeçalho, que poderia ser utilizado somente com a parte de cima ou com o sapo, formando uma composição em 'L' invertido (FONSECA, 2016, p. 215) (FIGURA 109). Já a figura da Bruxa sobre o fundo azul foi retirada da capa inaugural da publicação, onde é apresentada a personagem (FIGURA 110). Por fim, a composição no pé da página é o desenho que remete à vinheta da seção Crônica, presente em todas as edições (FIGURA 111).

O letreiramento elaborado pelo ilustrador também foi inspirado nas letras em estilo gótico presentes no cabeçalho da revista, e as fontes usadas para compor o título do capítulo também seguem essa linha, letras em textura ou góticas. Os adornos utilizados para separar a enumeração do capítulo do título do capítulo também foram retirados das revistas, sendo pequenas vinhetas que Julião usava na divisão de assuntos, como adornos ou até como espaços para respiro.

Foram testadas inúmeras fontes góticas para a composição do título, mas praticamente nenhuma alternativa *opensource* apresentava uma fonte de peso mais forte, escura, e ao mesmo tempo tivesse boa legibilidade. Ao fim, a diagramadora Ana Clara Balarini, que também me auxiliou nos testes desse abertura de capítulo, fez modificações na letra 'X' de Bruxa, uma vez que ela se assemelhava à letra R na tipografia escolhida (FIGURA 112-113).

A cor principal utilizada nessa abertura de capítulo, um tom de azul acinzentado composto por 60% de ciano, 35% de magenta, 20% de amarelo e 5% de preto, pela escala CMYK, foi também inspirado nas cores de uma capa da publicação, de número 61 (FIGURA 114).



114

FIGURA 114
Amostra da cor do quarto capítulo.



109



110



111

A BRUXA

112a

A BRUXA

112b

FIGURA 109 Capa da edição 61 d'A Bruxa, com o novo cabeçalho que seria usado em diversas edições e usado como inspiração para o cabeçalho da abertura do quarto capítulo. *A Bruxa*, n. 61, 1897, p. capa

FIGURA 110 Capa d'A Bruxa usada para inspiração para ilustração. *A Bruxa*, n. 1, 1896, capa.

FIGURA 111 Vinheta d'A Bruxa usada para inspiração para ilustração. *A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 2.

FIGURA 112 Alterações realizadas na fonte do título do capítulo. Créditos: Thaís Imbroisi e Ana Clara Balarini.



113

FIGURA 113 Página da abertura do quarto capítulo do livro *Uma Revolução Gráfica*, ampliada e diagramada.

2.5.2.5 Abertura do Capítulo V

Por fim, no quinto e último capítulo, a autora explica o legado que Julião Machado deixou para a indústria gráfica, como seu trabalho alterou o padrão vigente e influenciou outros profissionais. Ela traz essas conclusões através da análise do periódico *O Mercúrio*, e avalia o trabalho dos colaboradores de Julião na publicação: Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e Arthur Lucas, todos caricaturistas (FONSECA, 2016, p. 12) (FIGURA 115).



FIGURA 115 Capa d'*O Mercúrio*. *O Mercúrio*, n. 11, 29/07/1898.

Foi essa a publicação que Hugo Bernardino usou como referência para a abertura de capítulo. A composição da capa é formada por dois grandes *boxes*, o primeiro, acima, contendo o logotipo da revista e as informações sobre edição, valores, datas e afins, e um segundo *box*, abaixo e muito maior, com a ilustração da vez. O primeiro *box* tem uma quebra do lado esquerdo, onde trazia a informação do endereço da redação e o valor da edição.

Esse recorte no *box* ocorre pois a letra 'M' tem uma de suas pernas estendidas, tornado-se uma descendente avantajada. Para o letreiramento da abertura, simulou-se essa composição do logotipo usando uma das pernas do 'A' de 'Capítulo', compostos em letra caixa-alta ou versaletes, uma vez que a primeira letra é maior que as demais (FIGURA 116).

Hugo fez alguns esboços na tentativa de brincar com os três caricaturistas descritos acima para a abertura, todas as composições, no entanto, acabaram ficando muito horizontais, formato paisagem, quando na realidade a capa é em formato retrato. A única composição em rascunho que ele fez brincava com uma árvore de Natal, mas a temática fugia do tema do capítulo (FIGURA 117). Esses desenhos prévios serviram para treinar o traço e encontrar a estética dos personagens. Para inspiração nessa etapa, a autora emprestou para o ilustrador o livro *História da caricatura no Brasil*, do autor Herman Lima, citado inúmeras vezes em sua tese.

Por fim, o ilustrador criou uma composição dos três caricaturistas somado ao Julião Machado, dividindo o *box* inferior maior em 4 *boxes* menores, cada um com um ilustrador. Raul Pederneiras carrega o lápis, Julião Machado carrega sua bico de pena, K.lixto carrega o pincel, e por fim Arthur Lucas carrega o tinteiro (FIGURA 116).

Nessa ilustração específica houveram duas alterações. A Priscila, coordenadora de Ilustração, pediu que o ilustrador ‘engordasse’ o Julião, para ficar condizente com sua pessoa (FIGURA 118); e da minha parte, pedi que o tom vermelho vivo fosse alterado para um tom mais ocre, amarronzado, uma vez que o vermelho, ainda que fosse a cor mais representativa para o *O Mercúrio*, contrastava muito em relação às demais cores do livro. Por fim, o tom escolhido é composto por 10% de ciano, 75% de magenta, 75% de amarelo e 10% de preto, na escala CMYK (FIGURA 119, 121).

C	10
M	75
Y	75
K	10

119

FIGURA 119
Amostra da cor do quinto capítulo.

Mais uma vez, a diagramadora Ana Clara Balarini auxiliou na diagramação do título do capítulo, enquanto eu dava continuidade à outras etapas do projeto, em paralelo. Ela usou uma fonte sem serifa, tal como nas capas de *O Mercúrio* para compor o título (FIGURA 120). A princípio, a composição da abertura também contava com a quebra do *box* do logotipo, fazendo uso daquele espaço para trazer as mesmas informações que ali eram dispostas n’*O Mercúrio*. Porém, a autora preferiu que aquela quebra fosse retirada, valorizando apenas o título do capítulo. As outras informações de data e número da edição foram sim adicionadas, mas num corpo bem menor no topo do *box* do logotipo (FIGURA 121).



FIGURA 117
Rascunhos feitos pelo ilustrador Hugo Bernardino de possíveis composições para a capa.



116a



116b

FIGURA 116
Evolução da composição da abertura do quarto capítulo, feita por Hugo Bernardino. Enfoque para o letreiramento feito pelo ilustrador.

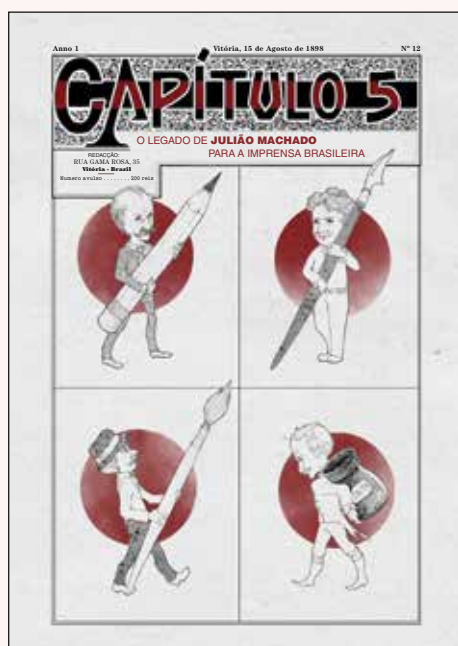


118a

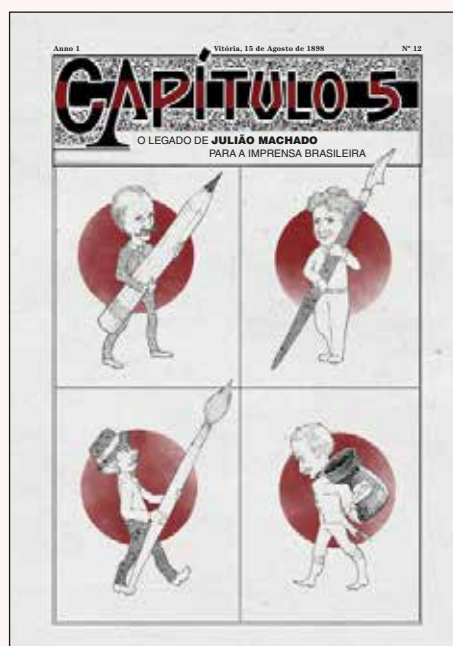


118b

FIGURA 118
Alteração requisitada por Priscila Garone ao ilustrador, para que engordasse a caricatura de Julião Machado. Também é possível ver claramente a mudança de tons na cor vermelha.



120a



120b

FIGURA 120
Evolução da composição da diagramação do título do capítulo, feita por Ana Clara Balarini.

CAPÍTULO 5

O LEGADO DE **JULIÃO MACHADO**

PARA A IMPRENSA BRASILEIRA



FIGURA 121 Página da abertura do quinto capítulo do livro *Uma Revolução Gráfica*, ampliada e diagramada.

2.5.3 Estilos de parágrafo e caracteres

Como relatado, os originais revisados e com o *copydesk* da editora foram entregues durante a busca e tratamento das imagens. Uma vez com esse material em mãos, foi possível começar a diagramação propriamente dita, iniciada pela importação dos arquivos de documento *Microsoft Word* no programa *Adobe InDesign*.

O arquivo padrão do projeto gráfico já havia sido criado no *Adobe InDesign* desde a definição do mesmo e a apresentação para a Blucher. Nele já estavam a maior parte dos estilos de parágrafo e caracteres prontos para serem aplicados, isto é, uma cartela de estilos pré configurados de acordo com as características desejadas para os diferentes elementos textuais. O texto corrido, por exemplo tinha seu próprio estilo de parágrafo, o mesmo acontecia para o texto corrido sem o recuo de 5mm (previsto para o primeiro parágrafo após os títulos), para as citações, para as legendas, e afins.

Nesse ponto, é importante ressaltar que, ao importar o arquivo do *Word* para o *Adobe Indesign*, já na mancha gráfica delimitada, o arquivo ficou imediatamente com 186 páginas, perto do que seria o limite segundo o *briefing*, 200 páginas. Havia, porém, muitos espaços vazios no meio texto, referentes aos espaços ocupados antes pelas imagens inseridas no *Word*. Era impossível prevermos com quantas páginas exatamente o material ficaria, mas provavelmente superaria as 200 páginas propostas. Assim, essa informação foi repassada à autora, que autorizou que eu seguisse o projeto.

Todas as configurações de mancha e *layout* previamente definidas e acordadas com a Blucher foram seguidas à risca, mas foram realizadas adaptações no que diz respeito às cores e aos elementos pré e pós-textuais, que serão explanados adiante.

Ao importar o arquivo recebido pela editora, iniciou-se o que chamo aqui de “tratamento do texto”, isto é, aos poucos foram sendo aplicados os devidos estilos de parágrafos em cada parágrafo do texto dos capítulos, editando-os um por um e determinando se ele se tratava, sobretudo, de: **a)** Título 1.1; **b)** Título 1.1.1; **c)** Texto corrido; **d)** Texto corrido (sem recuo), para parágrafos logo após os títulos; **e)** Texto corrido (com

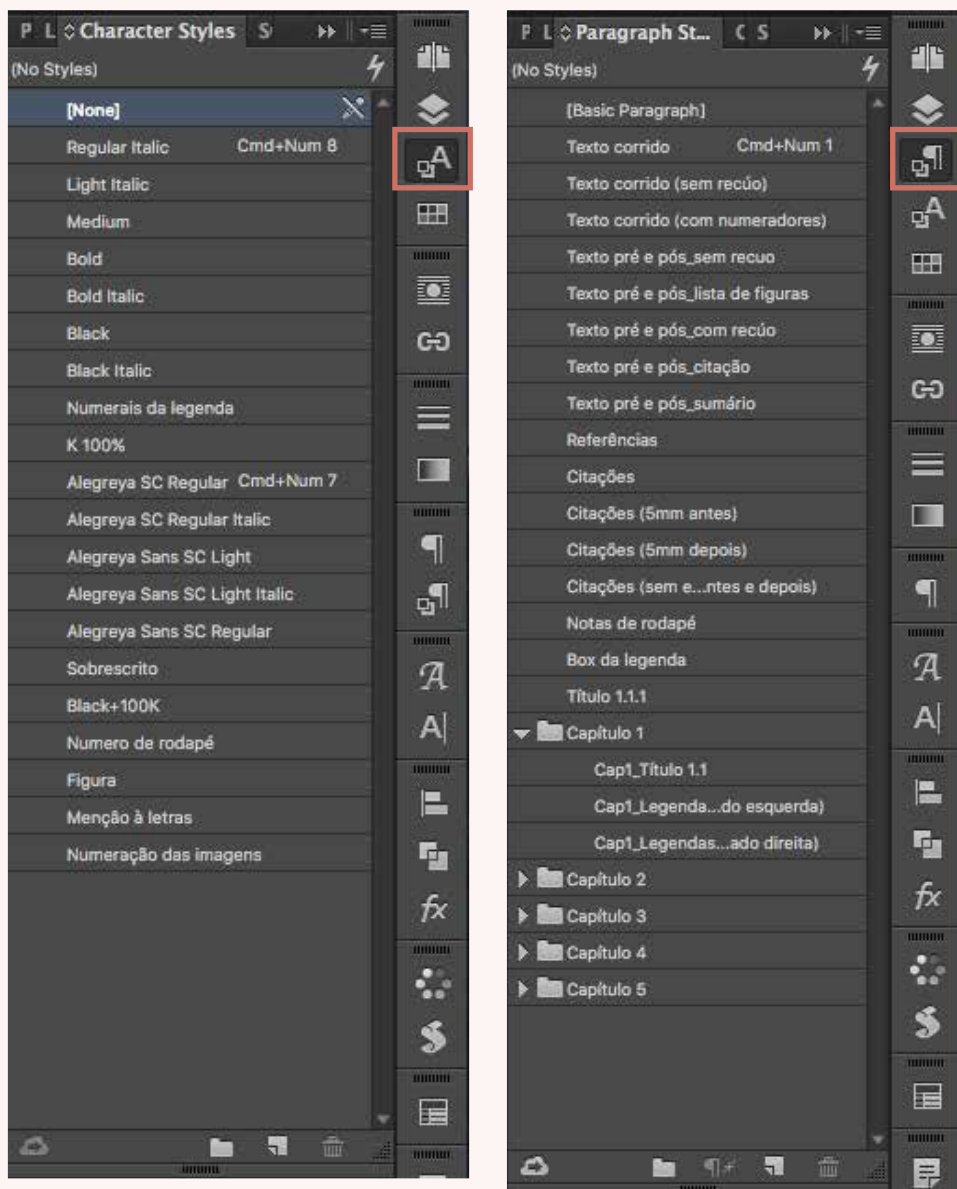


FIGURA 122
 Printscreen dos menus de Estilos de Caractere (*Character Styles*) e Estilos de Paragrafos (*Paragraph Styles*) presentes no arquivo *Indesign* do livro.

numeradores), para quando a autora enumera pontos; **f**) Citações; **g**) Notas de rodapé e **h**) Legendas (FIGURA 122).

Vale lembrar que como características do próprio estilo de parágrafo, os numerais estavam configurados em estilo antigo, para que as recorrentes datas e outras informações numéricas não se sobressaíssem negativamente dentro da mancha de texto. Ainda dentro do estilo de parágrafo, foi desativada a opção de hifenização entre colunas, evitando que houvessem palavras hifenizadas entre uma página e outra.

Em paralelo à aplicação dos estilos de parágrafo, era necessário também aplicar alguns estilos de caractere, isto é, ajustes finos de determinadas configurações em palavras específicas dentro dos parágrafos, que

tornam o texto mais homogêneo e de melhor leitura. Caso não fossem aplicados os estilos de caractere antes de aplicar o estilo de parágrafo, este último sobrescrevia suas configurações. Se um parágrafo tem um estrangeirismo em itálico, importado do *Microsoft Word*, e é aplicado um estilo de parágrafo sobre ele, o estilo limpa as configurações anteriores e essa italização é perdida. Portanto, em todo parágrafo era necessário antes observar se havia estrangeirismos ou nomes de publicações italizadas, para que fosse aplicado o devido estilo de caractere, e só então aplicava-se o estilo de parágrafo.

A preocupação com os itálicos foi a mais imediata, pois era a que poderia ser perdida durante a diagramação, mas foram aplicados, ao todo, nessa etapa: **a)** itálicos em palavras estrangeiras; **b)** versaletes em siglas, números romanos, sobrenomes dos autores nas referências e citações; **c)** números sobrescritos, quando há referência à nota de rodapé; **d)** números em alinhamento tabular, quando necessário (FIGURA 123).

Visto que a fonte *Alegreya ht* possui arquivos de fontes separados para os versaletes, foi necessário criar estilos de caracteres específicos para aplicações diferentes, ora em texto corrido (*Alegreya SC Regular*), ora em citação (*Alegreya Sans SC Light*), por exemplo. Há também muitos estilos de pesos diferentes para dar o peso aos numeradores das Legendas ou Notas de Rodapé, entre outras situações.

Foram criados, também, uma série de estilos de parágrafos somente para os textos dos elementos pré e pós-textuais, e alguns estilos para as legendas e títulos específicos para cada capítulo, dada às adaptações realizadas no projeto gráfico, sendo usada uma cor para cada capítulo.

A única alteração no projeto gráfico em relação ao enviado para a Blucher, está relacionada justamente à utilização das cores ao longo da diagramação. Percebeu-se logo no primeiro capítulo, que o uso da cor nas citações poderia se tornar cansativo, uma vez que se tratava de um volume considerável de informações e, muitas vezes, essa cor sendo utilizada na caixa principal de texto retirava parte da importância visual das legendas coloridas, dispostas sobretudo na quinta coluna do *grid*, a de respiro. Sendo assim, as citações passaram a ser compostas em 90% de preto (*key*), tal como já estavam sendo compostas as notas de rodapé, estas, porém, em 80% de preto (*key*). Com essa alteração, optou-se por levar a aplicação de cor para os fólios e cabeços, por ser outro elemento

sutil, que não destaca-se tanto na composição da página mas ganha importância quando colorido, particularmente útil quando o usuário folheia o livro, ajudando-o na navegação (FIGURA X).

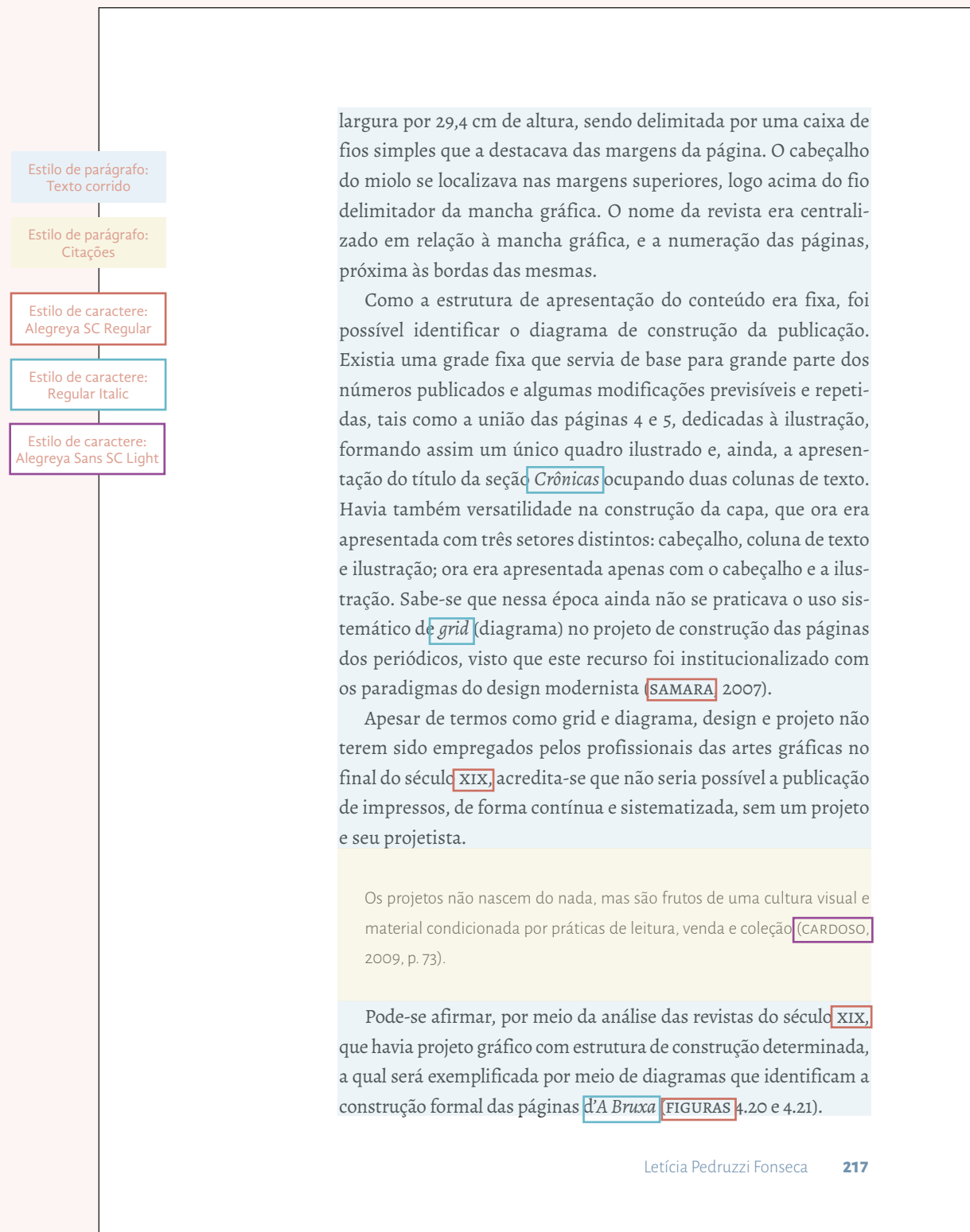


FIGURA 123 Página 217 do livro, esquema exemplificando onde foram aplicados diferentes estilos de parágrafo e caractere. Na página ainda é possível notar que as citações estão em tom de cinza e o fôlio e cabeço está colorido.

Uma das etapas mais delicadas do trabalho de diagramação foi o de retirar as legendas que haviam sido importadas do *Word* para dentro do corpo do texto, dentro das 4 colunas, ou como objeto ancorado, isto é, que ficava ‘flutuando’ na página próximo aonde a imagem havia sido citada. Optou por desmembrar todas essas legendas imediatamente, uma vez que a grande maioria delas viriam na coluna extra, e porque o tratamento dos texto corrido ficava mais fluído sem essas interrupções, podendo selecionar partes maiores do texto e aplicar o estilo devido, sem mudar o estilo também da legenda (FIGURA 124).

Uma vez que as legendas foram desmembradas, e já foram aplicados os devidos estilos de parágrafos também nelas, elas ficavam temporariamente deixadas nas laterais das páginas (FIGURA 125), até que fosse terminada a etapa de ‘tratamento do texto’ e finalmente as imagens fosse inseridas junto à mancha (FIGURA 126).

A penúltima etapa da diagramação do miolo do livro foi fazer ajustes finos em todo o texto, eliminando viúvas e órfãs, analisando se havia parágrafos muito impressados devido à justificação e ajustando o *tracking* de alguns deles.

Para diminuir as chances de erros, foram realizadas buscas através do *InDesign*, localizando diversas palavras-chaves que muitas vezes vêm acompanhadas de palavras que deveriam estar em versaltes, tais como “século” (acompanhadas pelo xx ou xix, etc), “*apud*” (acompanhado por alguma referência); ou de palavras que deveria ser italizadas, tais como todos os periódicos que a autora cita, a começar pel’*A Bruxa* e *A Cigarra*, dentre outros. Também foi necessário buscar no texto as referências da “tese” e substituir por “livro”, ou referências ao diferentes capítulos, uma vez que a enumeração deles foi alterada.

A última etapa foi o trabalho de alterar todas as referências das figuras, tendo que usar a tabela do *Google Drive* como guia. Era necessário conferir a alteração que deveria ser realizada, na tabela, e fazer as devidas modificações em três lugares paralelamente: **1)** na referência da imagem no texto; **2)** na sua respectiva legenda e **3)** no nome do arquivo *jpeg/psd* da imagem no computador e por fim, vinculá-la novamente no arquivo *InDesign* do livro. Só depois de fazer essa alteração em todas as figuras do livro, foram então adicionadas as pequenas etiquetas no canto inferior esquerdo de todas as figuras.



FIGURA 124
Printscreen de uma página dupla do livro importado no Indesign, onde antes havia inserção de imagens no Microsoft Word. Caixas de texto da legendas ficam flutuando de onde estava ancoradas.

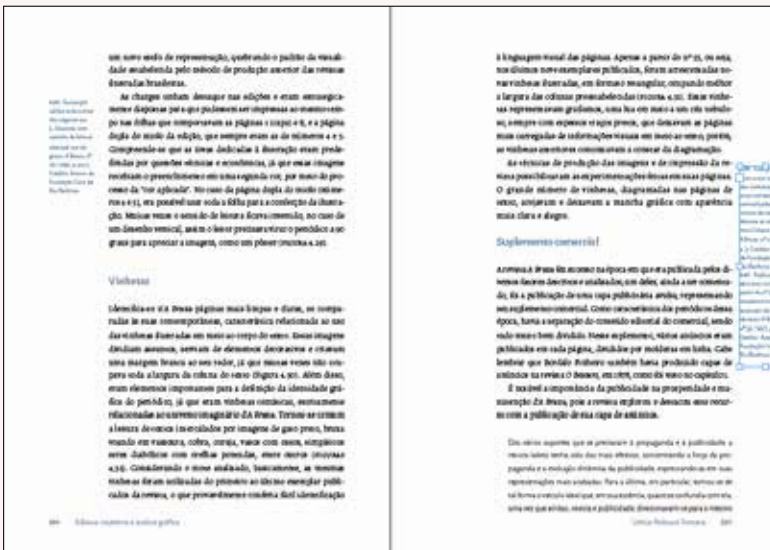


FIGURA 125
Printscreen de uma página dupla do livro importado no Indesign, durante o processo de diagramação, agora com alguns estilos de parágrafo aplicados, nos parágrafos de texto, títulos e legendas.



FIGURA 126
Printscreen de uma página dupla do livro diagramado Indesign, com as imagens junto ao texto e com os devidos estilos aplicados.

2.5.4 Páginas-galerias

Como explicado, durante a diagramação, as imagens só foram inseridas junto ao texto uma vez que todo ele havia sido ‘tratado’. Procurava-se posicionar as imagens sempre junto à sua referência dentro do texto corrido, na mesma página, na página imediatamente posterior ou na dupla na qual a imagem se encontrava. Com o passar da diagramação, no entanto, percebeu-se que em alguns trechos o texto estava ficando extremamente recortado e pausado devido ao grande número de inserções de imagens. A mancha gráfica quase se perdia em detrimento das figuras.

Nessas situações, as próprias imagens também tinham sua assimilação comprometida, uma vez que acabavam por serem dispostas muito pequenas. Muitas das imagens eram em formato retrato, por isso dispô-las tomando 4 colunas, por exemplo, acabava por usar quase todo o espaço da página. De modo geral, as imagens eram inseridas no *grid* de maneira a ocupar, ora um trecho horizontal da página (enfileirando 2 ou 3 imagens em formato retrato), ora usando somente duas colunas do *grid*, preferencialmente a coluna já dedicada para espaço de respiro e mais uma das 4 colunas dedicadas ao texto, para a leitura do texto nas 3 colunas restantes ainda ficasse confortável (FIGURA 127).

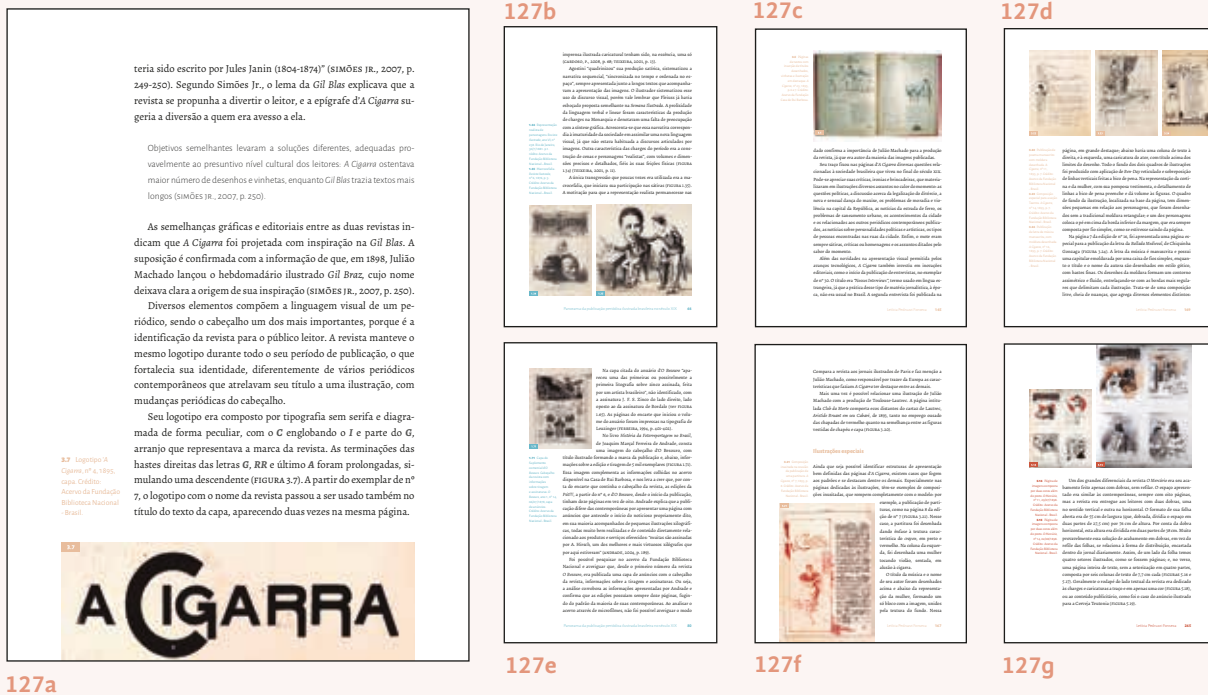


FIGURA 127 Exemplo de diagramação de imagens ao longo de algumas páginas do livro *Uma Revolução Gráfica*. FONSECA, Leticia Pedruzzi. *Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898*. São Paulo: Blucher, 2016. p. 150, 64, 145, 169, 80, 167 e 265.

Quando havia, no entanto, um número grande de imagens por página, a diagramação ficava comprometida e a partir dessa problemática, viu-se a necessidade de adicionar páginas especiais, que funcionassem como galerias em meio às páginas de texto. Esse recurso é utilizado, por exemplo, no livro *O Desenhista Invisível*, analisado nesse projeto, e tantos outros na área de design, justamente por ser uma maneira de dar o devido espaço às imagens, realçando-as.

Essa era uma solução que não estava prevista no projeto gráfico apresentado à Blucher, mas foi a maneira encontrada de valorizar tanto as imagens quanto o texto, deixando as demais páginas com fluxo mais fluido. Inserções nas páginas de texto não foram eliminadas, mas quando havia a referência de muitas imagens numa mesma página ou parágrafo, era adicionada logo em seguida uma *página-galeria*.

Para a devida diferenciação dessas *páginas-galeria* das demais, optou-se por trazer novamente a cor de navegação do capítulo, como cor de fundo da página, mas em porcentagem menor do tom (cerca de 30-40%, dependendo de quão forte era a cor), para que a leitura das legendas não ficasse comprometida, ou que essas páginas competissem visualmente com as aberturas (FIGURA 128).

Durante a diagramação do material, houver casos específicos que demandaram maior cuidado. Existiam passagens inteiras do texto, ao invés de apenas uma curta referência, que estavam relacionados à determinada figura, por exemplo; em outros momentos, um único parágrafo referenciava 5 ou mais imagens. Esses casos tiveram de ser resolvidos individualmente.

Em alguns momentos, foi necessário alterar sutilmente a ordem da referência da imagem no texto, para que determinado assunto ou parágrafo não fosse recortado pela *página-galeria* a seguir, interrompendo o tema e retornando somente após.

Para os leitores do *PDF*, num primeiro momento a utilização das *páginas-galerias* poderia ser desconfortável, uma vez que para eles, tendo acesso a somente uma página por vez, a leitura seria de fato interrompida. Porém, acredito que trazê-las espremendo o texto ou em tamanho muito pequeno prejudicaria mais a leitura e a compreensão do livro como um todo do que utilizando esse artifício das *páginas-galerias*.

3.16q A *Cigarras*, título ilustrado avulso, n. 5, 1895, p. 3. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16r A *Cigarras*, título ilustrado avulso, n. 4, 1895, p. 3. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16s A *Cigarras*, título ilustrado avulso, n. 4, 1895, p. 3. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16t A *Cigarras*, título ilustrado avulso, n. 8, 1895, p. 3. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16u A *Cigarras*, título ilustrado avulso, n. 3, 1895, p. 3. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16v A *Cigarras*, título ilustrado avulso, n. 2, 1895, p. 3. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16w

3.16x

A *Cigarras*: trajetória e análise gráfica 160

3.17

No princípio, era publicado um novo desenho para o título a cada edição. Depois, passou a ser usado um mesmo título decorado, mas não de modo sistemático, pois era comum fugir desse modelo em algumas edições.

A apresentação do título ilustrado da seção *Vida Noturna*, publicado nas edições de nº 30 e 37, remeta ao espírito *fin-de-siècle* (FIGURA 3.17). As linhas orgânicas e fluidas que compõem a imagem da elegante mulher e o uso da cor chapada na representação de seu pomposo chapéu lembram os cartazes franceses do final do século XIX, especialmente a produção de Toulouse-Lautrec, ilustrada aqui pelo cartaz produzido para a casa de shows Folies-Bergères, intitulado *Les Pudeurs de M. Prudhomme*, Henri de Toulouse-Lautrec. Crédito: MoMA.

3.18

Além da análise gráfica das páginas da revista *A Cigarras*, examinou-se pontualmente questões editoriais. Sabe-se que Olavo Bilac redigia desde a crônica principal, que assinava com suas iniciais,

Leticia Pedruzzi Fonseca 161

3.19

3.20

3.19

Destaca-se uma única edição em que foram impressas páginas em várias cores, ou policromia. Trata-se da publicação de nº 41, que circulou em 23 de abril de 1897, em que todas as páginas destinadas à ilustração apresentaram seis cores, em diferentes tons. Entretanto, essa edição se destacou das demais, mesmo considerando a seguir a mesma estrutura de diagramação das páginas (FIGURAS 4.5 e 4.6). As experimentações de Julião Machado em relação à aplicação de cores nas revistas *A Cigarras* e *A Bruxa* foram comentadas por Tereziara, que deu destaque a essa edição peculiar:

Ele experimenta a impressão a cor em *A Cigarras* e *A Bruxa*, cujo nº 61 é uma primorosa composição visual, marcando com originalidade e perfeito uso cromático. Nella, Julião consegue a mistura certa de tons, ultrapassando os limites do monocromatismo que, entretanto, ainda limita as revistas ilustradas durante as três primeiras décadas do século XIX. De fato, até a década de ao deste século, o uso sistemático da cor permanece restrito à capa de revistas como *O Malho*, *For-For* e *Caraca*, até que *O Cruzeiro* impressione em papel sulfite, torna o cromatismo e seu uso no processo industrial (TEIXEIRA, 2005, p. 22).

Esta citação enfatiza o quanto era inovadora a impressão de páginas coloridas nos periódicos dessa época, até porque o custo de produção das matrizes era alto e inviável para a maioria das publicações. E ainda destaca o perfeito uso cromático, que requeria conhecimentos técnicos acerca dos procedimentos usados na preparação das chapas de zinco e sua divisão e encastre das cores na impressão, formando novas cores e tonalidades.

As páginas 4 e 5 do nº 41, impresso em policromia, são um ótimo modelo para analisar como foi planejado o uso das cores e as diferentes técnicas de construção da ilustração: a imagem foi produzida a partir do uso de quatro cores básicas, sendo os preenchimentos compostos a partir da mistura cromática do amarelo, vermelho e azul, e o preto nos traços, ou seja, em todos os contornos. A ordem de impressão das cores era exatamente amarelo,

Leticia Pedruzzi Fonseca 195

FIGURA 128
Exemplos de diferentes duplas do livro, onde foi utilizado o recurso das páginas-galerias. FONSECA, Leticia Pedruzzi. **Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898.** São Paulo: Blucher, 2016. p. 160 e 161; p. 194 e 195; p. 256 e 257.

3.21 Capa de *A Bruxa*, 1904. A *Bruxa*, nº 1, impressão a cor. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.22 Capa de *A Bruxa*, suplemento comemorativo, nº 1, capa. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.23 Capa de *Das Quatro*, 1907. Das *Quatro*, nº 1, capa. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.24 Capa de *Das Quatro*, 1907. Das *Quatro*, nº 1, capa. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

O legado de Julião Machado para a imprensa brasileira 256

3.25 Páginas 4 e 5 de *A Bruxa*, 1904. A *Bruxa*, nº 1, impressão a cor. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.26 Páginas 4 e 5 de *Das Quatro*, 1907. Das *Quatro*, nº 1, impressão a cor. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.27 Capa de suplemento comemorativo *Das Quatro*, 1907. O *Malho*, nº 1, 1907. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.28 Capa de suplemento comemorativo *Das Quatro*, 1907. O *Malho*, nº 1, 1907. Crédito: Arquivo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

257

2.5.5 Infográficos e esquemas

Ainda durante a etapa de análise, percebeu-se que alguns trechos do livro poderiam ser melhor explicados através de infográficos, dois deles em particular, nas explicações de quais técnicas eram trabalhadas por Julião Machado, que tornava seu trabalho tão rico.

A primeira explicação ocorre no segundo capítulo, no qual a autora conta a trajetória do ilustrador e como ele trabalhava. Segundo ela, a maior parte da produção do ilustrador eram imagens híbridas, visto que seu processo de construção mesclava sistematicamente diversas técnicas: *Ben-Day*, espargido, bico de pena e pincel (FONSECA, 2016, p. 123).

A técnica de desenho de Julião era baseada no traço do bico de pena, já o pincel era usado para preencher áreas de cor chapada e traços soltos. O ilustrador fazia uso ainda do *Ben-day*, um método de preenchimento por decalque, que ele utilizava principalmente nas texturas reticuladas e de listras. Por fim, a técnica do espargido estava sempre presente em suas ilustrações, onde Julião manipulava a intensidade dos respingos para criar ora texturas de fundo de uma determinada cena, ora como preenchimento de alguma figura já contornada com bico de pena. (FONSECA, 2016, p. 124)

Em seguida, no quarto capítulo, essas técnicas são retomadas e a autora se utiliza de uma imagem particularmente rica para explicar o exímio trabalho do ilustrador e como ele sobrepõe essas diferentes técnicas para alcançar um resultado diferenciado em seus trabalhos. A imagem é destrinchada em diferentes partes, e a autora analisa e afere quais ferramentas e ordem de impressão foram utilizadas em cada elemento da página, desde os personagens retratados até elementos da paisagem nos quais se encontram. Na tese, a autora separa essa imagem em mais de 19 partes, cada qual com sua figura; no livro, optou-se por diminuir drasticamente esse número, mantendo a explicação detalhada no texto e trazendo um infográfico, que ajudasse o leitor a melhor compreender o trabalho de Julião Machado.

O trecho no segundo capítulo explicativo das técnicas apresentou-se como oportunidade perfeita para apresentar a iconografia que viria a ser utilizar no infográfico do quarto capítulo. Foram determinados 4 ícones para representar as 4 diferentes técnicas utilizadas pelo ilustrador. Os

compondo o fundo das imagens e até as colunas de texto, em alguns casos (FIGURA 2.19b).

A técnica do espargido estava sempre presente nas ilustrações de Julião, que manipulava os respingos de diferentes maneiras, dependendo de suas intenções em cada cena produzida. O preenchimento se dava de forma irregular, e a densidade dependia da intensidade das borrifadas que o artista aplicava. Muitas vezes, o espargido era usado como textura de fundo das imagens produzidas e, em outras, como preenchimento das figuras contornadas por bico de pena, sendo que, nesse último caso, era preciso usar as máscaras de papel para restringir a área a ser trabalhada (FIGURA 2.19c).

Outro método de preenchimento e acabamento usado largamente nas ilustrações produzidas por Julião, especialmente nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, era o padrão *Ben-Day*, principalmente as texturas reticuladas e de listras. Nesse caso, a técnica era utilizada especialmente para preenchimento de áreas definidas e contornadas a traço. A maleabilidade do uso das folhas gelatinosas para transferência dos padrões permitia que fossem aplicados em áreas e contornos diversos, pois bastava o ilustrador pressionar com uma ponteira a folha previamente entintada em cima da matriz de impressão, e, assim, seu desenho definia exatamente a área do decalque (FIGURA 2.19d).

Outra prática identificada na produção de Julião Machado foi a técnica de simulação da xilografura, a partir da raspagem da área entintada da superfície litográfica, onde se trabalha o branco. Pode-se observar esse artifício em várias imagens ao longo de sua trajetória, conforme será visto nos próximos capítulos de análise gráfica das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*.

Além de frequentemente mesclar todas as metodologias de construção de imagens descritas em um único desenho, muitas vezes a hibridização acontecia pela sobreposição dessas técnicas,

2.18 Exemplo de página que reúne as técnicas de Julião Machado. *A Bruxa*, nº 54, 1997, p.8. Créditos: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa

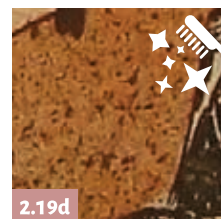
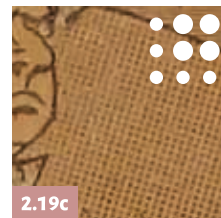


Julião Machado e a mudança do padrão gráfico das revistas ilustradas brasileiras 124

129a

FIGURA 129 Página 124 do livro *Uma Revolução Gráfica* (129a), que apresenta uma imagem onde Julião utiliza diferentes técnicas na ilustração e página 125 do livro (129b), que traz em detalhes onde exatamente foi utilizada cada técnica e qual efeito ela proporciona.

Thaís Imbroisi.



129b

atelier
possív
só um
derian

Herm
Machado
beleceñ
imprens
do *fin-de*
dução de
rações s
a partir
conclui-
Toulouse
das dess
e a repre
de Lautr
pítulos d
estilo de
por exen

ícones utilizados foram criados a partir de ícones facilmente encontrados na internet para os símbolos de pincéis, pontos, escovas e bico de pena, todos eles foram alterados e tornaram-se únicos, representando as técnicas de Julião (FIGURA 129).

Nesse primeiro momento, foi também utilizado uma das ilustrações de Julião Machado para exemplificar o uso das técnicas, porém, não de maneira detalhada como seria trabalhada no quarto capítulo.

Em seguida, para o infográfico do quarto capítulo, foi realizado um filtro de quais elementos seriam analisados no livro, dentre as 19 figuras da autora (FIGURA 130). Visto que a imagem em questão não havia sido encontrada

nos acervos das hemerotecas, a imagem disponível era a realizada *in loco* pela autora e não apresentava a qualidade ideal para o infográfico.

Assim, foram escolhidas as imagens que tanto eram ricas na representação da utilização das técnicas, quanto estavam focadas e em melhor qualidade na fotografia. As margens da imagem, por exemplo, encontravam-se completamente desfocada devido algum movimento no momento da captura da fotografia, portanto, evitou-se trabalhar com elementos localizados nessa área.

Depois de escolhidas somente 3 diferentes partes/elementos da imagem principal, foi necessário ainda tratar as imagens para que simulassem os 300DPIS, realizando ajustes no contraste, níveis e temperatura de cor, e um aumento sutil na nitidez.



FIGURA 130 Primeira divisão feita pela autora, onde ela descreve e analisa cada parte da página dupla da ilustração feita por Julião. *A Bruxa*, n. 61, 1897, p. 4 e 5. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da 194 Fundação Casa de Rui Barbosa.



4.7a

4.7a Detalhes das técnicas e ordem de impressão empregadas na figura da "Imprensa".
A Bruxa, nº 61, 1897, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.

Técnicas empregadas

- Ben-Day



- Espargido

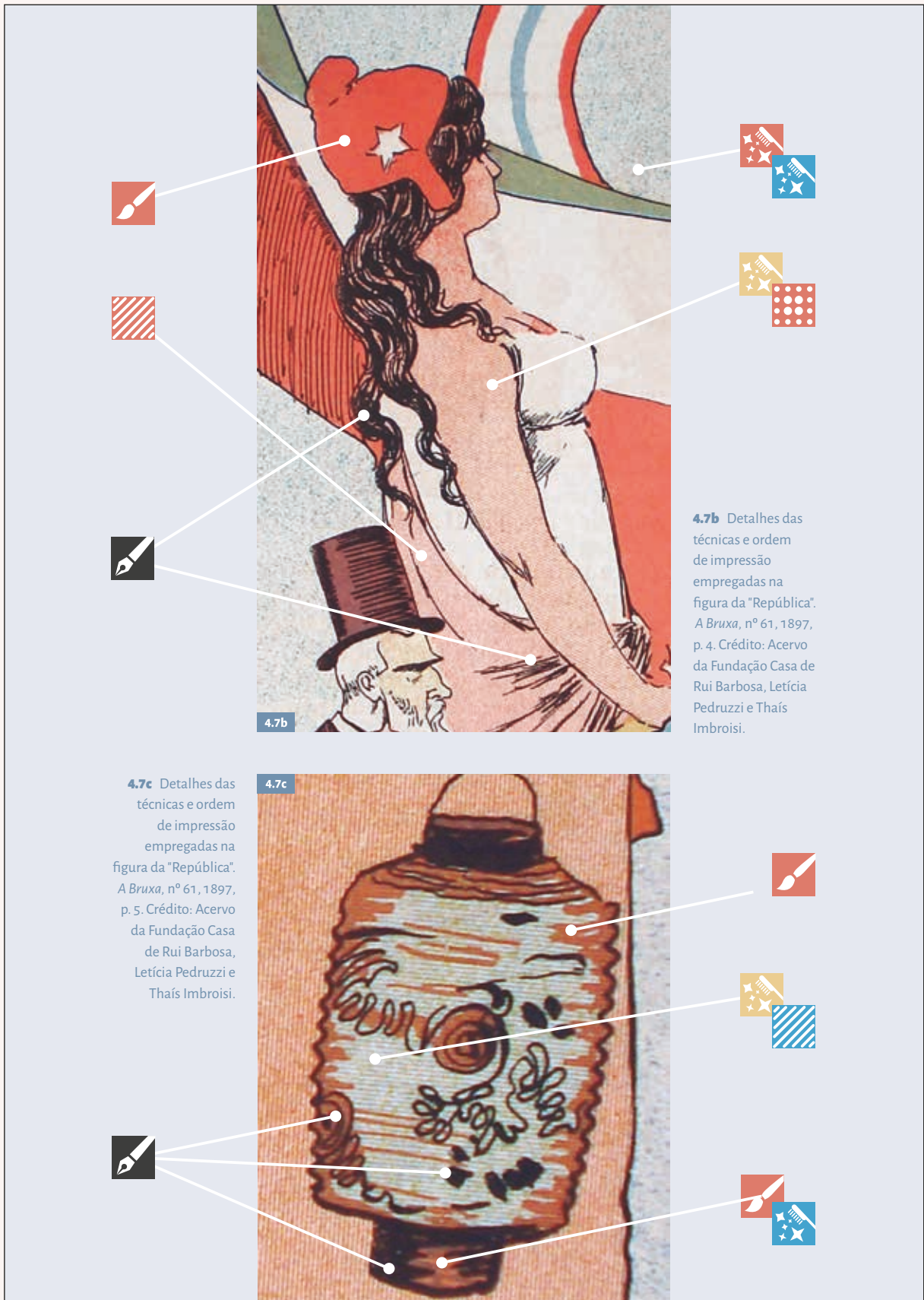

- Pincel


- Bico de pena



Ordem de impressão

- Amarelo, vermelho, azul e preto
- 



4.7b

4.7b Detalhes das técnicas e ordem de impressão empregadas na figura da "República". *A Bruxa*, nº 61, 1897, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.

4.7c Detalhes das técnicas e ordem de impressão empregadas na figura da "República". *A Bruxa*, nº 61, 1897, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.

4.7c



131b

FIGURA 131 Páginas 201 e 202 do livro *Uma Revolução Gráfica*, com o infográfico criado para explicar o uso das técnicas de ilustração por Julião Machado.

Foram trabalhadas no infográfico as imagens da *Imprensa*, da *República*, e um dos 9 balões da cena ilustrada por Julião Machado. O infográfico buscou retomar os ícones que o leitor já conhecia desde o segundo capítulo, e adiciona ainda outras informações em relação às cores e ordem de impressão das técnicas, dispostos na legenda próxima da margem inferior da primeira página do infográfico (FIGURA 131). Segundo a autora,

a imagem foi produzida a partir do uso de quatro cores básicas, sendo os preenchimentos compostos a partir da mistura cromática do amarelo, vermelho e azul, e o preto nos traços, ou seja, em todos os contornos. A ordem de impressão das cores era exatamente amarelo, vermelho, azul e preto, como pode ser observado por meio de análise da imagem (FONSECA, 2016, p.195).

Em seguida, cada uma das imagens tem seus elementos analisados. O leitor deixa de observar a imagem como um todo e começa a observar como o ilustrador foi minucioso na utilização das misturas das técnicas em cada detalhe da imagem separadamente.

Todo o céu de fundo da cena, por exemplo, é impresso com a mistura de espargidos vermelhos e azuis, nessa ordem de impressão. A cabeça da *Imprensa*, por si só, já mostra a utilização de todas as técnicas: no seu chapéu, por exemplo, ora traz a o uso do pincel em vermelho para desenhar as flores, e em seguida também pincel em amarelo e depois azul para criar o verde das folhagens; em outra área, no cabelo da figura, é utilizado o *Ben-day* em vermelho e espargido azul, para criar o brilho dos fios.

Os tons utilizados para demonstrar a ordem de impressão e cores foram retirados da própria imagem, das áreas chapadas feitas com pincel, o que facilita ainda mais a associação com a própria imagem.

Visto que nessa imagem o ilustrador faz uso de mais de um tipo de retícula *Ben-day*, um quinto ícone foi acrescentado e apresentado também na legenda do infográfico, do *Ben-day* de listras.

Além disso, as passagens onde a autora fazia uso de imagens da página da revista para exemplificar a posição de determinados elementos foram também modificadas, nesse caso, foi proposto um diagrama da página simplificada, para que o conteúdo da revista em si não se tornasse uma interferência no entendimento da posição desses diferentes elementos.

(FIGURA 132).

Foram refeitos, também, os diagramas feitos pela própria autora na tese, para demonstrar o *grid* das duas revistas analisadas e a posição dos diferentes elementos nas capas (FIGURA 133). Eles somente foram refeitos para que houvessem a qualidade devida para a impressão *offset* e para que as cores fossem adequadas às utilizadas em todo o livro, usando tons mais pastéis e fechados.

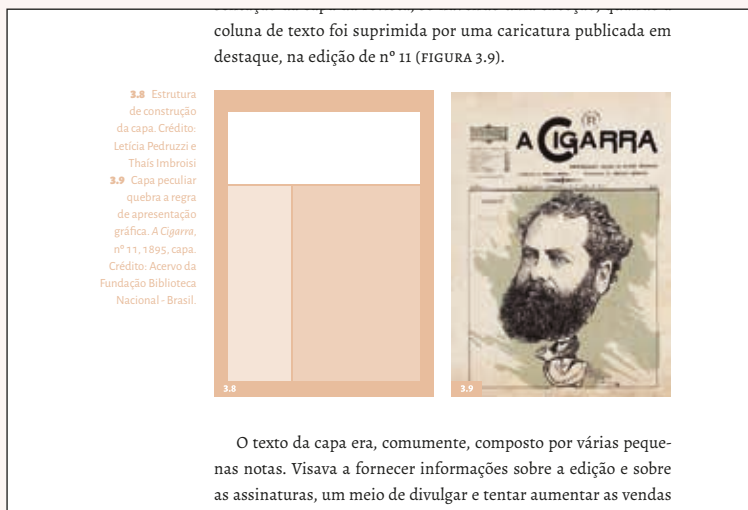


FIGURA 132 Página 151 do livro *Uma Revolução Gráfica*, a figura 3.8 do livro antes era exemplificada com uma página da própria revista e foi transformada em diagrama.

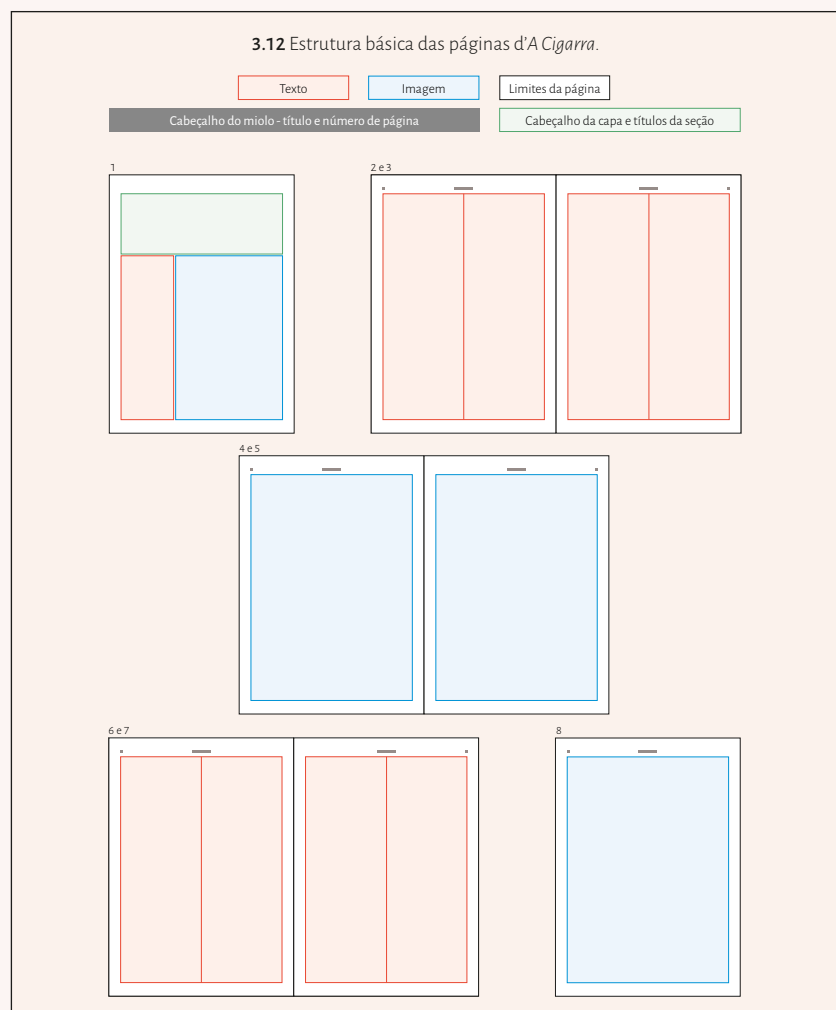


FIGURA 133 Infográfico da estrutura das páginas e diagrama da revista *A Cigarra*, feito pela autora e refeito por mim, no livro *Uma Revolução Gráfica*,

2.5.6 Edições *fac-símile*

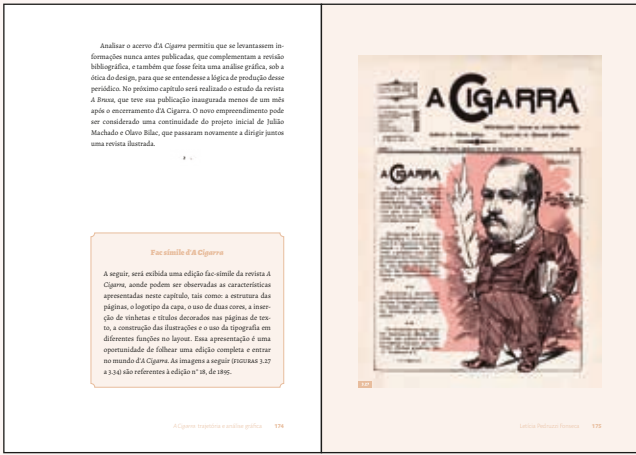
Era de desejo da autora que o leitor se familiarizasse com as revistas que Julião Machado produziu. Apesar da autora fazer uma análise rica e detalhada de todos os aspectos dos periódicos, os leitores acabam por conhecer cada pormenor das publicações de Julião Machado, mas não tinham uma visão global das mesmas.

Foi sugerido, então, de trazer um *fac-símile* ao final dos dois capítulos de análise das revistas. Essa decisão acarretou em um aumento significativo de páginas ao livro, somando mais 18 páginas ao total, sendo 8 d'*A Cigarra* e 12 d'*A Bruxa*. Porém, a autora achou válido ainda assim trazer as edições *fac-símile* para tornar o livro mais rico e didático.

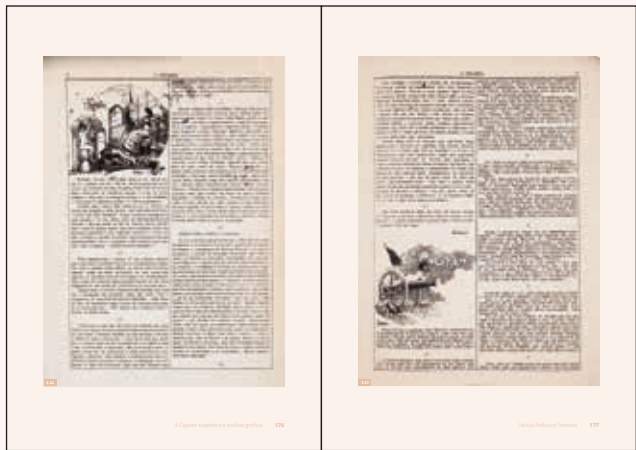
O *fac-símile* de cada revista veio ao final de cada um dos capítulos dedicados a sua análise e funcionaram como um momento no qual o leitor tem a oportunidade de finalmente absorver a revista como um todo. Através dele, o leitor consegue ver os detalhes dos periódicos, notar as vinhetas apresentadas anteriormente em uso, perceber nitidamente o *grid* ao longo das 8 páginas do periódico, o posicionamento dos elementos da capa, ou mesmo ler uma matéria ou poema publicados no início do século XIX, com o português rebuscado da época.

A princípio, pensava-se em trazer cada uma das páginas das publicações tomando uma página inteira do livro, sangrando na página para ficar mais próximo da realidade possível. Porém, percebeu-se que o tamanho da página do periódico e do livro eram diferentes, ainda que tivesse formato similar, retrato. E notou-se, principalmente, que essa composição poderia ganhar mais destaque que as próprias aberturas de capítulo, visto que ocupariam algumas páginas inteiras, em contrapartida com 1 página para cada abertura de capítulo. O leitor poderia, também, enganar-se, achando se tratar de um novo capítulo, visto a semelhança gerada pela nossa abordagem de abertura de capítulo. Assim, escolheu-se por tratar as imagens e trazer ambos os *fac-símiles* dentro dos limites do *grid*, reforçando inclusive a malha das páginas do livro.

Mais uma vez, a cor foi fundamental enquanto elemento de navegação e as páginas foram configuradas tal como uma *página-galeria*, tendo o fundo na cor do capítulo, porém num tom mais claro.



134a



134b



134c



134d

FIGURA 134 Duplas com todo o fac-símile da revista *A Cigarra*. FONSECA, Letícia Pedruzzi. **Uma Revolução Gráfica**: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016. p. 174-182.



134e

2.5.7 Elementos pré e pós textuais

Os elementos pré e pós textuais foram os últimos a serem entregues revisados pela editora e também os últimos diagramados. Apesar de ser um dos últimos elementos diagramados, desde as conversas sobre as aberturas de capítulo eu já havia previsto como trabalhá-los, dada a temática do livro.

Ambas as principais revistas analisadas no livro, tanto *A Bruxa* quanto *A Cigarra* possuíam uma estrutura básica muito similar no que diz respeito ao *grid*, mancha de texto, tipo de vinhetas, entre outros (FONSECA, 2016, p. 155 e 218) (FIGURA 135). Para tornar o livro mais interessante e, conversando com a estética das aberturas de capítulos simulando revistas, decidiu-se simular a estrutura básicas das revistas nos elementos pré e pós-textuais, fazendo as adaptações cabíveis. Para tal, foi necessário observar o diagrama da estrutura básica das páginas presentes do próprio livro e observar como o ilustrador trabalhava a grade e as páginas reservadas às ilustrações. Sobre a estrutura do miolo da revista *A Cigarra*, por exemplo, a autora comenta que

A estrutura de divisão e apresentação das páginas seguia sempre o mesmo padrão, com a margem demarcada por caixa de fios simples, páginas de texto divididas sempre em duas colunas de mesmo tamanho (10,9 cm de largura) e páginas dedicadas à ilustração, livres para receber qualquer tipo de imagem e composição (FONSECA, 2016, p. 153).

Em outro momento, na análise do miolo da revista *A Bruxa*, ela volta a demonstrar a similaridade entre elas, e também de outras publicações da época, ao afirmar que a “revista possuía um tamanho fixo de páginas e margens, e, conseqüentemente, da mancha gráfica. Além disso, eram fixas a quantidade e a largura das colunas de texto, dois blocos de 10,8 cm cada” (FONSECA, 2016, p. 220).

O *grid* dos periódicos foram adaptados neste projeto, de maneira que ainda que as margens fossem as mesmas do projeto gráfico enviado à Blucher, reforçando-o e mantendo uma unidade com o restante do livro. Porém, a organização interna foi alterada, para então ficar mais próxima a dos periódicos de Julião Machado. Se antes o *grid* apresentava 5 colunas internas, esse número foi alterado para apenas duas colunas. Foram acrescentados também o fio de 1,5 pt que marcava a margem e delineavam todo o *grid*, e também a divisória entre as duas colunas (FIGURA 136-137).

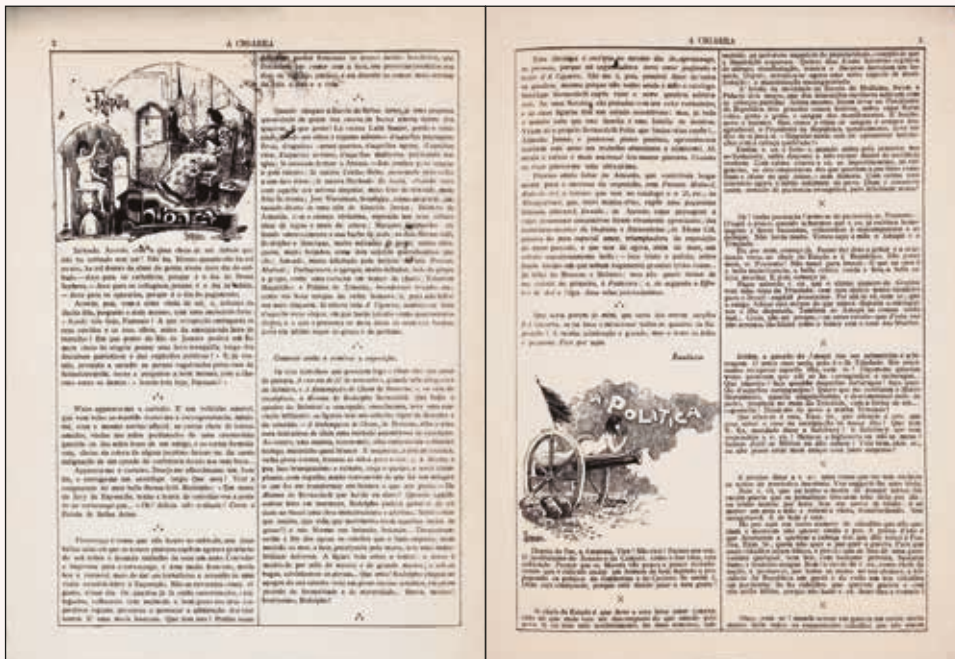


FIGURA 135 Dupla de páginas d'A Cigarra, onde é possível ver como é trabalhado o miolo da revista. A Cigarra, n. 18, 1895, p. 2 e 3.

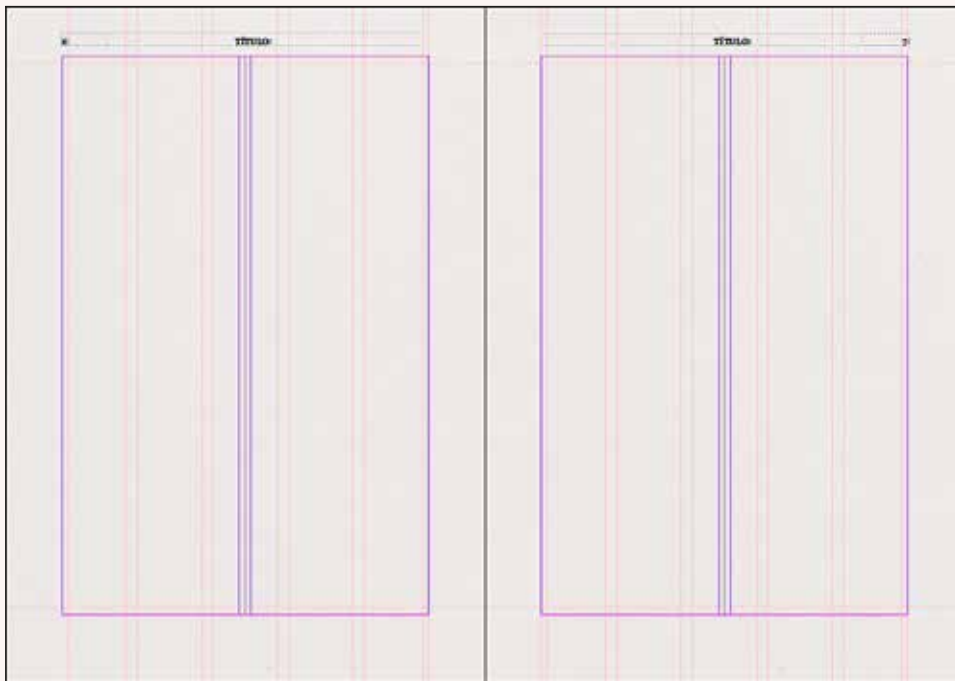


FIGURA 136 Printscreen da dupla de página dos elementos pré e pós-textuais, ainda sem conteúdo e com o grid visível, no Adobe Indesign.

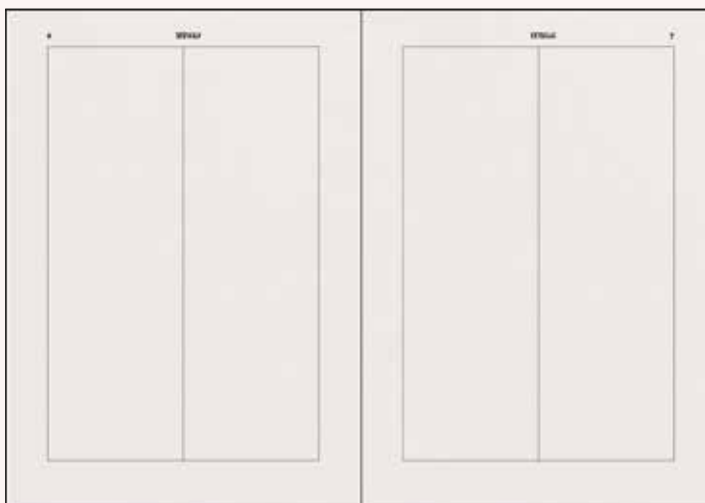


FIGURA 137 Printscreen da dupla de página dos elementos pré e pós-textuais, ainda sem conteúdo e sem o grid visível, no Adobe Indesign.

Outro elemento claramente similar entre as revistas eram os cabeços do miolo, também foram replicados. Sobre eles a autora afirma que

[...] aparecia acima da caixa que delimitava a mancha gráfica, na margem superior na página. O nome da revista era apresentado sempre em caixa-alta e centralizado, e o número da página era alinhado horizontalmente em relação ao nome da revista e localizado sempre no canto exterior da folha (FONSECA, 2016, p. 153-154).

O estilo de parágrafo aplicado nessas primeiras páginas também foi modificado, de maneira a ficar o mais próximo possível ao da revista, mas com legibilidade razoavelmente melhor, visto que na época a mesma ficava comprometida devido a entrelinha demasiadamente apertada. Os parágrafos, assim, passaram a ter corpo 9,5/13, e havia entre eles e os fios que emolduravam o *grid* uma distância de 2mm. Durante todo o processo sempre foram realizados os devidos testes de impressão a fim de confirmar que a mancha de texto encontrava-se legível (FIGURA 138).

Foi pedido ao ilustrador, também, vinhetas e letreiramentos para todos os títulos das seções pré e pós-textuais, simulando as vinhetas utilizadas nas páginas das publicações, ora maiores, ora menores, de acordo com o conteúdo da seção. Foram incorporados, também, pequenas ilustrações e ornamentos retirados das revistas, utilizados em meio ao texto, por vezes organizando-o ou ornando-o. Por fim, todas as páginas, exceto as dos capítulos, possui uma sutil textura de papel antigo, também para aproximar a simulação do que seria um revista.

Dentre os elementos pré e pós-textuais, alguns deles possuíam características específicas que exigiam uma diagramação diferente. A diagramação de todas as seções, como um todo, remetiam às revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, sobretudo pela constância da borda de fio preto do *grid* em todas as páginas. Nas seções de mais conteúdo em texto, tais como Introdução, Prefácio, Conclusão e Agradecimentos, seguiu-se à risca a diagramação padrão das revistas, em duas colunas e com o estilo de parágrafo descrito anteriormente.

Entretanto, foi necessário realizar uma diagramação diferente nas demais seções. A textura de papel foi uma constante, novamente, pensando em manter uma unidade em todo o pré e pós-textual, ainda que houvesse diagramações diferentes mesmo entre as seções, como, por exemplo, a folha de rosto, folha de créditos e dedicatória.

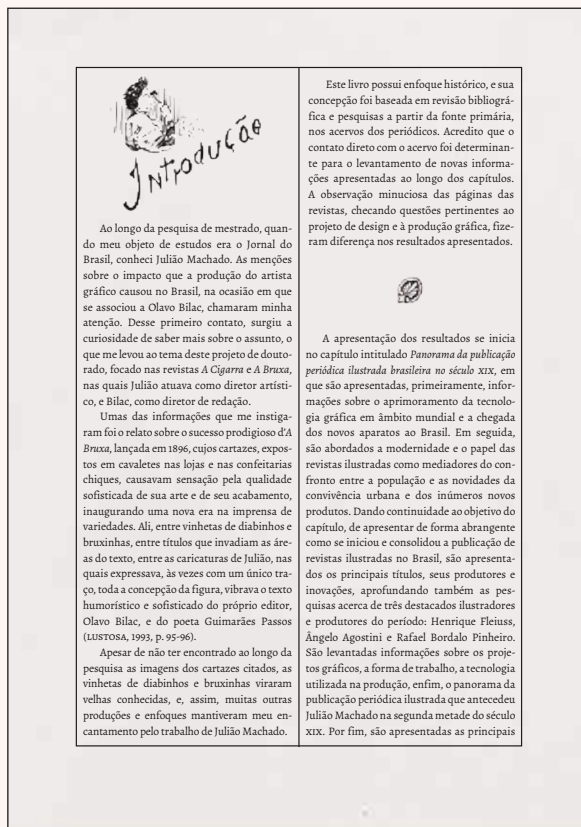


FIGURA 138 Elemento pré-textual do livro *Uma Revolução Gráfica*, a *Introdução*, onde é possível ver a diagramação dos cabeços na página 12 (138b, página par), as adaptações feitas no estilo do texto e a inserção de vinhetas para título (138a) e ornamento (138b).

Viu-se nessas seções mais uma oportunidade para aproximar a estética dos elementos pré e pós-textuais das páginas da revista. Nesse sentido, na análise das revistas a autora do livro afirma que

Ainda que seja possível identificar estruturas de apresentação bem definidas das páginas d'*A Cigarra*, existem casos que fogem aos padrões e se destacam dentre os demais. Especialmente nas páginas dedicadas às ilustrações, têm-se exemplos de composições inusitadas, que rompem completamente com o modelo [...] (FONSECA, 2016, p. 216).

A seção *Sobre a Autora*, por exemplo, tinha um texto razoavelmente curto, por isso procurou-se valorizar sua biografia através de uma ilustração da mesma e uma ilustração e composição muito similar à página 7 da edição número 11 d'*A Cigarra*, exatamente uma das páginas de composição diferenciada que a autora cita no livro (FIGURA 139-140).

O Sumário também exigiu cuidados específicos, dada a organização de suas informações. Os ornamentos e ilustrações dessa seção foram projetados para que tivessem ligação direta com a capa, para tal foram

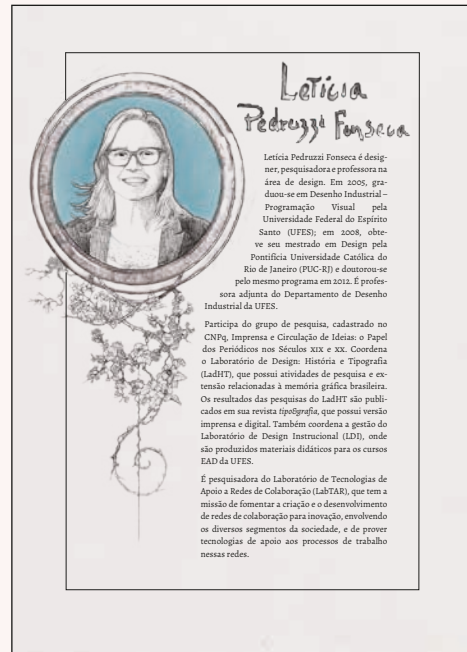
espalhados pela página, diversas folhinhas de papéis que os personagens Cigarra e Bruxa assopravam e brincavam na capa.

FIGURA 139
Página especial de ilustração da revista *A Cigarra*, inspiração para a ilustração da biografia da autora do livro *Uma Revolução Gráfica*. *A Cigarra*, n. 11, 1895, p. 7.



139

FIGURA 140
Página 6 do livro *Uma Revolução Gráfica*, da biografia da autora, com diagramação diferenciada dentro dos elementos pré-textuais.

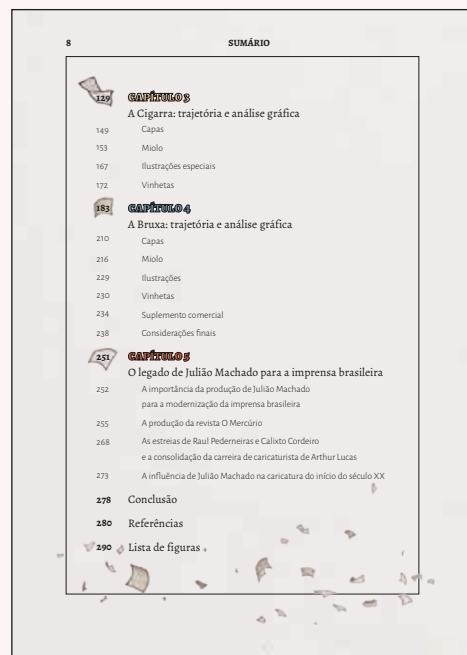


140

FIGURA 141 Páginas do Sumário de *Uma Revolução Gráfica*, com diagramação diferente de outros elementos pré-textuais.



141a



141b

Outros dois elementos, ambos pós-textuais, que foram diagramados de acordo com a organização de sua informação foram as *Referências Bibliográficas* e a *Lista de Figuras*. Por tratar-se ambos de referências, esses elementos tem particulares, tais como *links da internet* que não poderia ser separados por hífen ou a data da publicação do livro, que fazia com

que o texto ficasse quebrado, de difícil leitura, além de aumentar em muito o número de páginas que ocupavam.

Para tanto, adotou-se o mesmo *grid* utilizado antes em Sobre a Autora e Sumário: do *grid* de 5 colunas utilizado no livro, a coluna mais próxima à margem interna e externa foram divididas ao meio, dando uma margem maior para uma única coluna no meio (FIGURA 142). O texto foi diagramado em apenas nessa uma coluna, para que as informações de autores, referências, nome próprios e datas fossem menos quebradas o possível.

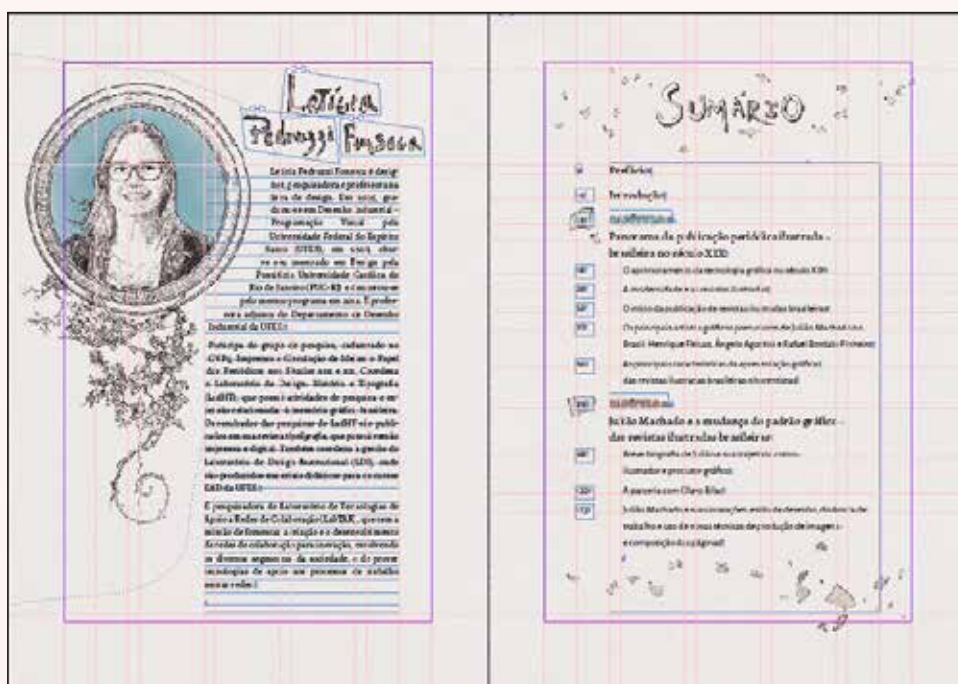


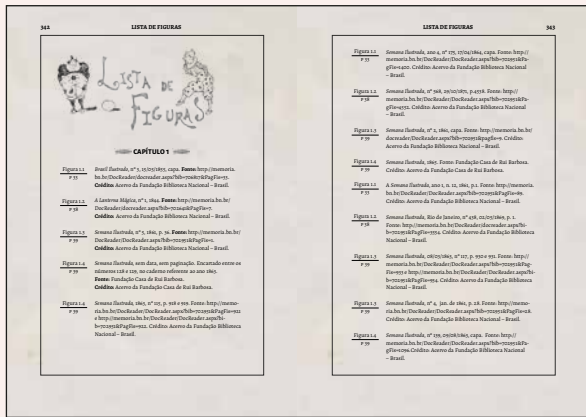
FIGURA 142
Printscreen de uma das duplas no Adobe InDesign, dos elementos pré-textuais que usam um *grid* ligeiramente diferente do dos outros elementos.

A *Lista de Figura* apresentou-se como um desafio, visto que livro possui 255 créditos das imagens (situações de páginas duplas são um único crédito) e, assim, o detalhamento dos créditos e origem delas tornava a lista muito extensa. Havia na lista três informações a serem trabalhadas: **1)** o número da figura, **2)** seu devido crédito/fonte e **3)** o número da página na qual se encontrava.

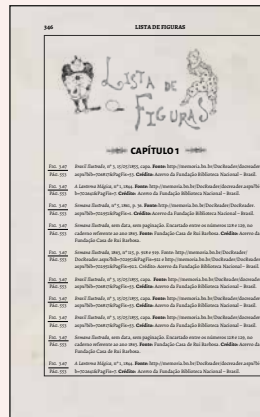
Todos os testes preliminares, privilegiando um espaço de respiro mais confortável, estavam tomando muitas páginas. O primeiro, com a diagramação mais confortável, com bastante espaço de respiro e divisão clara entre as informações tomava 38 páginas ao todo (FIGURA 143a). Os testes posteriores já buscavam a solução em forma de tabela, na tentativa

de economizar páginas, porém os resultados não foram ainda satisfatórios, visto que a autora preferia trazer as palavras “página” e “figura” por extenso (FIGURA 143b, c). O teste que se mostrou satisfatório repetia essas palavras apenas uma primeira vez, no cabeçalho da tabela e somava 18 páginas de créditos. Por fim, as últimas alterações nessa tabela foi a de separar os créditos por capítulo, fazendo uso mais uma vez da cor como artifício para ajudar na navegação (FIGURA 144).

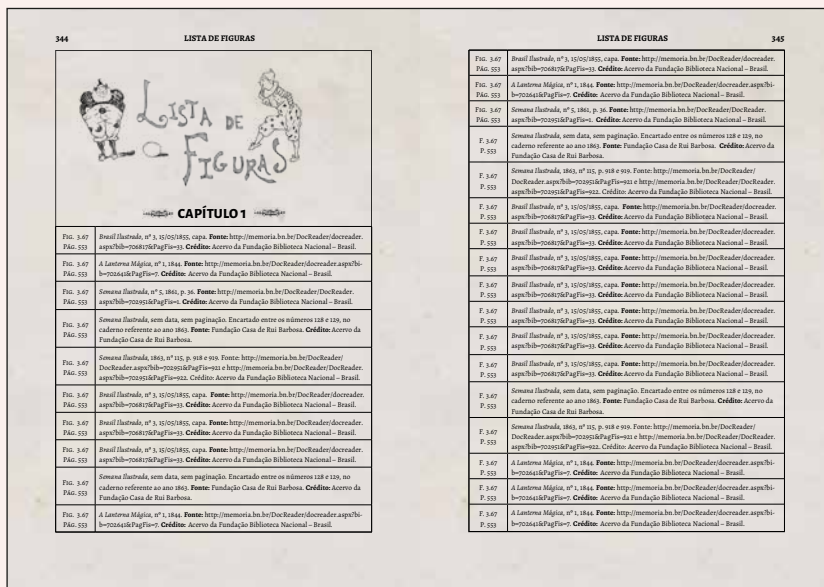
O mesmo grid de uma coluna utilizado na seção de *Lista de Figuras*, foi repetido em Referências, e a única particularidade dessa seção foi a utilização dos parágrafos franceses, isto é, parágrafos compostos com a primeira linha justificada à esquerda, e o restante das linhas recuadas, tais como verbetes em dicionários (BRINGHURST, 2005, p. 361) (FIGURA 145).



143a



143b



143c

FIGURA 143 Prinscreens da evolução da Lista de Figuras, a primeira tentativa valorizava o espaço de respiro (143a), a segunda tentativa já dispunha as informações em tabela, ainda que a estrutura ficasse ocultada (143b) e a terceira tentativa deixava às vistas a estrutura da tabela para auxiliar na separação das informações, porém, as informações de “figura” e “página” ainda não estão por extenso (143c).



FIGURA	CAPÍTULO 1	PÁGINA
1.1	<i>Brasil Ilustrado</i> , n. 3, 15/05/1855, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706817&PagFis=33 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	33
1.2	<i>A Lanterna Mágica</i> , n. 1, 1844. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702641&PagFis=7 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	38
1.3	<i>Semana Ilustrada</i> , n. 5, 1861, p. 36. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	39
1.4	<i>Semana Ilustrada</i> , 1863, n. 115, p. 915. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=918 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	41
1.5	<i>Semana Ilustrada</i> , 1863, n. 115, p. 918 e 919. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=921 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=922 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42
1.6	<i>Semana Ilustrada</i> , ano 4, n. 175, 17/04/1864, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1400 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42
1.7	<i>Semana Ilustrada</i> , n. 568, 29/10/1871, p.4538. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=4552 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42
1.8	<i>Semana Ilustrada</i> , n. 2, 1861, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=702951&pagfis=9 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	44
1.9	<i>Semana Ilustrada</i> , 1865. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	46
1.10	<i>A Semana Ilustrada</i> , ano 1, n. 12, 1861, p.1. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=89 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	46
1.11	<i>Semana Ilustrada</i> , Rio de Janeiro, n. 438, 02/05/1869, p. 1. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&PagFis=3554 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	48

144

FIGURA 144 Lista de Figuras final, já impressa no livro, onde foi adotada a separação por colunas de todas as informações e há também a divisão por capítulos através das cores.

FIGURA 145 Parte em detalhe da página de referências bibliográficas, que mostra o uso de parágrafos franceses para evidenciar a separação de cada referência.

	<p>ve estudo geral sobre a informação. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.</p> <p>ROCHE, D. O povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII. São Paulo: Edusp, 2004.</p> <p>ROSSI FILHO, S. Graphos: glossário de termos técnicos em comunicação gráfica. São Paulo: Editorial Cone Sul, 2001.</p> <p>SALIBA, E. T. Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.</p> <p>SAMARA, T. Grid: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.</p> <p>SANTOS, A. C. M. dos. A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.</p> <p>SANTOS, R. A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.</p>	
--	--	--

145

2.5.8 Capa

A capa, juntamente com a diagramação das informações nas aberturas de capítulo, foram um dos últimos elementos finalizados. Uitos dos testes realizados tiveram a colaboração da diagramadora Ana Clara Balardini nessa etapa.

O ilustrador Hugo Bernardino pensou, a princípio, em fazer uma composição mais minimalista para a capa, em comparação com as aberturas de capítulo. Pedi a ele que ilustrasse também a quarta capa, mas que previsse um espaço para uma resenha ou texto de apresentação do livro. Na primeira composição da primeira capa, ele trabalha o nome de Julião Machado tendo por base os *letterings* feitos pelo próprio ilustrador nas revistas analisadas pela autora. Também pra apresentá-lo, Hugo repete a ilustração do próprio Julião que aparece na abertura do segundo capítulo do livro, feita com base numa fotografia dele, impressa na *Ilustração Portuguesa* (FIGURA 146). Era muito comum nas revistas esse tipo de composição, onde o rosto de personalidades eram inseridos dentro de um quadro redondo, com alguma moldura ilustrada, sendo assim, Hugo ornou a moldura com nuvens e um anjo, composição dele. Para a quarta capa, o Hugo Bernardino redesenhou um dos desenhos de Julião Machado (FIGURA 147), onde vê-se a composição com quadros redondos e apresenta nesses quadros os personagens Cigarra (FIGURA 148) e Bruxa.

FIGURA 146
Fotografia de Julião Machado, impressa na *Ilustração Portuguesa*. *Ilustração Portuguesa*, n. 393, 1913, p. 270.

FIGURA 147
Desenho realizado por Julião Machado, e utilizado por Hugo Bernardino como base para ilustração da quarta capa. *A Cigarra*, n. 3, 1895, capa.

FIGURA 148
Personagem Cigarra em desenho de Julião Machado, usado como base para a ilustração da quarta capa. *A Cigarra*, n. 34, 1896, p. 8.



146



147



148



FIGURA 149 Esboço da capa feito pelo ilustrador Hugo Bernardino.

Essa primeira composição (FIGURA 149), no entanto, não me pareceu marcante o suficiente para se destacar enquanto capa do livro, além de demasiadamente vazia ao invés de minimalista. Assim, fiz alguns testes de composição separando os diferentes elementos que Hugo Bernardino já havia ilustrado, para propor novas idéias de como poderíamos vir a trabalhar a capa (FIGURA 150). A resolução da ilustração feita era tal que permitia sua ampliação e diversos posicionamentos na capa. Quanto à ilustração da quarta capa, preocupava-me somente o tamanho dela, visto que seria disposta na página ainda um trecho do prefácio de Rafael Cardoso, mas sabia que seria possível deslocar ou diminuir a ilustração.



150a



150b



150c

FIGURA 150 Testes realizados por mim com os elementos que o ilustrador Hugo Bernardino havia desenhado. Eu buscava fazer composições mais assimétricas e de maior destaque.



150d

Composições mais assimétricas foram testadas, pois a composição da moldura com a nuvem subindo à esquerda acabava pesando ou guiando o olhar do leitor para um espaço vazio. O título também pareceu muito homogêneo e sem uma clara hierarquia e legibilidade, dessa forma, foi adicionado peso ao lettering, preenchendo-o, mas sabendo que não necessariamente deveria ser preenchido em preto, podendo fazer uso de outra cor. Além disso, os meus testes previam também a barra na margem inferior, elemento padrão das capas da Blucher Open Access onde seria inserida a marca da editora, depois.

Hugo foi orientado, explicado que a nuvem não estava funcionando bem, e o teste seguinte dele foi feito de maneira a balancear esse peso, inserindo os dois pincéis no fundo da moldura e tentando dar uma leveza e preenchimento da capa com o uso do esfumado em azul, outra característica do trabalho de Julião (FIGURA 151).

Nos testes anteriores, já se havia também tentado reposicionar a ilustração da quarta capa (FIGURA 150d) e a autora e diagramadora concordara que ela estava muito pesada, se comparada com a primeira capa. Sendo assim, foi pedido ao ilustrador para ele focar somente nas molduras com os personagens Bruxa e Cigarra. Hugo reposicionou essas molduras na página, abrindo espaço para o texto que entraria a seguir, e também ornou-as.

O título do livro, que é razoavelmente grande, foi composto pelo ilustrador em boxes, que remetem à estrutura de muitas capas dos periódicos da época, o box margeando a capa inteira, presente desde os primeiros testes também tem essa função.



FIGURA 151 Teste realizado por Hugo Bernardino, com nova composição na primeira e quarta capa.

Desse teste, a composição da quarta capa se mostrou adequada e foi aprovada, não sofrendo mais modificações na ilustração. Assim, testes para a composições da primeira capa continuaram. Tanto a autora quanto a diagramadora concordaram que essa composição continuava dando uma sensação de vazio na capa, fazendo com que tanto a ponta da nuvem quanto os pincéis adicionados não preenchessem o espaço de maneira confortável. Foi pedido, portanto, para o ilustrador tentar composições diferentes para a moldura. Apesar de continuar realizando os testes sem a barra na margem inferior, o ilustrador estava ciente que precisaria adicioná-la na composição.

Os próximos testes do ilustrador alteram somente a moldura do quadro onde estava Julião Machado. No primeiro deles, o ilustrador tentou trabalhar a temática das novas tecnologias, indústria e modernidade decorrentes da Revolução Industrial e Segunda Revolução Industrial, momento rico de invenções que mudaram os hábitos da população, que passou a ter acesso desde medicamentos à produção gráfica e editorial (FONSECA, 2016, p. 14) (FIGURA 152a). Já no segundo teste, o ilustrador traz os personagens Cigarra e Bruxa brincando com papéis, cada uma à sua maneira, a Bruxa soprando-os e a Cigarra jogando-os para o alto (FIGURA 152b).

FIGURA 152 Novos esboços feito por Hugo Bernardino, o primeiro remetendo à Revolução Industrial e as novas tecnologias, o segundo com as personagens Cigarra e Bruxa.



152a

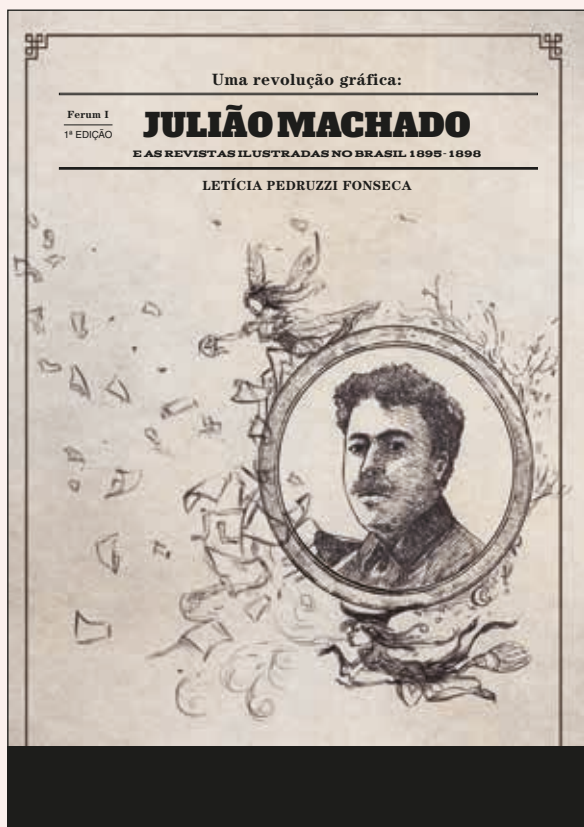


152b

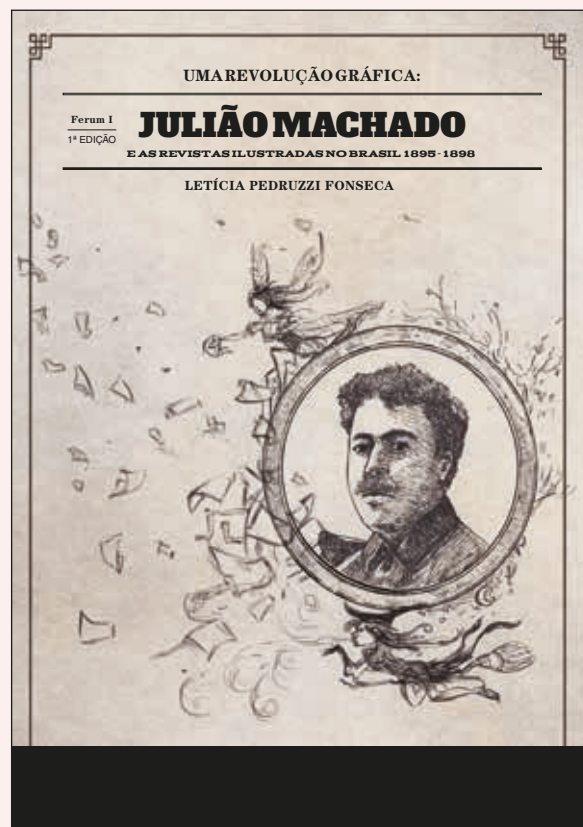
A primeira ilustração apesar de apresentar uma composição interessante, não condizia tanto com a temática do livro em si, uma vez que a autora apenas contextualiza o leitor para entender as tecnologias gráficas disponíveis na época. Já a segunda ilustração foi a aprovada pela autora, uma vez que apresenta de uma só vez o criador e as suas criações, (Julião e suas personagens). Os papéis espalhados pela capa a preenchem, o posicionamento das personagens é interessante, cria uma dinâmica com o retrato e não despontam tanto como os elementos anteriormente ilustrados, os pincéis e as nuvens.

Nesse momento, a diagramadora dedicou-se revisão final do miolo e a diagramadora Ana Clara Balarini a auxiliou com diversos testes de composição do título do livro na capa. A maioria dos testes nesse primeiro momento foram tipográficos, com tipografias similares às encontradas nas edições da revista, da época. A diagramadora fez uso de fios para a separação das informações e diferentes fontes para tentar criar uma composição dinâmica e que valorizasse o nome de Julião Machado (FIGURA 153).

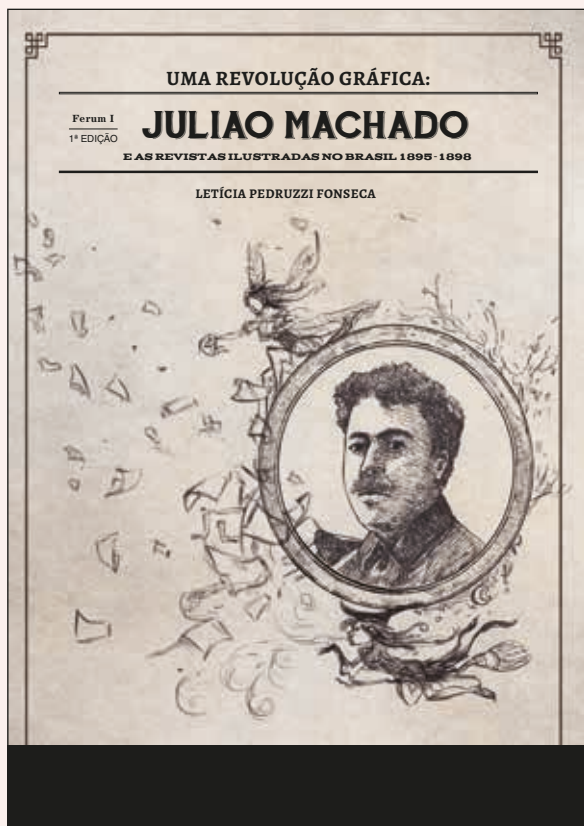
Nos testes dela, também já estava previsto a faixa na margem inferior para a inserção da marca da editora. Pouco depois o ilustrador entregou a versão mais finalizada da ilustração, agora com aplicações de cores. Num primeiro momento, ele pintou o vestido da personagem a Cigarra de azul, mas pedimos que alterasse, para que, em outra cor, ela se diferenciasse mais do Julião (FIGURA 154).



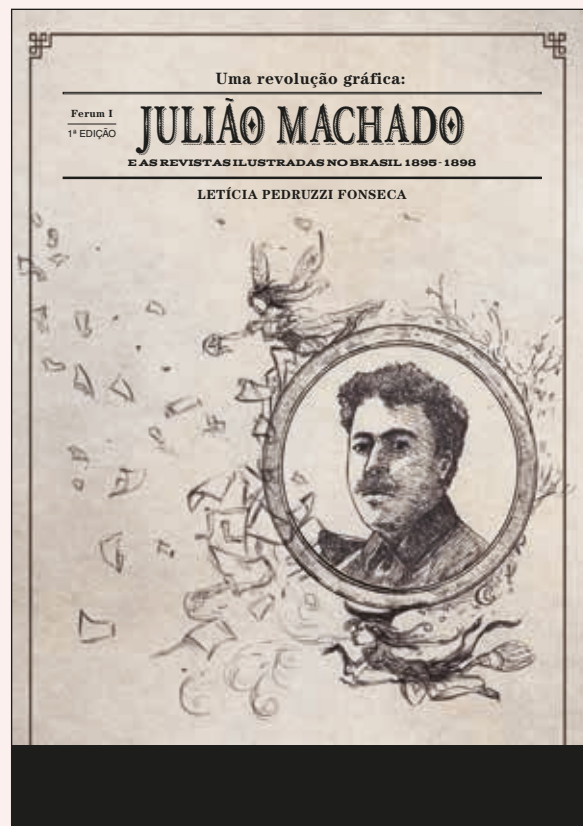
153a



153b



153c



153d

FIGURA 153 Testes realizados por Ana Clara Balarini, com diferentes composições de título, fazendo uso sobretudo de diferentes tipografias e fios.



154a



154b

FIGURA 154
Versão finalizada da ilustração com os personagens Cigarra e Bruxa, feita por Hugo Bernardino. A primeira traz a Cigarra com o vestido em azul (154a) e a segunda traz com o vestido em marrom, versão final (154b).

É possível notar, nessa versão da ilustração, que o ilustrador trouxe sutilmente os elementos que usou nos esboços anteriores: uma manivela de uma prensa tipográfica para referir-se às tecnologias de impressão da época. Além disso, por ser a versão final da capa, Hugo foi orientado a deixar o espaço reservado à faixa para a marca da editora Blucher.

De modo geral, estavam todos satisfeitos com a ilustração da capa, mas não com a composição do título, que parecia não se destacar composto apenas tipograficamente. Assim, foi dado continuidade à uma série de testes. Uma diagramadora, Ana Clara, tentou criar um novo letreiramento além daquele feito por Hugo Bernardino, enquanto outra, autora desse projeto, tentou novas composições com os boxes e letreiramento feito por ele.

Os testes realizados pela diagramadora Thaís, com boxes e letreiramento muitas vezes possuíam alterações muito sutis entre eles, o título às vezes foi composto dentro dos boxes, às vezes fora; às vezes perto da margem superior, às vezes inferior; às vezes com a ilustração da Cigarra interrompendo o título no box; às vezes com o nome da autora em letreiramento, às vezes composto tipograficamente (FIGURA 155). Logicamente, como eram apenas testes, depois de escolhido o layout definitivo, ele ainda sofreria ajustes finos.



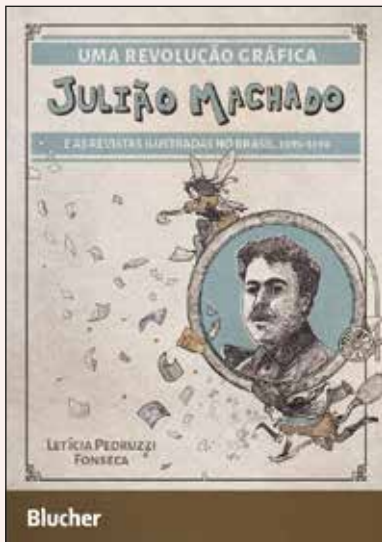
155a



155b



155c



155d



155e



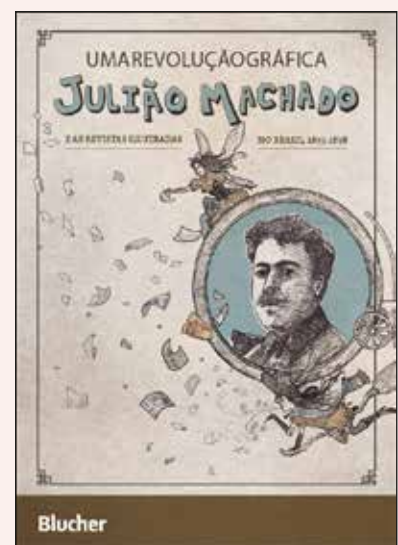
155f



155g



155h



155i

FIGURA 155 Testes realizados por mim para a composição do título usando os elementos feitos por Hugo Bernardino, os boxes e letreiramento. Todas as versões possuem diferenças sutis entre elas.



156a

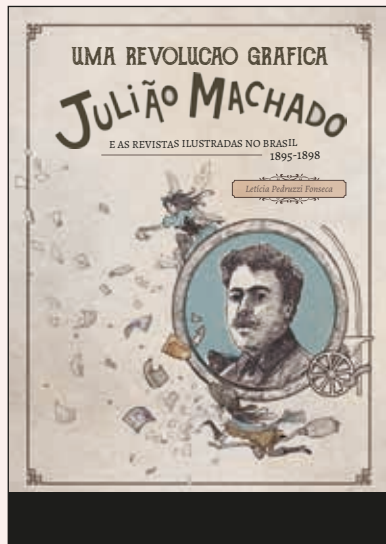
JULIÃO MACHADO

156b

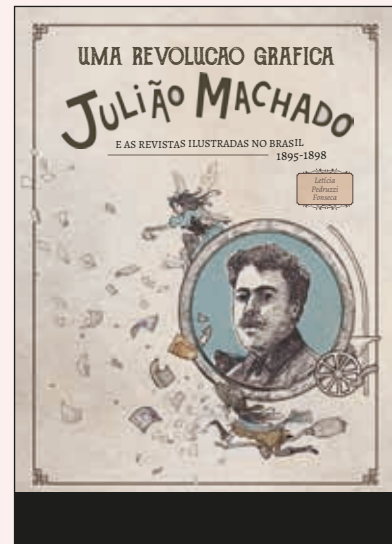
FIGURA 156 Letreiramento criado por Ana Clara Balarini, feito primeiramente no papel, em grafite (156a), e depois vetorizado (156b).



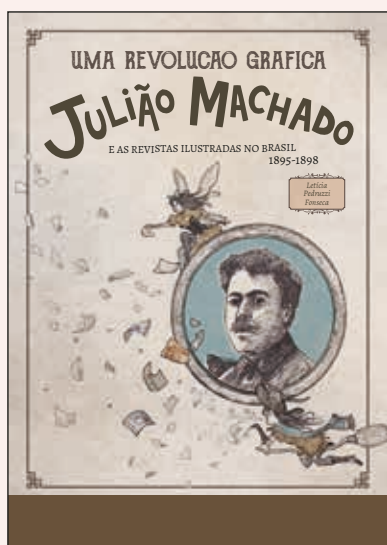
157a



157b



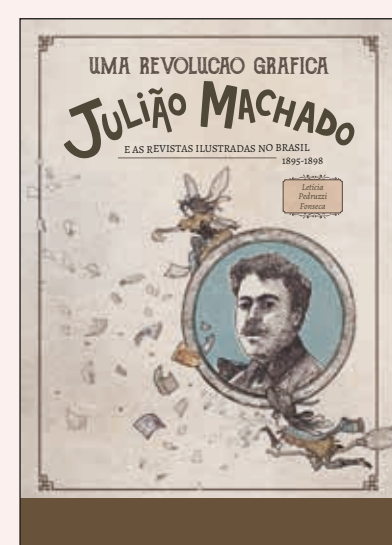
157c



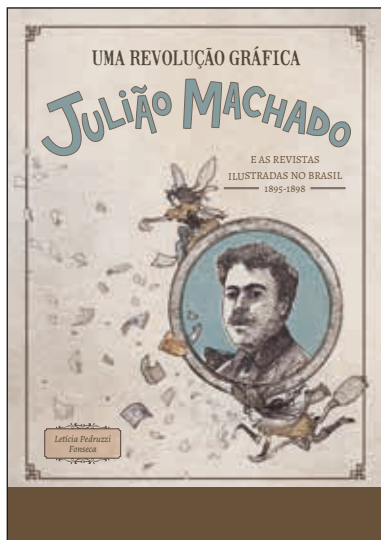
157d



157e



157f



157g



157h



157i

Já nos testes da diagramadora Ana Clara, todas as composições não faziam uso dos boxes. A diagramadora criou um letreiramento único, com suas próprias características e formato que não funcionava muito bem com o uso de boxes (FIGURA 156). O letreiramento que ela criou vinha ora colorido com o tom de azul, ora no tom de marrom mais escuro, usado também na faixa da editora. Ela testou, ainda, mais composições com tipografias diferentes em “Uma Revolução Gráfica” e o uso de fios para a separação do título para o nome da autora. Tentando ainda ressaltar o nome da autora, Ana Clara usou um box ornamentado similar ao utilizado na abertura do terceiro capítulo (FIGURA 157).

FIGURA 157 Testes realizados por Ana Clara Balarini para a composição do título da capa, usando o novo letreiramento criado por ela, e com diferentes recursos para separação das informações, tais como fios e box ornado para o nome da autora.

A autora acabou por preferir as composições com os boxes e letreiramento feitos por Hugo Bernardino e testados pela autora deste projeto, por remeter mais à produção do próprio Julião Machado, ao simular o traço da bico de pena no letreiramento, por exemplo, e os boxes, comuns nos cabeçalhos de diversos periódicos. Essa composição parecia também destacar-se mais, por trazer um peso similar ao da ilustração e balancear esses diferentes elementos na capa.

A maior parte dos testes foram impressos e a autora teve a oportunidade de mostrá-los para conhecidos, que fizeram sugestões e ponderamentos. Uma sugestão em particular, da professora Myriam Salomão, foi a de mudar o posicionamento da ilustração de Julião Machado para o lado esquerdo da capa, fazendo com que as personagens assoprassem e jogassem as folhas na direção da margem externa, de maneira a instigar o leitor a abrir o livro, como uma premissa do que encontraria a seguir (FIGURA 158).



158a



158b

FIGURA 158 Últimos testes realizados por mim, somente com diferentes composições de título e corpo do nome da autora.

Foram realizados últimos testes nessa nova linha e percebeu-se que a ilustração não ficou distorcida quando espelhada. O retrato de Julião Machado, no entanto, ficou com um sombreamento e proporções inadequadas e por isso somente ele não foi espelhado.

O nome da autora foi composto em *Alegreya ht Italic*, e foi posicionada próximo ao título. A última alteração que realizada na composição do título foi a de trazer a informação na fonte serifada ao invés da sem serifa, sempre em *Alegreya ht*, por acreditar que trazia mais a característica histórica da temática de um livro de história de design. As asas da personagem Cigarra sobrepunham o box, mas não de maneira a interferir na composição do título.

O solução encontrada para a capa foi considerada satisfatória e finalmente aprovada pela autora (FIGURA 159).



FIGURA 159 Versão final da capa, que foi impressa.

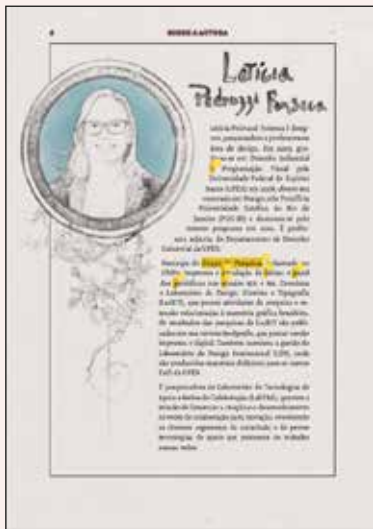
2.6 VERIFICAÇÃO

Como já descrito, parte da verificação ocorreu ao longo do projeto, uma vez que o livro enquanto ia sendo diagramado, era revisado constantemente pela autora, por colegas do laboratório e também enviado com frequência à editora Blucher para conferência.

Para última conferência, foi enviado um arquivo PDF da versão final, diagramado e conferido pela diagramadora diversas vezes. Esse arquivo, no entanto, retornou da editora com alterações a serem realizadas, marcadas através de comentários no próprio documento *PDF*. A maior parte dos erros apontados pela editora diz respeito à alguns poucos itálicos que ficaram faltando; mudança de caixas altas e baixas em algumas situações de nomes de grupo de pesquisa ou área (FIGURA 160a), por exemplo: História do Brasil, que estava com caixa alta e pediram para mudar para caixa baixa; dois erros de digitação no Sumário; a sugestão de não italizar a palavra design (FIGURA 160b) e, ainda, a indicação de algumas referências na *Lista de Figuras* que ficaram sem o **bold** no nome do livro e quatro figuras que a ordem estava errada (FIGURA 160c).

A alteração mais significativa dentro do projeto gráfico, pedida pela editora Blucher, foi a de passar todos os cabeços/fólios para a margem inferior da página e que excluíssemos os cabeços nas primeiras páginas de cada elemento pré-textual. Nesse ponto, *e-mail* foi enviado para Letícia, para que ela explicasse para a editora que todos os elementos pré e pós textuais foram diagramados seguindo a estrutura das páginas das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, tal como exposto no próprio livro nas páginas 155 e 218. A diagramação dos elementos pré e pós-textuais foram de fato pensadas para serem completamente diferentes das páginas restante, tanto que esse é o único momento que, olhando as duplas, elas são simétricas, devido os cabeços/fólios. Por esse motivo havia os títulos nas aberturas das seções, ainda que fosse redundante a repetição de “Sumário” e o título em vinheta “Sumário” logo em seguida (FIGURA 161).

A editora concordou por fim que os cabeços poderiam ser inseridos na margem superior, como estava diagramado, mas pediu que retirasse de fato os cabeços das páginas de início da seção.



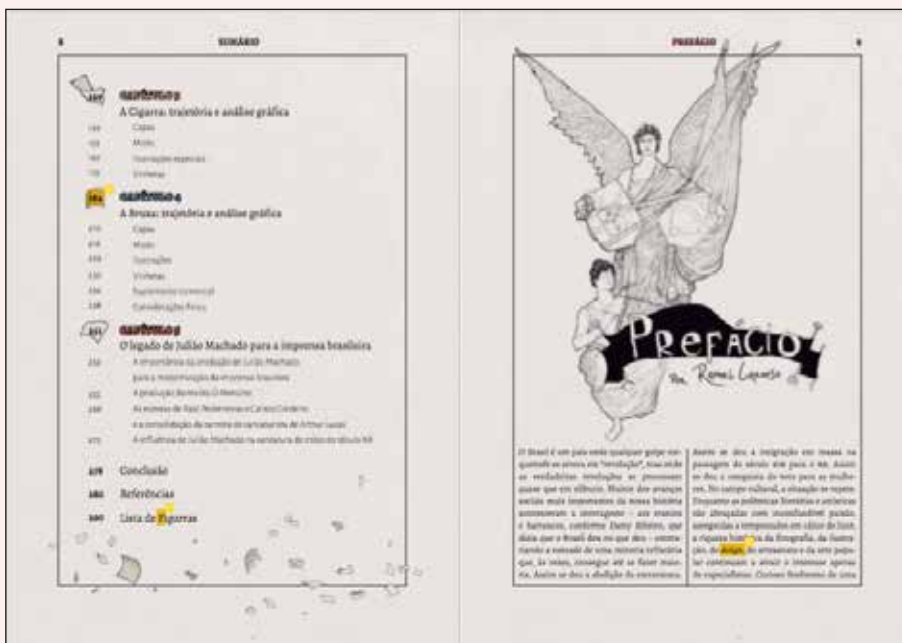
160a



160b



160c



161a

FIGURA 160 Erros indicados pela editora Blucher para correção, através de comentários e marcações no PDF, respectivamente: a alteração de algumas caixas altas e baixas (160a); a não italação da palavra design (160b) e por fim, a ordem de algumas imagens erradas na Lista de Figuras (160c). FIGURA 161 Exemplo das páginas 8 e 9 do PDF do livro, com a correções da Blucher ressaltadas (161a) e a versão final (161b).



161b

2.7 PRODUÇÃO

Por fim, uma das últimas etapas dentro da metodologia sugerida por Munari (2008) é a de gerar especificações claras para a indústria, para que de fato o projeto possa ser produzido pela mesma. Os seguintes tópicos focam nos processos que antecederam o envio dos arquivos à gráfica, as orientações para produção do livro e a organização dos arquivos no laboratório.

2.7.1 Conferência dos arquivos para a gráfica

Para a conferência dos arquivos para a gráfica, fez-se uso da tabela de conferência da Aline Haluch (2013, p.73-74), também adaptado para o presente projeto, e de acordo com o que se é checado dentro do LDI antes de enviar um arquivo para a gráfica. A tabela final de conferência, ao final, foi a seguinte:

MIOLO	
Formato aberto	24,7x34cm
Formato fechado	24,7x17cm
Impressão	4/4
Folha de rosto (título, autor, logo da editora)	ok
Sumário (bater número de páginas)	ok
Paginação e cabeços	ok
Página de créditos	ok
Ficha catalográfica	ok
ISBN	ok
Logo e endereço da editora	ok
IMAGENS	
CMYK	ok
300dpi's	ok
Formatos	jpegs e psds
CÓLOFON	
Tipografia principal/entrelinha	ok
Papel do miolo	não coloquei
Papel da capa	não coloquei
Gráfica	ok
Data	não coloquei

TABELA 2 Checklist do miolo, adaptado de Aline Haluch (2013) para o presente projeto.

CAPA	
Formato aberto	24,7x35,7cm
Lombada	38mm
Orelhas	não tem
Sangria (5mm)	ok
1,5mm de dobra na lombada	ok
Nome da autora	ok
Nome do livro	ok
Resenha	ok
IMAGENS	
CMYK	ok
300dpi's	ok
Formatos	psd
CRÉDITOS	
Marca da editora (1 e 4 capa)	editora coloca
ISBN	editora coloca

TABELA 3 Checklist da capa, adaptado de Aline Haluch (2013) para o presente projeto.

2.7.2 Especificações para a gráfica

As especificações para a gráfica ficaram todas à cargo da editora Blucher, também responsável pela impressão do material. No entanto, ficam aqui também registradas. Ficam aqui registradas, no entanto.

2.7.2.1 Miolo

Formato fechado: 24,7x34cm

Número de páginas: 306 páginas

Impressão Offset, saída em CTP

Cores: 4/4

Papel: Papel acetinado fosco 70g/m²

2.7.2.2 Capa

Formato aberto: 24,7x35,7cm, sem orelhas

Lombada: 38mm

Papel: Supremo Alta Alvura 300g/m²

Encadernação: Cadernos invertidos com cola PUR

2.7.3 Organização dos arquivos

Todo projeto realizado no laboratório deve ter a pasta final devidamente organizada dentro do HD, para que fique registrado e para uso posterior, caso necessário. No caso do presente projeto, a organização dos arquivos faz-se necessário também para que, caso o projeto seja replicado pela editora Blucher, os arquivos sejam facilmente encontrados e manipulados.

Dentro do diretório principal de projetos concluídos no laboratório, foi criada uma pasta específica para o projeto, com a organização exposta no esquema a seguir (FIGURA 162).

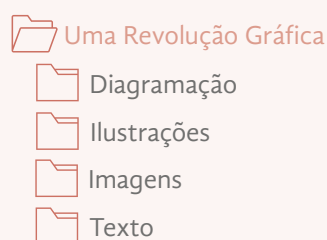


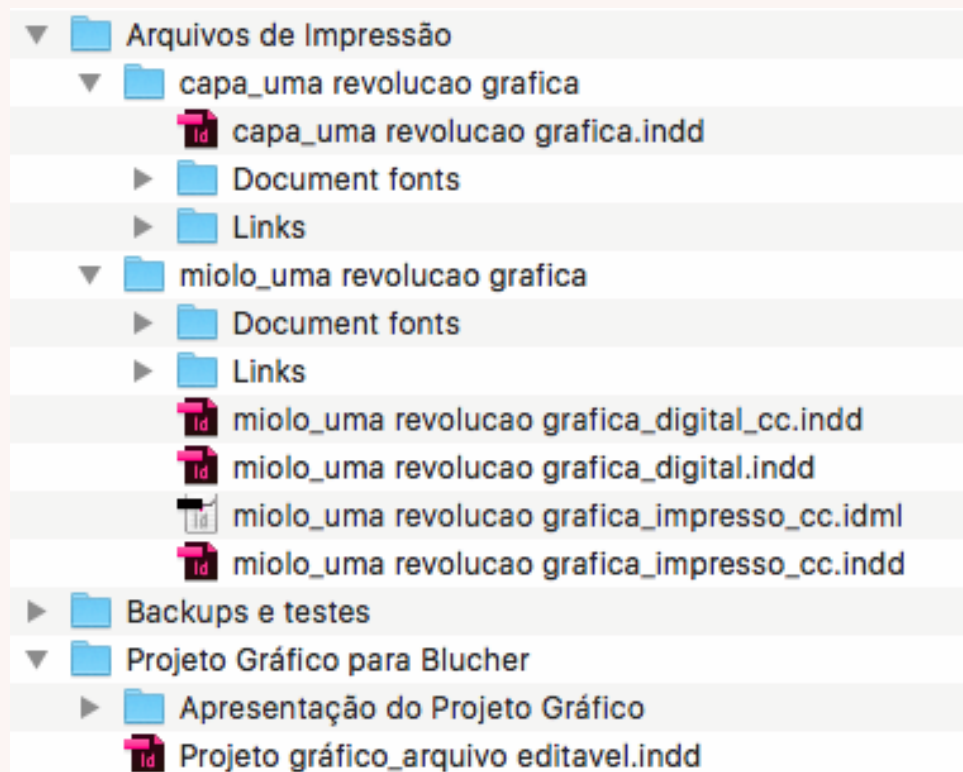
FIGURA 162 Simulação da organização da pasta raiz do projeto.

As pastas “Ilustrações”, “Imagens” e “Texto”, contém, respectivamente, as ilustrações e todo o processo criativo do ilustrador Hugo Bernardino, com as diferentes referências, testes e modificações; todas as imagens acumuladas no projeto, as pastas da imagem da tese em baixa resolução e fotografias in loco da autora, e também as imagens baixadas nas hemerotecas digitais e as finais, tratadas; e os textos originais, entregues pela autora, sem revisão, e pela Blucher, revisados.

Todos esses arquivos foram organizados e arquivados de maneira a registrar todo o processo de criação do livro. A pasta que concerne à editora Blucher, caso queira fazer uso do projeto ou para editar o livro, encontra-se na primeira pasta, “Diagramação”. Nessa pasta encontram-se os arquivos de impressão do livro *Uma Revolução Gráfica*, em formato *idml* (uma versão compatível com versões antigas do programa *Adobe Indesign*), e formato *indd*. Nela há também a apresentação e arquivo editável do projeto gráfico aprovado pela editora (FIGURA 163).

FIGURA 163

Printscreen da pasta “Diagramação” do projeto, onde encontra-se tanto o arquivo editável do projeto gráfico quanto os arquivos para impressão.



3. Conclusão

O objetivo principal do projeto foi atingido. Foi possível criar, através desse projeto, um projeto gráfico mais abrangente que a editora Blucher Open Access pode vir a usar nos livros do seu catálogo. A mancha gráfica criada tem uma maleabilidade que a permite ser usada para diagramar livros de diferentes tipos de conteúdos e características. O uso de uma mancha de 5 colunas, sendo somente 4 delas utilizadas para o texto corrido, faz surgir uma margem mais larga que as demais, que funciona como um espaço de respiro bem vindo e proporciona uma leitura mais fluida para o leitor.

A escolha da fonte *Alegreya ht* foi acertada, uma vez que conseguiu atender todas as particularidades do projeto, oferecendo uma gama de possibilidades de uso em hierarquias e situações de elementos textuais. Além disso, a fonte oferece uma leitura confortável através da sua própria anatomia e dos recursos *Opentype*, como os versaletes e diferentes estilos de numerais. Combinadas, a mancha gráfica e o tipo de fonte escolhidas trazem uma leitura muito mais confortável para o leitor.

O cuidado com o aspecto virtual do livro gerou uma solução nova, pelo menos dentro da experiência no design editorial e enquanto leitora de livros digitais. O desconforto gerado pela leitura na tela de um computador foi trabalhado para ser minimizado, dentro das limitações que o projeto impunha (i. e., o fato de que o livro também seria impresso).

Muitos dos recursos que um designer pode recorrer para tornar a leitura confortável em tela são contrárias aos recursos de tornar a leitura confortável impressa em papel, sendo esse um diferencial importante desse projeto. Conseguiu-se obter um equilíbrio importante entre as duas formas.

Através da busca por melhores soluções para o projeto, pode-se entender quais são as particularidades que ditam o andamento do mesmo. Mesmo utilizando como base uma das metodologias mais abrangentes, a de Bruno Munari, ela não é necessariamente abrangente o suficiente para o projeto em questão. A mesma lógica se aplica no que diz respeito aos *grids* e manchas gráficas, em que as soluções dos clássicos do design editorial podem não se aplicar a todos os projetos.

A utilização do projeto gráfico proposto à Blucher funcionou praticamente toda dentro do previsto. As características do livro da autora, tais como o grande número de imagens, a temática relacionada à história do design e as soluções que foram criadas para essas características, como a criação das *páginas-galerias* ou o uso da estética das revistas analisadas nos elementos pré e pós textuais, podem mostrar o tipo de caminho que a Blucher pode seguir em seus materiais, respeitando as particularidades de cada material, mas tendo um projeto gráfico coeso adaptável para todos os projetos.

No que diz respeito ao livro *Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898*, é necessário salientar que apesar de ter projetado e escolhido a proposta mais econômica, privilegiando ainda o conforto da leitura, o projeto extrapolou o número de páginas proposto pela Blucher, ficando com o total de 306 páginas. No entanto, a autora estava ciente ao longo de todo o processo e concordou que as decisões tomadas foram decorrentes do conteúdo do seu livro em si. A valorização das imagens no *layout*, a criação das *páginas-galerias*, a inserção das edições *fac-símile* (só elas, tomando quase 30 páginas), as aberturas de capítulos exclusivas, todas essas características buscavam a valorização do conteúdo, facilitaram a navegação e deixaram o livro mais didático.

Referências

Bibliográficas

- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Layout*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Tipografia*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FONSECA, Letícia Pedruzzi (Org.). *O Extraordinário guia de projetos e processos do LDI: versão do estagiário / Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância*. - Vitória: UFES, SEAD, 2015.
- FONSECA, Letícia Pedruzzi. *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado / Letícia Pedruzzi Fonseca ; orientador: Vera Damazio*. – 2012. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.
- FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898*. São Paulo: Blucher, 2016.
- HALUCH, Aline. *A Maçã: o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio de Janeiro, 2016.
- HALUCH, Aline. *Guia prático de Design Editorial: criando livros completos*. Rio de Janeiro: 2AB, 2013.
- HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II: como criar e produzir livros*. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- SOBRAL, Julieta. *O Desenhista Invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

Meio eletrônico

ADOBE. **About kerning and tracking.** Disponível em: <<https://helpx.adobe.com/indesign/using/kerning-tracking.html>>. Acesso em: 16 jan, 2017.

ADOBE. **Crie layouts elegantes em sua mesa ou em trânsito.** Disponível em: <<http://www.adobe.com/br/products/indesign.html>>. Acesso em: 15 jan, 2017.

ADOBE. **Opentype.** Disponível em: <<http://www.adobe.com/products/type/Opentype.html>>. Acesso em: 18 dez, 2016.

ADOBE. **Whats is PDF?** Disponível em: <<https://acrobat.adobe.com/us/en/why-adobe/about-adobe-pdf.html>>. Acesso em: 16 jan, 2017.

ARILLA, Pedro. **Tipografia Gandhi.** Disponível em: <<http://www.unostiposduros.com/tipografia-gandhi/>>. Acesso em: 14 jan, 2017.

ARRABAL, Alejandro Knaesel de. **Direito autoral e direito de imagem na Pesquisa Científica.** Disponível em: <<http://www.praticadapesquisa.com.br/2010/11/direito-autoral-e-direito-de-imagem-na.html>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

BRASIL. **Biblioteca Nacional Digital Brasil.** Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

BRASIL. **Senado Federal: Institucional, Biblioteca Digital.** Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/page/sobre>>. Acesso em: 17 jan, 2017.

CAMERANEON. **Vinheta na fotografia.** Disponível em: <<http://www.cameraneon.com/tecnicas/vinheta-na-fotografia/>>. Acesso em: 16 fev, 2017.

CROSSGROVE, Carl. **Typeface Review: Source Serif.** Disponível em: <<http://typographica.org/typeface-reviews/source-serif/>>. Acesso em: 10 jan, 2017.

EMIGRE. **Emigre Fonts: Mrs Eaves.** Disponível em: <<http://www.emigre.com/EF.php?fid=109>>. Acessado em: 17 fev, 2017.

FALCONER, Joel. **What's the most readable font for the screen?** Disponível em: <<https://thenextweb.com/dd/2011/03/02/whats-the-most-readable-font-for-the-screen/>>. Acesso em: 16 jan, 2017.

FEDORAHOSTED. **Liberation fonts.** Disponível em: <<https://fedorahosted.org/liberation-fonts/>>. Acesso em: 14 jan, 2017.

FONTEX. **Roboto Font Download for free.** Disponível em: <<http://>>

- www.fontex.org/download/Roboto.ttf>. Acesso em: 15 jan, 2017.
- FONTSQUIRREL. *Free fonts! Legit free & quality*. Disponível em: <<https://www.fontsquirrel.com/>>. Acesso em: 20 dez, 2017.
- GOOGLE. Drive. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/u/0/#>>. Acesso em: 17 jan, 2017.
- GOOGLE. Fonts. Disponível em: <<https://fonts.google.com>>. Acesso em: 20 dez, 2017.
- HEITLINGER, Paulo. **Escolha de uma fonte apropriada**. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/boas-praticas/fonte-apropriada.html>>. Acesso em: 20 dez, 2017.
- Hemeroteca Municipal de Lisboa. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>>. Acesso em: 17 jan, 2017.
- HUERTATIPOGRAFICA. **Alegreya ht Pro**. Disponível em: <<http://www.huertatipografica.com/es/fonts/alegreya-ht-pro>>. Acesso em: 10 jan, 2017.
- OPENSOURCE. **What is open source?** Disponível em: <<https://opensource.com/resources/what-open-source>>. Acesso em: 7 jan, 2017.
- PAUL, Ryan. **Adobe releases Source Sans Pro, a new open source font**. Disponível em: <<http://arstechnica.com/information-technology/2012/08/adobe-releases-source-sans-pro-a-new-open-source-font/>>. Acesso em: 10 jan, 2017.
- Rui Barbosa Online. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/rbonline/bibliotecaRuiBarbosa.htm>>. Acesso em: 17 jan, 2017.
- SORKIN, Eben. About me. Disponível em: <<https://ebensorkin.wordpress.com/about-eben-sorkin/>>. Acesso em: 15 jan, 2017.
- SORKIN, Eben. **Why and how I am making Merriweather font?** Disponível em: <<https://ebensorkin.wordpress.com/2011/02/11/why-and-how-i-am-making-merriweather/>>. Acesso em: 15 jan, 2017.
- STRIVZER, Ilene. **How to design with Small Caps?** Disponível em: <<http://blog.extensis.com/how-to/design-small-caps.php>>. Acesso em: 18 dez, 2016.
- STRIVZER, Ilene. **Think big: using text fonts at Display Sizes**. Disponível em: <<https://www.fonts.com/content/learning/fyti/typographic-tips/thinking-big>>. Acesso em: 16 jan, 2017.
- SUBER, Peter. Open Access Overview: Focusing on open access to peer-reviewed research articles and their preprints. Disponível em: <<http://legacy.earlham.edu/~peters/fos/overview.htm>>.

Acesso em: 3 nov, 2016.

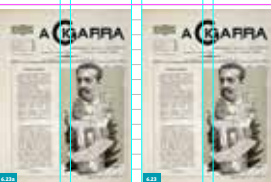
TIPOGRAFIAGANDHI. **Gandhi Sans&Serif**. Disponível em: <<http://www.tipografiagandhi.com>>. Acesso em: 14 jan, 2017.

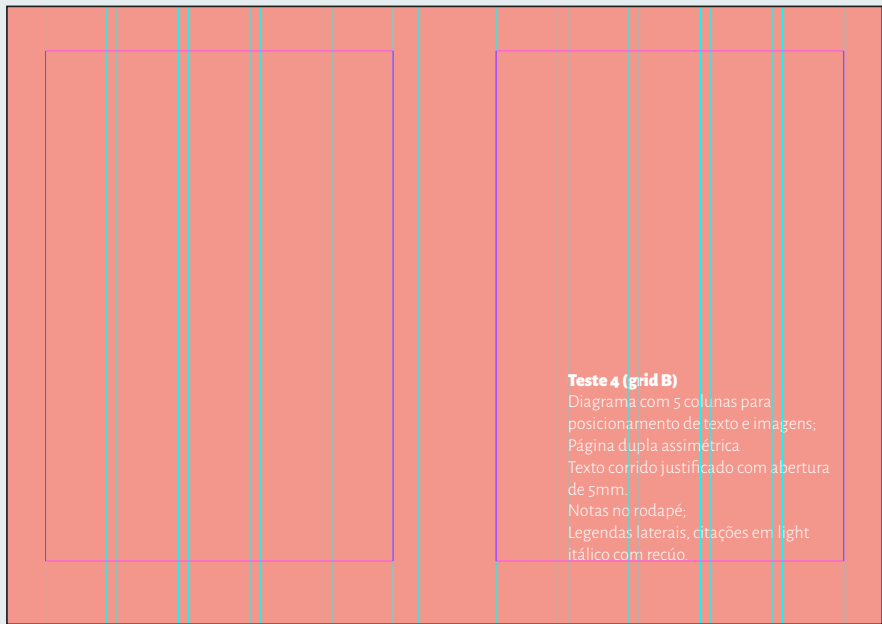
TIPOGRAFOS. Zuzana Licko - fundição digital Emigré. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/designers/zuzana-licko.html>>. Acesso em: 5 jan, 2017.

Wikimedia Commons. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page>. Acesso em: 17 jan, 2017.

	<p>Teste 3 (grid B)</p> <p>Diagrama com 5 colunas para posicionamento de texto e imagens;</p> <p>Página dupla assimétrica</p> <p>Texto corrido aberto à direita e parágrafo inglês;</p> <p>Notas no rodapé;</p> <p>Legendas abaixo da figura;</p> <p>Citações em light itálico com recuo negativo</p>
--	--

<p>Antes de qualquer coisa! Teste!</p> <p>Esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografia foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A xilografia era ainda inacessível no Brasil.</p> <p>Para suplantar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Júlio explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a impressão dos textos em bold. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção.</p> <p>A página que vai ser feita foi conseguida para a <i>Cigarra</i> a troco dos mais estranhos e dos mais cruéis sacrifícios. Mas que importa? Se conseguimos dar ao público que nos lê uma página do cuidado com que zelamos a simpatia que ele nos dispensa! Esta página é um documento do mais alto valor – porque é o depoimento da cidade de uma das damas notáveis, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais alguma coisa? – É o depoimento escrito e ilustrado pelo próprio pai da testemunha, o que é assinalado depois de cada parágrafo.</p> <p>Concluindo, Júlio Machado modificou o modo de produção a partir das revistas <i>A Cigarra</i> e <i>A Brava</i>, pois eram impressas na íntegra pelo processo litográfico. Com essa alteração na produção, foi possível integrar textos e imagens em todas as páginas das revistas. Concluindo, Júlio Machado modificou o modo de produção a partir das revistas <i>A Cigarra</i> e <i>A Brava</i>, pois eram impressas na íntegra pelo processo litográfico. Com essa alteração na produção, foi possível integrar textos e imagens em todas as páginas das revistas. Concluindo, Júlio Machado modificou o modo de produção a partir das revistas <i>A Cigarra</i> e <i>A Brava</i>.</p>	 <p>Capas e teste de título 1.1.1</p> <p>Esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografia foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A xilografia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil.</p> <p>Para suplantar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Júlio explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a impressão dos textos em bold. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar...</p> <p>A página que vai ser feita foi conseguida para a <i>Cigarra</i> a troco dos mais estranhos e dos mais cruéis sacrifícios. Mas que importa? Se conseguimos dar ao público que nos lê uma página do cuidado com que zelamos a simpatia que ele nos dispensa! Esta página é um documento do mais alto valor – porque é o depoimento da cidade de uma das damas notáveis, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais alguma coisa? – É o depoimento escrito e ilustrado pelo próprio pai da testemunha, o que é assinalado depois de cada parágrafo.</p>
--	--

<p>Antes de qualquer coisa! Teste!</p> <p>Esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografia foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A xilografia era ainda inacessível no Brasil.</p> <p>Para suplantar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Júlio explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a impressão dos textos em bold. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção.</p> <p>A página que vai ser feita foi conseguida para a <i>Cigarra</i> a troco dos mais estranhos e dos mais cruéis sacrifícios. Mas que importa? Se conseguimos dar ao público que nos lê uma página do cuidado com que zelamos a simpatia que ele nos dispensa! Esta página é um documento do mais alto valor – porque é o depoimento da cidade de uma das damas notáveis, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais alguma coisa? – É o depoimento escrito e ilustrado pelo próprio pai da testemunha, o que é assinalado depois de cada parágrafo.</p> <p>Concluindo, Júlio Machado modificou o modo de produção a partir das revistas <i>A Cigarra</i> e <i>A Brava</i>, pois eram impressas na íntegra pelo processo litográfico. Com essa alteração na produção, foi possível integrar textos e imagens em todas as páginas das revistas. Concluindo, Júlio Machado modificou o modo de produção a partir das revistas <i>A Cigarra</i> e <i>A Brava</i>, pois eram impressas na íntegra pelo processo litográfico.</p> <p>Este teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. Mas que importa? Se conseguimos dar ao público que nos lê uma página do cuidado com que zelamos a simpatia que ele nos dispensa! Esta página é um documento do mais alto valor – porque é o depoimento da cidade de uma das damas notáveis, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais alguma coisa? – É o depoimento escrito e ilustrado pelo próprio pai da testemunha, o que é assinalado depois de cada parágrafo.</p>	 <p>Capas e teste de título 1.1.1</p> <p>Esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografia foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A xilografia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil.</p> <p>Para suplantar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Júlio explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a impressão dos textos em bold. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção.</p> <p>A página que vai ser feita foi conseguida para a <i>Cigarra</i> a troco dos mais estranhos e dos mais cruéis sacrifícios. Mas que importa? Se conseguimos dar ao público que nos lê uma página do cuidado com que zelamos a simpatia que ele nos dispensa! Esta página é um documento do mais alto valor – porque é o depoimento da cidade de uma das damas notáveis, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais alguma coisa? – É o depoimento escrito e ilustrado pelo próprio pai da testemunha, o que é assinalado depois de cada parágrafo.</p>
---	--



A Bruxa: trajetória editorial e análise gráfica

A revista A Bruxa foi publicada no Rio de Janeiro, então capital da República, de 7 de fevereiro de 1897 a 30 de junho de 1897, somando um total de 64 números. A revista era semanal e circulava todas as sextas-feiras. O exemplar avulso custava 1 mil réis, a assinatura semestral 25 mil réis e a anual 48 mil réis.

Segundo Herrnan Lima, "não houvera ainda no Rio nem no Brasilão brilhante empreendimento no jornalismo de fantasia". Sua divulgação foi realizada por cartazes que surpreendiam, produzidos em guaches de prata e ouro. Os originais foram expostos em caveletes, nas lojas chiques e confeitarias. A propaganda atraía e espectadores nos locais de exibição, e a revista obteve sucesso (Lima, 1963, p. 970).

No número inaugural, A Bruxa se apresentou num texto cheio de humor, contando que não era mais aquela de arripamento, feia e pavorosa, e anunciando que, como os tempos eram outros, "outra é esta Bruxa, que hoje aparece, disposta a embelezar à custa das tuas risadas, povo da cidade carioca!" (A Bruxa, 7/2/1896, p. 2). Melhor ainda que poderia se transformar na velha lenda, mas se a magia vissem, e terminou seu discurso decorecendo o que o leitor encontraria de bom na nova publicação.

Mas é de cor que ninguém a force a essa transformação. E, assim, das suas antigas qualidades, A Bruxa apenas duas conservará: o amor da sedução e o amor da indiscricão. Seduzirá, sem recorrer às ervas

maléficas, nem às invocações cabalísticas, nem as artes do Demônio: seduzirá com a sua sinceridade, a sua formosura, a sua alegria inalterável, - e os sonetos, e as crônicas, e os contos, e as fantasias, e as caricaturas, e os retratos, e toda a sua cega e incondicional paixão pela Arte. Não Arte guardada e estupidificada, mas arte pura, sobria, verdadeira, sem arrebitos, sem humilidades, sem beijos, ao alcance de todos. E será indelicada... E dirá o que sabe... E imaginará o que não sabe... E embelezará todo o Brasil! (A Bruxa, 7/2/1896, p. 2, grifo meu).

No texto publicado pode-se perceber o posicionamento moderno da revista. Faz menção desdenhosa à postura elitista de arte, guiada e complicada, e afirma a intenção de fazer arte pura e verdadeira em suas páginas. A pretensão de produzir arte ao alcance de todos era um discurso moderno para a época, em sintonia com os arts progressistas da nascente "arte nova" em países como Alemanha, Bélgica e França. A ousada proposta faz todo sentido na medida em que eram publicadas

nas páginas da revista diversas estampas, caricaturas, ilustrações, que até então, haviam sido vistas como arte menor.

O preconceito em relação às artes gráficas deriva-se, em parte, à problemática da reprodutibilidade, já que a larga distribuição significava um grau inédito de popularização, quebrando aquilo que viria a ser batizado de "aura" da obra de arte, conforme quis Walter Benjamin em seu célebre ensaio intitulado "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica":

Concretamente, podemos dizer que a história da reprodução técnica do domínio da tradição e do objeto produzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução substitui a existência única da obra por uma existência social. E, na medida em que esse fenômeno permite à reprodução ser um instrumento de produção, em todas as situações, ela estabelece o objeto reproduzido (Benjamin, 1990, p. 160-169).

As mudanças apontadas por Benjamin passaram a ser percebidas com alguma clareza justamente a partir da rápida evolução das artes gráficas, durante o último quartel do século XIX, atingindo um patamar elevado de realização artística. O próprio estatuto da originalidade foi posto em questão, mais do que nunca, pelo uso de técnicas de impressão de imagens, como a cromolitografia para copiar obras de arte consagradas. Causava inquietação o fato de que as reproduções de obras de arte, embora quase perfeitas, não equivaliam aos originais. Com isso, a reprodução massificada passou a ser vista por muitos com desconfiança, como uma degradação da alta cultura e não como uma nova forma de expressão de trabalhos inéditos que podiam ser reproduzidos fielmente inúmeras vezes (Barros, 2003, p. 43).

O uso da gravura na revista A Bruxa estava relacionado à produção inédita de imagens e sua reprodução em inúmeros exemplares, deixando a arte acessível a um grande número de leitores. A tensão entre arte pura e aquela no alcance de todos está implícita nas experiências de Júlio no ateliê Cormon, em Paris. Mesmo como ilustrador e produtor de gravuras para grande reprodução, o artista utilizava procedimentos de arte, como o uso de modelos para o estudo dos personagens. Pode-se associar aqui o trabalho de Júlio ao do Sr. G., no ensaio O Pintor da Vida moderna, de Baudelaire, impressado no capítulo 2, elevando a caricatura às alturas de obra de arte, e inserindo nas páginas da revista moderna as novas formas de representação e interpretação dos costumes.

Capas e teste de título 1.1.1
 Os costumes andavam bem mudados no final de século XIX, justificando a notoriedade do termo fin-de-siècle. As entidades infernais, tema nominal d'A Bruxa, podem estar associadas ao decadentismo, aos acontecimentos políticos do final do século e mesmo à censura, que já havia abismado a publicação d'A Cigarra. O termo decadentismo se originou nos meios simbolistas franceses, principalmente no âmbito da literatura de autores como J. K. Huysmans e o mistico Joséphin "Sâr" Péladan. Segue abaixo mais um trecho do discurso de apresentação d'A Bruxa, que terminou com uma invocação bem-humorada do diabo, um dos inúmeros apêix extraordinários presentes em suas edições através de vinhetas e pseudônimos.

Que mais quer? Já me a que do velho mundo a criação. E agora, por bem ou por mal, venho aqui, sendo da lenda, de tanto páginas leve, do que, como espírito, represento a obra aberta num sorriso... (A Bruxa, como Diabo, se apresenta, e não se apresenta) (A Bruxa, 7/2/1896, p. 1)

Para Simões Jr., a temática infernal, traduzida nos pseudônimos e no caráter das ilustrações, seguia um estilo "gótico", que daria à revista uma uniformidade estética.

Na apropriação da mitologia infernal, Bilac e Júlio Machado foram precedidos pelos carnavalescos Tenentes do Diabo, que em 17 de janeiro de 1880 lançaram O diabo da meia-noite. Orgão da Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo (Timbóão apud Simões Jr., 2007, p. 251).

A redação d'A Bruxa localizou-se na Rua da Quitanda, nº 56, de início, mas, em novembro de 1896, menos de um ano após seu lançamento, mudou-se para a movimentada Rua do Ourador. Foi um

<p>A Cigarra</p> <p>Neste capítulo serão analisados os objetos de estudo da presente pesquisa, as revistas <i>A Cigarra</i> e <i>A Brasa</i>, com ênfase em seus projetos gráficos. Foram levantadas questões técnicas, tais como o formato, o modo de produção e impressão de textos e imagens, e informações publicadas em suas edições sobre sua produção e colaboradores. O objetivo principal é investigar as características gráficas dessas revistas e, a partir da análise de suas páginas e dos elementos empregados, obter informações sobre como eram projetadas, quais foram suas limitações e as inovações que propuseram. Pretende-se, ainda, mostrar a trajetória das revistas <i>A Cigarra</i> e <i>A Brasa</i>, destacando informações e acontecimentos relevantes, obtidos em seus próprios textos.</p> <p>A <i>Cigarra</i> começou a circular no Rio de Janeiro, então capital da República, em 9 de maio de 1895, e teve vida breve, deixando de ser publicada menos de um ano depois, em 16 de janeiro de 1896. Seu proprietário era um banqueiro e sportsman, Manoel Ribeiro Junior (Magalhães, 1974, p. 189), com recursos suficientes para que a revista tivesse um início próspero e luxuoso. A <i>Cigarra</i> tinha periodicidade semanal, saía todas as quintas-feiras, e sua redação localizava-se à Rua do Ouvidor, nº 115. Lá nasceu com prestígio, considerando seu nobre endereço e seu corpo editorial, que contava com a redação do poeta e escritor Olavo Bilac, ilustrações de Júlio Machado e colaboradores famosos, como o escritor Coelho Neto.</p> <p>O título da revista fazia referência à conhecida fábula de La Fontaine e aludava diretamente ao "formigueiro" da sociedade carioca (Simões Jr., 2007, p. 244). Um dos textos publicados na edição inaugural discursava o fato de a cigarra cantar no verão e pedir esmolas à formiga no inverno, e destacava o fato de esta cigarra estar iniciando seu trabalho fora de época, no outono, com a pretensão de atravessar invernos e verões estridulando e cantando.</p> <p>Nós, porém, e o público, só queremos saber que <i>A Cigarra</i> é um jornal ilustrado, que não tem programa nenhum e terá muito assinantes. Est</p> <p>Júlio Machado e a sociedade por ele nome... 98</p>	<p><i>cigarra vai contra enquanto para os outros fogem, e a formiga não falava enquanto o formigueiro chover dentro da casa escrita como está chovendo.</i></p> <p>Amigos! O tempo dos românticos passou. Pode-se amar ao mesmo tempo, o calcebor e o patê de foz-gras, as facções de Gil Blas de Santillana! e os apólos da diosa pública, os belos clichês de uma mulher e o seu dote. Nós estimamos a propriedade, no dia em que tivermos casa própria e uma tiragem de 100 000 exemplares, nem por isso nos consideramos incompatibilizados com a Graça e a Alegria. fontes: perpetuas do nejuvencimento (<i>A Cigarra</i>, nº 1, p. 2).</p> <p>Após sua bem humorada apresentação e apelo inicial, pede espaço às revistas contemporâneas para galgar seu lugar ao sol.</p> <p>Parece que não é preciso dizer mais nada: <i>A Cigarra</i> quer far mais do que o que promete. Abre-nos espaço e fulgurante Notícia, a velha sempre moça Revista e o ativo e belo D. Quixote. Para todo o mundo há lugar de baixo do sol e... dos quarenta e oito mil réis de assinatura anual (<i>A Cigarra</i>, nº 1, p. 2).</p> <p>A <i>Cigarra</i> dizia que não tinha programa nenhum, o que se tratava de um posicionamento moderno, já que a época era marcada por impressos de cunho político e a revista iniciou sua circulação no auge dos debates da República, regime este que forçou sua consolidação com atitudes extremadas. Descrever-se como aparádica e voltada à cultura era uma novidade; a revista pretendia ser moderna, focada no humor, e irripidiada pelos periódicos satíricos e ilustrados da época, como o titulado <i>Gil Blas</i> (figura 4.1). Comita que Júlio foi leitor deste periódico quando morou em Paris, e cabe informar que a revista francesa circulou também no Brasil, tanto é que a Biblioteca Nacional possui alguns exemplares em seu acervo.</p> <p>O hebdomadário ilustrado <i>Gil Blas</i>, publicado em Paris a partir de 1891, foi provavelmente lido por Júlio Machado durante sua estada naquela cidade. Pode-se supor que Bilac conhecesse o periódico durante sua</p> <p>Fontes: Proença, Fátima. 99</p>
---	--

 <p>primeira viagem ao Velho Continente (1890-1891) os mesmos folheando os exemplares que chegaram ao Rio de Janeiro. Note os desenhos dos ipanaturalizados francês Theophile Alexander Schölen (1890-1924) e de outros artistas ilustraram os versos de Charles Baudelaire (1811-1867) e Paul Verlaine (1844-1896) entre outros poetas, e as crônicas e contos de, por exemplo, Aubrey Scholl (1833-1902), Anatole France (1844-1924) e Marcel Proust (1871-1941) (Simões Jr., 2007, p. 249).</p> <p>As revistas ilustradas brasileiras <i>A Notícia</i> e <i>D. Quixote</i> seriam as principais concorrentes de <i>A Cigarra</i>, e Júlio Machado chegara a colaborar na primeira. <i>A Notícia</i> ostentava a apresentação visual característica das revistas ilustradas brasileiras do século XIX, com clara divisão entre as páginas de textos e imagens, e seu diferencial eram as imagens construídas cuidadosamente por Júlio. O <i>D. Quixote</i> de Ângelo Agostini, também manjinha a estrutura usual e era mais uma publicação que traduzia as críticas sociais e políticas em páginas cinzentas, produzidas com as nuances permitidas pelo crayon litográfico.</p> <p>As revistas ilustradas davam ênfase ao anúncio de seus propósitos literários, porém seus conteúdos eram compostos de ilustrações, notas sociais, crítica ou exaltação política, a infalível crônica e, por vezes, algum soneto (Martins, 2008, p. 277).</p> <p>No interior da revista, dois aspectos demandam consideração, os gêneros literários adotados e as seções que compunham. Inicialmente, aparentemente distintas, convergiram-se na sequência da publicação impedindo análise discriminada de cada uma delas, sobretudo nas revistas ilustradas, de gama temática variada, com toda sorte de experimentos e gêneros e escolhe literárias, seções que se alternavam em função do público, das estratégias de venda, das exigências do momento (Martins, 2008, p. 148).</p> <p>Júlio Machado e a sociedade por ele nome... 98</p>	<p>As revistas ilustradas brasileiras <i>A Notícia</i> e <i>D. Quixote</i> seriam as principais concorrentes de <i>A Cigarra</i>, e Júlio Machado chegara a colaborar na primeira. <i>A Notícia</i> ostentava a apresentação visual característica das revistas ilustradas brasileiras do século XIX, com clara divisão entre as páginas de textos e imagens, e seu diferencial eram as imagens construídas cuidadosamente por Júlio. O <i>D. Quixote</i> de Ângelo Agostini, também manjinha a estrutura usual e era mais uma publicação que traduzia as críticas sociais e políticas em páginas cinzentas, produzidas com as nuances permitidas pelo crayon litográfico.</p> <p>As revistas ilustradas davam ênfase ao anúncio de seus propósitos literários, porém seus conteúdos eram compostos de ilustrações, notas sociais, crítica ou exaltação política, a infalível crônica e, por vezes, algum soneto (Martins, 2008, p. 277).</p> <p>No interior da revista, dois aspectos demandam consideração, os gêneros literários adotados e as seções que compunham. Inicialmente, aparentemente distintas, convergiram-se na sequência da publicação impedindo análise discriminada de cada uma delas, sobretudo nas revistas ilustradas, de gama temática variada, com toda sorte de experimentos e gêneros e escolhe literárias, seções que se alternavam em função do público, das estratégias de venda, das exigências do momento (Martins, 2008, p. 148).</p> <p>Fontes: Proença, Fátima. 99</p>
---	---

	<p>Teste 7 (grid C)</p> <p>Diagrama com 8 colunas, sendo 6 "internas" para posicionamento de texto e imagens; 5 colunas para texto, 1 para notas e legendas;</p> <p>Página dupla assimétrica</p> <p>Texto corrido aberto à direita e entrada de parágrafo de 5mm;</p> <p>Notas no rodapé;</p> <p>Legendas abaixo da figura e/ou laterais;</p> <p>Citações em light itálico com recuo negativo</p>
--	--

A Cigarra


Mesmo as Oficinas Gráficas de I. Bevilacqua e C., que eram bem equipadas, não dispunham de equipamentos de impressão sobressalentes, o que evidenciava o alto custo dos equipamentos e insumos gráficos importados. Na capa da edição de nº 18 foi divulgada uma informação que mostra as dificuldades das oficinas gráficas nesse período: "Por ter havido um desarranjo nas máquinas da Oficina Bevilacqua, este número é impresso por especial obsequio nas acreditadas oficinas gráficas dos srs. Lombardi & C." (A Cigarra, nº 18, capa).

O alto custo da produção foi ressaltado pela revista, em sua capa, quando precisou explicar o motivo de negar o pedido de diversas instituições que desejavam receber a publicação gratuitamente: desejavam receber a publicação.

Ora, quem sabe como é cara a impressão no Brasil deve imaginar que soma de esforços exige a manutenção de uma folha como esta, nos primeiros tempos de sua existência. Enviamos A Cigarra, gratuitamente, às principais bibliotecas e aos principais jornais do Brasil. Se do mesmo modo, fossemos enviá-las a todas as pequenas folhas que formam nos Estados, nem o quintuplo da nossa tiragem chegaria para atender a tantos pedidos. E é preciso ainda contar com os amigos da Cigarra, que descobriram, para demonstrar a sua amizade, este meio fácil: não lhe dar dinheiro a ganhar.

Há um meio cômodo, fácil, natural, delicioso de obter uma assinatura gratuita da mais bela publicação ilustrada do Brasil: é obter quatro assinaturas quietas. Basta enviar à administração o importe das quatro assinaturas e o endereço dos quatro assinantes, para ter o direito de admirar de graça A Cigarra (A Cigarra, nº 8, capa, grifo nosso).

Se do mesmo modo, fossemos enviá-las a todas as pequenas folhas que formam nos Estados, nem o quintuplo dá posse



Capas
Esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografia foi incentivada e utilizada por Fleuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A incipiente litografia o deturpamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil. Para suplantar essas limitações, que determinavam a deterioração de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Júlio explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou a técnica, inclusive, a impressão dos textos em bold. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz

A página que vai ser lida foi conseguida para Cigarra a preço dos mais estranhos e dos mais cruéis sacrifícios. Mas que importa! Se conseguimos dar ao público que nos lê uma página tão útil e tão agradável quanto esta, que se zelamos a imprensa que é e os dispense! Esta página tem o comprimento do mai... alto valor... porque é o depoimento da criada de uma das 5 damas capotadas, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais

Teste 8 (grid D)

Diagrama com 7 colunas, sendo 5 "internas" para posicionamento de texto e imagens; 4 colunas para texto, 1 para notas e legendas; Página dupla assimétrica; Texto corrido aberto à direita e entrada de parágrafo de 5mm; Notas no rodapé; Legendas abaixo da figura e/ou laterais; Citações em light itálico com recuo negativo


A Cigarra

Mesmo as Oficinas Gráficas de I. Bevilacqua e C., que eram bem equipadas, não dispunham de equipamentos de impressão sobressalentes, o que evidenciava o alto custo dos equipamentos e insumos gráficos importados. Na capa da edição de nº 18 foi divulgada uma informação que mostra as dificuldades das oficinas gráficas nesse período: "Por ter havido um desarranjo nas máquinas da Oficina Bevilacqua, este número é impresso por especial obsequio nas acreditadas oficinas gráficas dos srs. Lombardi & C." (A Cigarra, nº 18, capa).

O alto custo da produção foi ressaltado pela revista, em sua capa, quando precisou explicar o motivo de negar o pedido de diversas instituições que desejavam receber a publicação gratuitamente: desejavam receber a publicação.

Ora, quem sabe como é cara a impressão no Brasil deve imaginar que soma de esforços exige a manutenção de uma folha como esta, nos primeiros tempos de sua existência. Enviamos A Cigarra, gratuitamente, às principais bibliotecas e aos principais jornais do Brasil. Se do mesmo modo, fossemos enviá-las a todas as pequenas folhas que formam nos Estados, nem o quintuplo da nossa tiragem chegaria para atender a tantos pedidos. E é preciso ainda contar com os amigos da Cigarra, que descobriram, para demonstrar a sua amizade, este meio fácil: não lhe dar dinheiro a ganhar.

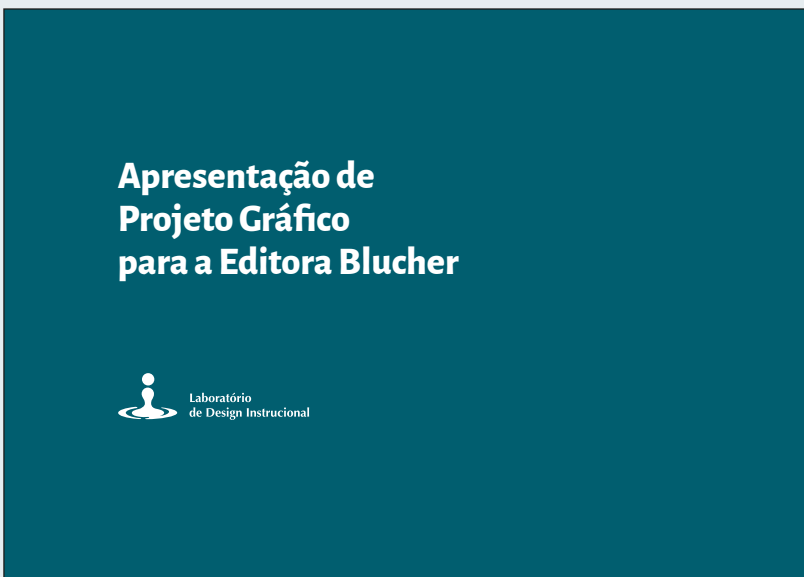
Há um meio cômodo, fácil, natural, delicioso de obter uma assinatura gratuita da mais bela publicação ilustrada do Brasil: é obter quatro assinaturas quietas. Basta enviar à administração o importe das quatro assinaturas e o endereço dos quatro assinantes, para ter o direito de admirar de graça A Cigarra (A Cigarra, nº 8, capa, grifo



Capas
Esse teste foi feito em tipografia regular 10/15pt. A xilografia foi incentivada e utilizada por Fleuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu Instituto Artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A incipiente litografia o deturpamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil. Para suplantar essas limitações, que determinavam a deterioração de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Júlio explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou a técnica, inclusive, a impressão dos textos em bold. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se

A página que vai ser lida foi conseguida para Cigarra a preço dos mais estranhos e dos mais cruéis sacrifícios. Mas que importa! Se conseguimos dar ao público que nos lê uma página tão útil e tão agradável quanto esta, que se zelamos a imprensa que é e os dispense! Esta página tem o comprimento do mai... alto valor... porque é o depoimento da criada de uma das 5 damas capotadas, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais

Apresentação do projeto gráfico enviado à editora Blucher, apresentando a tipografia e o posicionamento dos elementos textuais e imagéticos.



Tipografia

Alegreya, Alegreya SC & Alegreya Sans

A Alegreya é uma família tipográfica *opensource* projetada pelo designer Juan Pablo de Peral e disponibilizado pela *foundry* Huerta Tipografica. A família tem um desenho muito voltado para o caligráfico e é composta ao todo por 4 fontes e seus respectivos pesos, somando 28 pesos.

Por possuir as fontes versões serifadas e não serifadas e muitos recursos OpenType, é uma ótima opção para a composição de textos corridos e títulos. Alguns dos recursos disponíveis são:

- VERSALETES
- Frações ½
- Números sobrescritos e subscritos ¹²₁₂
- Números no estilo tabular antigo 123456789

Apresentação de Projeto Gráfico para a Blucher Open Access

Tipografia

Alegreya, Alegreya SC & Alegreya Sans

A Alegreya é uma família tipográfica *opensource* projetada pelo designer Juan Pablo de Peral e disponibilizado pela *foundry* Huerta Tipografica. A família tem um desenho muito voltado para o caligráfico e é composta ao todo por 4 fontes e seus respectivos pesos, somando 28 pesos.

Por possuir as fontes versões serifadas e não serifadas e muitos recursos OpenType, é uma ótima opção para a composição de textos corridos e títulos. Alguns dos recursos disponíveis são:

- VERSALETES
- Frações ½
- Números sobrescritos e subscritos ¹²₁₂
- Números no estilo tabular antigo 123456789

Apresentação de Projeto Gráfico para a Blucher Open Access

Tipografia

Alegreya, Alegreya SC & Alegreya Sans

A Alegreya é uma família tipográfica *opensource* projetada pelo designer Juan Pablo de Peral e disponibilizado pela *foundry* Huerta Tipografica. A família tem um desenho muito voltado para o caligráfico e é composta ao todo por 4 fontes e seus respectivos pesos, somando 28 pesos.

Por possuir as fontes versões serifadas e não serifadas e muitos recursos OpenType, é uma ótima opção para a composição de textos corridos e títulos. Alguns dos recursos disponíveis são:

- VERSALETES
- Frações ½
- Números sobrescritos e subscritos ¹² ₁₂
- Números no estilo tabular antigo 123456789



Apresentação de Projeto Gráfico para a Blucher Open Access

Mancha gráfica

Diagrama

O diagrama foi projetado de maneira a comportar não só o texto, mas também o grande número de imagens contidas em materiais relacionados à design e artes de modo geral.

Também foi levado em consideração que os materiais disponibilizados pela *Blucher Open Access* podem ser visualizados como arquivo *pdf*, lido em tela, e também impresso sob demanda.

Por essa razão, o diagrama conta com margens generosas que respeitem a encadernação do material. É composto por 5 colunas internas, com calha de 4mm.

A Bruxa: trajetória editorial e análise gráfica

A revista A Bruxa foi publicada no Rio de Janeiro, então capital da República, de 14 de fevereiro de 1964 a 10 de junho de 1967, somando um total de 44 números. A revista era semanal e circulava todas as sextas-feiras. O exemplar avulso custava 1 mil rês, e a assinatura mensal custava 24 mil rês e a anual 48 mil rês.

Segundo Herman Lima, "ele [houve] ainda no Rio sem no Brasil (sua brilhante empreitada no jornalismo de fantasia". Sua distinção foi realizada por cartazes que surpreendiam, produzidos em quadras de praça e ruas. Os originais foram expostos em cartazes, nas lojas chiques e confortáveis. A propaganda atraiu expectadores nos locais de exibição, e a revista obteve sucesso (Lima, 1963, p. 97).

No número inaugural, A Bruxa se apresentou num texto cheio de humor, contando que não era mais aquela de antigamente, fôra e parvoza, e anunciando que, como os tempos eram outros, "vontade é esta Bruxa, que hoje aparece, disposta a entretê-lo e a contar das suas histórias, povo da cidade carioca" (A Bruxa, 1964, p. 1). Alerteis ainda que poderia se transformar na volta bruxa má se a magossem, e terminou seu discurso descrevendo o que o leitor encontraria de bom na nova publicação.

Mas é de crer que ninguém a force a essa transformação. E, assim, das suas antigas qualidades, A Bruxa apenas duas conservará: o amor da redação e o amor da indistinação. Sediaria.

Nota: este diagrama foi elaborado com o auxílio do software de diagramação Adobe InDesign. O diagrama foi elaborado com o auxílio do software de diagramação Adobe InDesign. O diagrama foi elaborado com o auxílio do software de diagramação Adobe InDesign.

Apresentação de Projeto Gráfico para a Blucher Open Access

Mancha gráfica

Diagrama

O diagrama foi projetado de maneira a comportar não só o texto, mas também o grande número de imagens contidas em materiais relacionados à design e artes de modo geral.

Também foi levado em consideração que os materiais disponibilizados pela *Blucher Open Access* podem ser visualizados como arquivo *pdf*, lido em tela, e também impresso sob demanda.

Por essa razão, o diagrama conta com margens generosas que respeitem a encadernação do material. É composto por 5 colunas internas, com calha de 4mm.

A Bruxa: trajetória editorial e análise gráfica

A revista A Bruxa foi publicada no Rio de Janeiro, então capital da República, de 14 de fevereiro de 1964 a 10 de junho de 1967, somando um total de 44 números. A revista era semanal e circulava todas as sextas-feiras. O exemplar avulso custava 1 mil rês, e a assinatura mensal custava 24 mil rês e a anual 48 mil rês.

Segundo Herman Lima, "ele [houve] ainda no Rio sem no Brasil (sua brilhante empreitada no jornalismo de fantasia". Sua distinção foi realizada por cartazes que surpreendiam, produzidos em quadras de praça e ruas. Os originais foram expostos em cartazes, nas lojas chiques e confortáveis. A propaganda atraiu expectadores nos locais de exibição, e a revista obteve sucesso (Lima, 1963, p. 97).

No número inaugural, A Bruxa se apresentou num texto cheio de humor, contando que não era mais aquela de antigamente, fôra e parvoza, e anunciando que, como os tempos eram outros, "vontade é esta Bruxa, que hoje aparece, disposta a entretê-lo e a contar das suas histórias, povo da cidade carioca" (A Bruxa, 1964, p. 1). Alerteis ainda que poderia se transformar na volta bruxa má se a magossem, e terminou seu discurso descrevendo o que o leitor encontraria de bom na nova publicação.

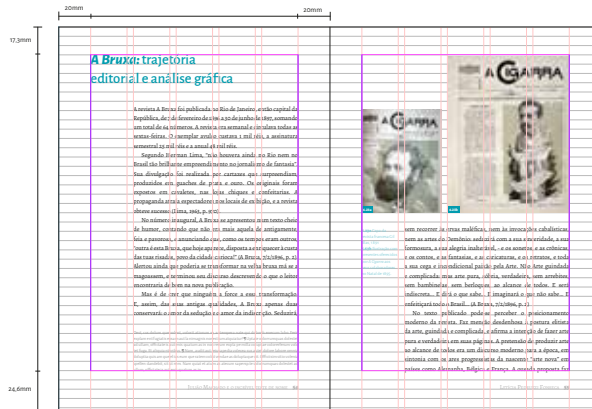
Mas é de crer que ninguém a force a essa transformação. E, assim, das suas antigas qualidades, A Bruxa apenas duas conservará: o amor da redação e o amor da indistinação. Sediaria.

Nota: este diagrama foi elaborado com o auxílio do software de diagramação Adobe InDesign. O diagrama foi elaborado com o auxílio do software de diagramação Adobe InDesign. O diagrama foi elaborado com o auxílio do software de diagramação Adobe InDesign.

Apresentação de Projeto Gráfico para a Blucher Open Access

Mancha gráfica

Diagrama



Apresentação de Projeto Gráfico para a Blacker Open Access

Mancha gráfica

Fluxo de leitura

O material será disponibilizado tanto em *display* como impresso, e portanto o diagrama foi projetado para que a leitura ficasse confortável em ambas as situações.

Para leitura em *display*, o *pdf* será exportado em páginas individuais e, visto que cada página possui um layout único (diferente do caso de páginas duplas simétricas, por exemplo), a leitura se mantém na mesma posição e o usuário não precisa reconfigurar a página em seu leitor de *pdf*.

Já para leitura da página impressa, a configuração da dupla fica assimétrica, o que deixa o livro com um *layout* interessante para o usuário e com grande área para respiro.

Simulação de fluxo em *display* ao lado.



Apresentação de Projeto Gráfico para a Blacker Open Access

Mancha gráfica

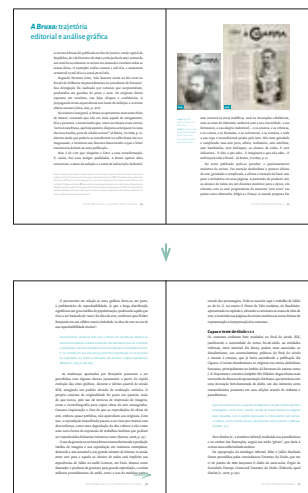
Fluxo de leitura

O material será disponibilizado tanto em *display* como impresso, e portanto o diagrama foi projetado para que a leitura ficasse confortável em ambas as situações.

Para leitura em *display*, o *pdf* será exportado em páginas individuais e, visto que cada página possui um layout único (diferente do caso de páginas duplas simétricas, por exemplo), a leitura se mantém na mesma posição e o usuário não precisa reconfigurar a página em seu leitor de *pdf*.

Já para leitura da página impressa, a configuração da dupla fica assimétrica, o que deixa o livro com um *layout* interessante para o usuário e com grande área para respiro.

Simulação de fluxo em impresso ao lado.



Apresentação de Projeto Gráfico para a Blacker Open Access

Mancha gráfica

Elementos textuais

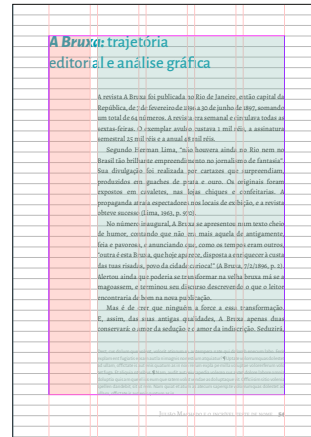
Quatro das cinco colunas do diagrama são utilizadas para textos e notas de rodapé e a quinta coluna lateral é utilizada para legendas das imagens e recuo para títulos.

Elementos dispostos na coluna de texto

- _ Parágrafos de texto corrido em Alegreya Regular, corpo 11/16,5pt, smm de entrada de parágrafo;
- _ Títulos de hierarquia 1.1.1 em Alegreya Sans ExtraBold corpo 14/16,5pt;
- _ Notas de rodapé em Alegreya Sans Regular, corpo 8/11pt

Elementos dispostos na coluna lateral

- _ Títulos de hierarquia 1.1 em Alegreya Sans Medium corpo 26/33pt em 50% de K
- _ Legendas das imagens em Alegreya Sans em copor 8/11pt



Apresentação de Projeto Gráfico para a Blauker Open Access

Mancha gráfica

Elementos textuais

Quatro das cinco colunas do diagrama são utilizadas para textos e notas de rodapé e a quinta coluna lateral é utilizada para legendas das imagens e recuo para títulos.

Elementos dispostos na coluna de texto

- _ Parágrafos de texto corrido em Alegreya Regular, corpo 11/16,5pt, smm de entrada de parágrafo;
- _ Títulos de hierarquia 1.1.1 em Alegreya Sans ExtraBold corpo 14/16,5pt;
- _ Notas de rodapé em Alegreya Sans Regular, corpo 8/11pt

Elementos dispostos na coluna lateral

- _ Títulos de hierarquia 1.1 em Alegreya Sans Medium corpo 26/33pt em 50% de K
- _ Legendas das imagens em Alegreya Sans em copor 8/11pt

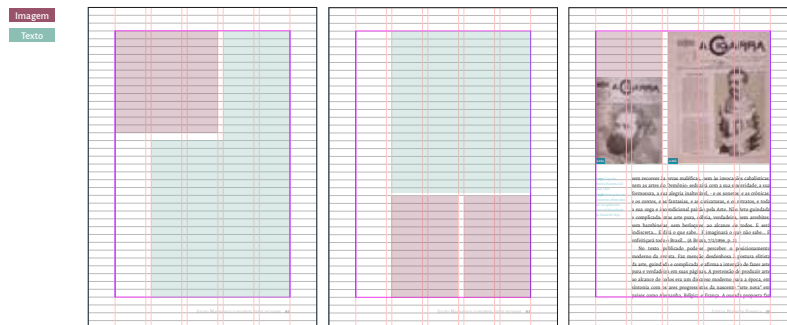


Apresentação de Projeto Gráfico para a Blauker Open Access

Mancha gráfica

Elementos imagéticos

Por conter cinco colunas, o posicionamento das imagens dará à página um aspecto assimétrico, que contribui no interesse visual e também deixa espaços para a inserção das legendas na quinta coluna lateral. É possível ver nas simulações algumas possibilidades de posicionamento de imagens e diagramas.



Apresentação de Projeto Gráfico para a Blauker Open Access

Anexo 3

Num	Legenda da tese como estava	Link da fonte	Créditos	Observações
2.01	Museu Universal, n. 1, 07/07/1838, p. 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Fonte: Knauss, 2011: 21. 17		Foto retirada da tese da Letícia	
2.02	Brasil Ilustrado, n. 3, 15/05/1855, capa. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Crédito: Acervo da Fundação	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.03	A Lanterna Mágica, n. 1, 1844. Fonte: Mattar, 2003: 40.		Foto retirada da tese da Letícia	
2.04	Semana Ilustrada, ano 1, n. 1, 16/12/1860, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.05	Semana Ilustrada, n.5, 1861, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.06	Semana Ilustrada, 1863, n. 115, p. 915. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.07	Semana Ilustrada, 1863, n. 115, p. 918 e 919. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.08	Semana Ilustrada, ano 4, n. 175, 17/04/1864, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.09	Semana Ilustrada, n. 568, 29/10/1871, p. 4538. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Foto retirada da tese da Letícia	
2.1	Semana Ilustrada, n. 2, 23/12/1860, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.11	Semana Ilustrada, 1865. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Foto retirada da tese da Letícia	
2.12	A Semana Ilustrada, ano 1, n. 13, 1861, p.1. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.13	Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, n. 438, 02/05/1869, p. 3504. Acervo: CDOV / Biblioteca Pública de Pelotas. Fonte: K		Acervo de fotos da Letícia	Use outra imagem pra exemplificar
2.14	Semana Ilustrada, 08/03/1863, n. 117, p. 930 e 931. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.15	Semana Ilustrada, n. 4, jan. de 1861, p. 28. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.16	Semana Ilustrada, n. 139, 09/08/1863, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.17	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. Fonte: Acervo da Fundação		Acervo de fotos da Letícia	
2.18	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado entre os números 128 e 129, no caderno referente ao ano 186		Acervo de fotos da Letícia	
2.19	Ilustração Brasileira, n. 1, 17/1876, p. 5. Fonte: Cardoso, 2009: 75.		Acervo de fotos da Letícia	
2.2	Cabário. Semanário Ilustrado Humorístico. São Paulo, 16/12/1868. Fonte: Martins, 2008: 62.	http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_dig	Biblioteca Digital Luso-Brasileira	
2.21	O Arlequim, ano 1, n. 29, 17/11/1867, capa. Fonte: Biblioteca Nacional.		Foto retirada da tese da Letícia	
2.22	Vida Fluminense: folha ilustrada, ano 8, n. 416, 18/12/1875, p. 1. Fonte: Cardoso, 2009: 122.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.23	Vida Fluminense, ano 2, n. 57, 30/1/1869, p. 728-729. Fonte: Cardoso, 2009: 80.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.24	Vida Fluminense, ano 1, n. 8, 08/02/1868, p. 63. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.25	Vida Fluminense, ano 1, n. 3, 18/01/1868, p. 27. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.26	Vida Fluminense, ano 1, n. 3, 18/01/1868, p. 30 e 31. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.27	Vida Fluminense, ano 3, n. 105, 01/01/1870. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: Knauss, 2011: 33.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.28	Vida Fluminense, ano 1, n. 4, 25/1/1868, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.29	Vida Fluminense, ano 1, n. 18, 2/5/1868, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.3	Vida Fluminense, ano 1, n. 18, 2/5/1868, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.31	Vida Fluminense, ano 1, n. 8, 01/02/1868, p. 51. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	Era pra ser exemplo de aplicação de cor
2.32	Vida Fluminense, ano 1, n. 8, 22/2/1868, página 87. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	Era pra ser exemplo de aplicação de cor
2.33	Revista Ilustrada, n. 6, 05/02/1876. Fonte: Mattar, 2003: 142.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.34	Revista Ilustrada, ano 11, n. 440, 10/10/1886, p. 4 e 5. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocRead	Biblioteca Nacional	
2.35	Don Quixote, ano 5, n. 99, 1899, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.36	O Mosquito: jornal caricato e crítico, ano 1, n. 17, 9/1/1870, p.1. Fonte: Cardoso, 2009: 123.		Foto retirada da tese da Letícia	Era pra ser exemplo de aplicação de cor
2.37	Revista Ilustrada, n. 4, 1876, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.38	Revista Ilustrada, ano 11, n. 427, 18/2/1886, p. 4 e 5. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocRead	Biblioteca Nacional	
2.39	Revista Ilustrada, ano VI, n. 258, Rio de Janeiro, 30/7/1881. P.1. Fonte: Cardoso, 2009: 122.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocRead	Biblioteca Nacional	
2.4	Revista Ilustrada, n. 6, 1876, p. 5. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocRead	Biblioteca Nacional	
2.41	Revista Ilustrada, n. 612, janeiro de 1891, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocRead	Biblioteca Nacional	
2.42	Revista Ilustrada, n. 3, 1876, p. 8. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocRead	Biblioteca Nacional	
2.43	Don Quixote, n. 85, 1897, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.44a	Don Quixote, n. 85, 1897, p. 2 e 3. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.44b	Don Quixote, n. 85, 1897, p. 2 e 3. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.45	Don Quixote, n. 91, 1899, p. 4 e 5. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.46	O Mosquito, ano 9, n. 412, 28/04/1887, capa. Fonte: A Rolha Bordado. Catálogo da exposição, 2005: 122.		Foto retirada da tese da Letícia	
2.47	Peit!!!, ano 1, n. 1, 15/09/1877, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.48	O Besouro, ano1, n. 1, 06/04/1878, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.49	Revista Ilustrada, 22/09/1877. Fonte: Araújo (curador), 1996: 58-59		Foto retirada da tese da Letícia	
2.5	Peit!!!, n. 4, 06/10/1877, p. 27. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.51a	Peit!!!, n. 6, 20/10/1877, p. 45, 46, 47 e 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.51b	Peit!!!, n. 6, 20/10/1877, p. 45, 46, 47 e 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.51c	Peit!!!, n. 6, 20/10/1877, p. 45, 46, 47 e 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.51d	Peit!!!, n. 6, 20/10/1877, p. 45, 46, 47 e 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.52	Revista Ilustrada, 27/11/1878. Fonte: Araújo (curador), 1996: 67.		Foto retirada da tese da Letícia	
2.53	O Besouro, 14/12/1878. Fonte: Araújo (curador), 1996: 74.		Acervo de fotos de Letícia	
2.54	Revista Ilustrada, 21/12/1878. Fonte: Araújo (curador), 1996: 75.		Foto retirada da tese da Letícia	
2.55a	Peit!!!, n. 8, 17/11/1877, p. 66 e 67. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.55b	Peit!!!, n. 8, 17/11/1877, p. 66 e 67. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.56	Peit!!!, n. 6, 20/10/1877, p. 41. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.57	Peit!!!, n. 1, 15/09/1877, p. 7. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.58	Peit!!!, n. 5, 13/10/1877, p. 40. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.59	Peit!!!, n. 2, 22/09/1877, p. 10. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.6	Peit!!!, n. 6, 20/10/1877, p. 48. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.61a	Peit!!!, n. 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.61b	Peit!!!, n. 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.61c	Peit!!!, n. 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.62a	Peit!!!, n. 5, 13/10/1877, p. 36. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.62b	Peit!!!, n. 5, 13/10/1877, p. 37. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.63	Peit!!!, n. 7, 27/10/1877, p. 49. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	Aplicação de cor, já tem!
2.64	Rôlulo dos chocolates Andaluza. Acervo do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: Cardoso, 2005: 38.		Foto retirada da tese da Letícia	Aplicação de cor
2.65	O Besouro, ano 1, n. 6, 11/05/1878, p. 12. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Fonte: Knauss, 2011: 39.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.66	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.67a	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.67b	O Besouro, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.68	O Besouro, 31/12/1878, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.69	O Besouro, 31/12/1878, p. 3. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.7	O Besouro, 31/12/1878, p. 5. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.71	O Besouro, 31/12/1878, p. 6. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.72	O Besouro, 31/12/1878, p. 7. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	Pula da edição do dia 28/12 para 04/01 do próximo ano
2.73	O Besouro, 31/12/1878, p. 8. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
2.74	O Besouro, ano 1, n. 14, 06/07/1878, capa de anúncios. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.75	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, capa de anúncios. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.76	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 2ª página de anúncios. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.77	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 3ª página de anúncios. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.78	O Besouro, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 4ª página de anúncios. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.79	O Besouro, 31/08/1878, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.80a	O Besouro, 31/08/1878, página interna dupla. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.80b	O Besouro, 31/08/1878, página interna dupla. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.81	O Besouro, 31/08/1878, quarta capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.82	O Besouro, 31/08/1878, p. 177. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.83	O Besouro, 20/04/1878, p. 18. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://www.docvirt.com/docreader.net/cach	Fundação Casa de Rui Barbosa	
2.84a	O Besouro, 04/05/1878, p. 34 e 35. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	Edição 05
2.84b	O Besouro, 04/05/1878, p. 34 e 35. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	Edição 05
2.85a	O Besouro, 21/12/1878, p. 300 e 301. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	Edição 38
2.85b	O Besouro, 21/12/1878, p. 300 e 301. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	Edição 38
2.86	O Besouro, 20 de julho de 1878. Fonte: Araújo (curador), 1996: 41.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	
2.87	Bazar Volante, ano 1, n. 14, 27/12/1863, p.1. Fonte: Cardoso, 2009: 118.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader	Biblioteca Nacional	Era pra ser exemplo de aplicação de cor
3.01	A Bruva, n. 1, 1896, p. 8. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
3.01	A Bruva, n. 56, 05/03/1897, capa. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia	
3.01	Ilustração Portuguesa, n. 393, p. 270, 1913. Fonte: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa		Hemeroteca de Lisboa	
3.02	D. Quixote, n. 85, 1918, p. 32, 1918. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/bdsf	Senado	
3.03	D. Quixote, n. 85, 1918, p. 15, 1918. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.		Senado	
3.04	D. Quixote, n. 85, 1918, p. 27. Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.		Senado	

Parte da tabela de controle das figuras, criada e manipulada no *Google Drive*. Aqui, mostra a primeira versão onde estava sendo controlado o que era encontrado ou não nas hemerotecas e observações.

Num. antiga	Num. nova	Página livro	Legenda	Lista de Figuras	Origem do JPG	Crédito
2.1	retrada					
2.2	1.1	33	1.1 Brasil Ilustrado, nº 3, 15/05/1855, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Brasil Ilustrado, nº 3, 15/05/1855, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706817&PagFis=33 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706817&PagFis=33	Biblioteca Nacional
2.3	1.2	38	1.2 Personagens Lavern e Belchior n'A Lanterna Mágica, nº 1, 1844. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Lanterna Mágica, nº 1, 1844. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702641&PagFis=7 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702641&PagFis=7	Biblioteca Nacional
2.4	retrada					
2.5	1.3	39	1.3 Ilustração criticando a falta de infraestrutura do Rio de Janeiro. Semana Ilustrada, nº 5, 1861, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, nº 5, 1861, p. 36. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1	Biblioteca Nacional
2.6	1.4	41	1.4 Primeira edição com publicação de imagens xilogravadas na página de texto. Semana Ilustrada, nº 115, p. 915. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 915. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=918 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=918	Biblioteca Nacional
2.7	1.5a	42	1.5a e b Primeira edição com publicação de imagens xilogravadas nas páginas de texto. Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=921 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=922 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=921	Biblioteca Nacional
2.7	1.5b	42	1.5a e b Primeira edição com publicação de imagens xilogravadas nas páginas de texto. Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=921 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=922 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=922	Biblioteca Nacional
2.8	1.6	42	1.6 Capa da primeira edição publicada com todas as imagens xilogravadas. Semana Ilustrada, ano 4, nº 175, 17/04/1864, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, ano 4, nº 175, 17/04/1864, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1400 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1400	Biblioteca Nacional
2.9	1.7	42	1.7 Título decorado e vinhetas xilogravadas. Semana Ilustrada, nº 568, 29/10/1871, p.4538. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, nº 568, 29/10/1871, p.4538. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=4552 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=4552	Biblioteca Nacional
2.1	1.8	44	1.8 Cabeçalho litografado. Semana Ilustrada, nº 2, 1861, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, nº 2, 1861, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=9 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=9	Biblioteca Nacional
2.11	1.9	46	1.9 Cobertura da Guerra do Paraguai na Semana Ilustrada. Litogravuras produzidas a partir de fotografias do front de batalha. Semana Ilustrada, 1865. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	Semana Ilustrada, 1865. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	Foto retrada da tese da Letícia	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.12	1.1	46	1.10 A Semana Ilustrada, ano 1, n. 12, 1861, p.1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Semana Ilustrada, ano 1, n. 12, 1861, p.1. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=89 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=89	Biblioteca Nacional
2.13	1.11	48	1.11 Índio idealizado. Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, nº 438, 02/05/1869, p. 3504. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, nº 438, 02/05/1869, p. 3504. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&PagFis=3554 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&PagFis=3554	Biblioteca Nacional
2.14a	1.12	48	1.12a e b Tipos da cidade. Semana Ilustrada, 08/03/1863, nº 117, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, 08/03/1863, nº 117, p. 930 e 931. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=933 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=934 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=933	Biblioteca Nacional
2.15	1.13	48	1.13 Aplicação de cor na edição de nº 4 da Semana Ilustrada. Semana Ilustrada, nº 4, jan. de 1861, p. 28. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, nº 4, jan. de 1861, p. 28. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=28 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=28	Biblioteca Nacional
2.16	1.14	50	1.14 Aplicação de cores na capa da edição de nº 139. Semana Ilustrada, nº 139, 09/08/1863, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Semana Ilustrada, nº 139, 09/08/1863, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1096 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1096	Biblioteca Nacional
2.17	1.15	50	1.15 Cartaz de divulgação da Semana Ilustrada. Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	Acervo de fotos da Letícia	Biblioteca Nacional
2.18	1.16	51	1.16 Suplemento da Semana Ilustrada, 1863. Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado entre os números 128 e 129, no caderno referente ao ano 1863. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado entre os números 128 e 129, no caderno referente ao ano 1863. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	Acervo de fotos da Letícia	Fundação Casa de Rui Barbosa
2.2	1.17	51	1.17 Cabrião. Semanário Ilustrado Humorístico, ano 1, nº 40, São Paulo, 14/07/1867. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	Cabrião. Semanário Ilustrado Humorístico, ano 1, nº 40, São Paulo, 14/07/1867. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=451789&PagFis=1 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=451789&PagFis=1	Biblioteca Nacional
2.21	retrada					
2.22	1.18	53	1.18 Capa d'A Vida Fluminense, 1875. A Vida Fluminense: folha ilustrada, ano 8, nº 416, 18/12/1875, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense: folha ilustrada, ano 8, nº 416, 18/12/1875, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=2600 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=2600	Biblioteca Nacional
2.23	1.19	53	1.19 As aventuras de Nhô-Quim, 1869. A Vida Fluminense, ano 2, nº 57, 30/1/1869, p. 728-729. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 2, nº 57, 30/1/1869, p. 728-729. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=599 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=599	Biblioteca Nacional
2.24	1.2	53	1.20 Charge satirizando os personagens da Semana Ilustrada. A Vida Fluminense, ano 1, nº 6, 08/02/1868, p. 63. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 1, nº 6, 08/02/1868, p. 64. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=61 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=61	Biblioteca Nacional
2.25	1.21	53	1.21 Publicação de litogravuras reproduzindo fotografias por cópia fiel. A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 27. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 27. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=26 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=26	Biblioteca Nacional
2.26	1.22	53	1.22 Página dupla de Agostini com preenchimentos simulando os esquemas lineares das gravuras em metal. A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 30 e 31. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 30 e 31. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=29 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=29	Biblioteca Nacional
2.27	1.23	54	1.23 Anúncio Ilustrado. A Vida Fluminense, ano 3, nº 105, 01/01/1870. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 3, nº 105, 01/01/1870. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=966 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=966	Biblioteca Nacional
2.28	1.24	57	1.24 Primeiro cabeçalho d'A Vida Fluminense, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 4, 25/1/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 1, nº 4, 25/1/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=35 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=35	Biblioteca Nacional
2.29	1.25	57	1.25 Mudança na estrutura da capa e no cabeçalho d'A Vida Fluminense, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=195 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=195	Biblioteca Nacional
2.3	1.26	57	1.26 Novo cabeçalho d'A Vida Fluminense, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=195 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=195	Biblioteca Nacional

Parte da tabela de controle das figuras, criada e manipulada no Google Drive. Versão provisória da lista de figuras final, onde se fazia a renumeração das imagens.

Num. antiga	Num. nova	Lista de Figuras	Página livro	Legenda	Fonte	Crédito
2.2	1.1	Brasil Ilustrado, nº 3, 15/05/1855, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=33 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	33	1.1 Brasil Ilustrado, nº 3, 15/05/1855, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=33	Biblioteca Nacional
2.3	1.2	A Lanterna Mágica, nº 1, 1844. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702941&Pagina=7 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	38	1.2 Personagens Lavemo e Belchior na Lanterna Mágica, nº 1, 1844. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702941&Pagina=7	Biblioteca Nacional
2.5	1.3	Semana Ilustrada, nº 5, 1861, p. 36. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=1 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	39	1.3 Ilustração criticando a falta de infraestrutura do Rio de Janeiro. Semana Ilustrada, nº 5, 1861, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=1	Biblioteca Nacional
2.6	1.4	Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 915. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=918 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	41	1.4 Primeira edição com publicação de imagens xilografadas na página de texto. Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 915. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=918	Biblioteca Nacional
2.7	1.5a	Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=921 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42	1.5a e b Primeira edição com publicação de imagens xilografadas nas páginas de texto. Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=921	Biblioteca Nacional
2.7	1.5b	Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=922 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42	1.5a e b Primeira edição com publicação de imagens xilografadas nas páginas de texto. Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=922	Biblioteca Nacional
2.8	1.6	Semana Ilustrada, ano 4, nº 175, 17/04/1864, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=452 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42	1.6 Capa da primeira edição publicada com todas as imagens xilografadas. Semana Ilustrada, ano 4, nº 175, 17/04/1864, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=452	Biblioteca Nacional
2.9	1.7	Semana Ilustrada, nº 568, 29/10/1871, p. 4538. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=4538 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42	1.7 Título decorado e vinhetas xilografadas. Semana Ilustrada, nº 568, 29/10/1871, p. 4538. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=4538	Biblioteca Nacional
2.1	1.8	Semana Ilustrada, nº 2, 1861, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=9 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	44	1.8 Cabaçoço litografado. Semana Ilustrada, nº 2, 1861, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=9	Biblioteca Nacional
2.11	1.9	Semana Ilustrada, 1865. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	46	1.9 Cobertura da Guerra do Paraguai na Semana Ilustrada. Litogravuras produzidas a partir de fotografias do front de batalha. Semana Ilustrada, 1865. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Fundação Casa de Rui Barbosa
2.12	1.1	A Semana Ilustrada, ano 1, n. 12, 1861, p. 1. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=8 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	46	1.10 A Semana Ilustrada, ano 1, n. 12, 1861, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=8	Biblioteca Nacional
2.13	1.11	Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, nº 438, 02/05/1869, p. 1. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=354 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	48	1.11 Índio idealizado. Semana Ilustrada, Rio de Janeiro, nº 438, 02/05/1869, p. 3504. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=354	Biblioteca Nacional
2.14a	1.12	Semana Ilustrada, 08/03/1863, nº 117, p. 931. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=933 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	48	1.12a e b Tipos da cidade. Semana Ilustrada, 08/03/1863, nº 117, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=933	Biblioteca Nacional
2.15	1.13	Semana Ilustrada, nº 4, jan. de 1861, p. 28. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=28 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	48	1.13 Aplicação de cor na edição de nº 4 da Semana Ilustrada. Semana Ilustrada, nº 4, jan. de 1861, p. 28. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=28	Biblioteca Nacional
2.16	1.14	Semana Ilustrada, nº 139, 09/08/1863, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=1096 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	50	1.14 Aplicação de cores na capa da edição de nº 139. Semana Ilustrada, nº 139, 09/08/1863, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&Pagina=1096	Biblioteca Nacional
2.17	1.15	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	50	1.15 Cartaz de divulgação da Semana Ilustrada. Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia
2.18	1.16	Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado entre os números 128 e 129, no caderno referente ao ano 1863. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	51	1.16 Suplemento da Semana Ilustrada, 1863. Semana Ilustrada, sem data, sem paginação. Encartado entre os números 128 e 129, no caderno referente ao ano 1863. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.		Acervo de fotos da Letícia
2.2	1.17	Cabrito, Semanário Ilustrado Humorístico, ano 1, nº 40, São Paulo, 14/07/1867. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=451788&Pagina=1 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	51	1.17 Cabrito, Semanário Ilustrado Humorístico, ano 1, nº 40, São Paulo, 14/07/1867. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=451788&Pagina=1	Biblioteca Nacional
2.21	retrada					
2.22	1.18	A Vida Fluminense: folha ilustrada, ano 8, nº 416, 18/12/1875, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=200 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53	1.18 Capa d'A Vida Fluminense, 1875. A Vida Fluminense: folha ilustrada, ano 8, nº 416, 18/12/1875, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=200	Biblioteca Nacional
2.23	1.19	A Vida Fluminense, ano 2, nº 57, 30/1/1869, p. 728-729. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=599 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53	1.19 As aventuras de Nhô-Qum, 1869. A Vida Fluminense, ano 2, nº 57, 30/1/1869, p. 728-729. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=599	Biblioteca Nacional
2.24	1.2	A Vida Fluminense, ano 1, nº 6, 08/02/1868, p. 64. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=61 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53	1.20 Charge satirizando os personagens da Semana Ilustrada. A Vida Fluminense, ano 1, nº 6, 08/02/1868, p. 63. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=61	Biblioteca Nacional
2.25	1.21	A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 27. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=26 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53	1.21 Publicação de litogravuras reproduzindo fotografias por cópia fiel. A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 27. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=26	Biblioteca Nacional
2.26	1.22	A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 30 e 31. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=29 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53	1.22 Página dupla de Agostini com preenchimentos simulando os esquemas lineares das gravuras em metal. A Vida Fluminense, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 30 e 31. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=29	Biblioteca Nacional
2.27	1.23	A Vida Fluminense, ano 3, nº 105, 01/01/1870. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=966 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	54	1.23 Anúncio ilustrado. A Vida Fluminense, ano 3, nº 105, 01/01/1870. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=966	Biblioteca Nacional
2.28	1.24	A Vida Fluminense, ano 1, nº 2, 25/1/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=195 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	57	1.24 Primeiro cabaçoço d'A Vida Fluminense, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 2, 25/1/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=195	Biblioteca Nacional
2.29	1.25	A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=195 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	57	1.25 Suplemento na estrutura da capa e no cabaçoço d'A Vida Fluminense, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=195	Biblioteca Nacional
2.3	1.26	A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=195 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	57	1.26 Novo cabaçoço d'A Vida Fluminense, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=195	Biblioteca Nacional
2.31	1.27	A Vida Fluminense, ano 1, nº 5, 01/02/1868, p. 51. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=50 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60	1.27 Aplicação de cores, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 5, 01/02/1868, p. 51. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=50	Biblioteca Nacional
2.32	1.28	A Vida Fluminense, ano 1, nº 8, 22/2/1868, p. 87. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=85 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	61	1.28 Aplicação de cores, 1868. A Vida Fluminense, ano 1, nº 8, 22/2/1868, p. 87. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709662&Pagina=85	Biblioteca Nacional
2.33	1.29	Revista Ilustrada, nº 6, 05/02/1876. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=37 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60	1.29 Capa da Revista Ilustrada, 1876. Revista Ilustrada, nº 6, 05/02/1876. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=37	Biblioteca Nacional
2.34	1.3	Revista Ilustrada, ano 11, nº 440, 10/10/1886, p. 4 e 5. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=134 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60	1.30 As aventuras de Zé Capanga, 1886. Revista Ilustrada, ano 11, nº 440, 10/10/1886, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=134	Biblioteca Nacional
2.35	1.31	Don Quixote, ano 5, nº 99, 1899, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=706 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60	1.31 Capa do Don Quixote, 1899. Don Quixote, ano 5, nº 99, 1899, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=706	Biblioteca Nacional
2.37	1.32	Revista Ilustrada, nº 6, 05/02/1876. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=37 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	62	1.32 Cabaçoço litografado da Revista Ilustrada, Revista Ilustrada, nº 4, 1876, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=37	Biblioteca Nacional
2.38	1.33	Revista Ilustrada, ano 11, nº 427, 18/2/1886, p. 4 e 5. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=304 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	62	1.33 Campanha abolicionista. Revista Ilustrada, ano 11, nº 427, 18/2/1886, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=304	Biblioteca Nacional
2.39	1.34	Revista Ilustrada, ano VI, nº 258, Rio de Janeiro, 30/7/1881, p. 1. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=1830 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	64	1.34 Representação realista de personagens. Revista Ilustrada, ano VI, nº 258, Rio de Janeiro, 30/7/1881, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=1830	Biblioteca Nacional
2.4	1.35	Revista Ilustrada, nº 6, 1876, p. 5. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=41 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	64	1.35 Macrofauna. Revista Ilustrada, nº 6, 1876, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=41	Biblioteca Nacional
2.41	1.36	Revista Ilustrada, nº 612, janeiro de 1891, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=4471 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66	1.36 Retrato litografado. Revista Ilustrada, nº 612, janeiro de 1891, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=4471	Biblioteca Nacional
2.42	1.37	Revista Ilustrada, nº 3, 1876, p. 8. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=22 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66	1.37 Uso de técnica litográfica para simular a chuva e os raios. Revista Ilustrada, nº 3, 1876, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&Pagina=22	Biblioteca Nacional
2.43	1.38	Don Quixote, nº 85, 1897, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=612 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66	1.38 Capa do Don Quixote, 1897. Don Quixote, nº 85, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=612	Biblioteca Nacional
2.44	1.39	Don Quixote, nº 85, 1897, p. 2 e 3. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=611 . e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=612 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66	1.39 Páginas de textos do Don Quixote, 1897. Don Quixote, nº 85, 1897, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=611	Biblioteca Nacional
2.45	1.4	Don Quixote, nº 91, 1899, p. 4 e 5. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=651 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66	1.40 Página dupla de imagens da Don Quixote, 1899. Don Quixote, nº 91, 1899, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=714178&Pagina=651	Biblioteca Nacional
2.46	1.41	O Mosquito, ano 6, nº 412, 28/04/1887, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709654&Pagina=1843 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	67	1.41 Capa d'O Mosquito, 1887. O Mosquito, ano 6, nº 412, 28/04/1887, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709654&Pagina=1843	Biblioteca Nacional
2.47	1.42	Patititi, ano 1, nº 1, 15/09/1877, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&Pagina=1 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	69	1.42 Capa da Patititi, 1877. Patititi, ano 1, nº 1, 15/09/1877, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758051&Pagina=1	Biblioteca Nacional
2.48	1.43	O Besouro, ano 1, nº 1, 06/04/1878, capa. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&Pagina=11 . Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	69	1.43 Página 1 d'O Besouro, 1878. O Besouro, ano 1, nº 1, 06/04/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749915&Pagina=1	

Este trabalho foi composto nas fontes
Gandhi Sans e Gandhi Serif em papel
Suzano Report Premium 90g/m².
Diagramado, impresso e encadernado
manualmente pela autora, Thaís André Imbroisi.

Ilustração da capa pelo artista
e ilustrador Hugo Bernardino.