

O Faria: um sergipano na história da ilustração (1866 - 1911)

Germana Gonçalves de Araujo¹
Beatriz Matos de Carvalho²
Cybelle Nascimento Guilherme³
Jean Carvalho Santos⁴

The Faria: a Sergipano in the History of Illustration (1866 - 1911)

Resumo

O artista gráfico Cândido Aragonez de Faria (1849-1911), sergipano de Laranjeiras, conhecido como “O FARIA”, pode ser considerado uma referência na história da caricatura brasileira, bem como para a história do cartaz do cinema Francês. Em meados do século XIX, Faria tornou-se um ilustre caricaturista da Imprensa Nacional e, no início de século XX, foi responsável pela configuração artística de mais de 300 cartazes de filmes produzidos pela Casa *Pathé*, uma grande companhia cinematográfica francesa. Para o desenvolvimento desse estudo, foi necessário pesquisar em bibliografias acerca da história da imprensa e da caricatura no Brasil (século XIX), assim, como, sobre o cenário parisiense das artes visuais aplicadas, no período de em que o Faria passou a produzir na capital francesa (1882 -1911). Compreendendo a relevância artística do Cândido de Faria, esse texto tem o propósito de explicitar a trajetória profissional desse sergipano, que apesar de ter uma expressiva atuação no cenário nacional e internacional das artes visuais, ainda é pouco mencionado na literatura.

Palavras-chave: Charge Ilustrada; História gráfica; Século XIX.

Abstract

The graphic artist Cândido Aragonez de Faria (1849-1911), from Laranjeiras, Sergipe, who's also known as “O FARIA”, can be considered a referential artist in the History of Brazilian Caricature, as well as in the History of the French Cinema Poster. In the mid-nineteenth century, Faria became an illustrious cartoonist of the national press, and in the early twentieth century, he was responsible for the artistic conception of more than 300 posters for films produced by the great French film company Casa Pathé. For this study, it was necessary to do a bibliographic research on the History of Press and Caricature in Brazil (19th century), as well as on the Parisian Scenario of Applied Visual Arts, within the period in which Faria began his production in the French capital (1882-1911). In view of the above, this historical article has the purpose of revealing the professional trajectory of this Sergipean artist, who despite having had an expressive performance in the national and international scenery of the Visual Arts, is still little mentioned in Graphic Arts publications.

Keywords: Charge Illustrated; Graphic history; 19th century.

1 Professora adjunta do Curso de Design do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe – DAVD/UFS; Coordenadora da linha de pesquisa “Produção e análise da imagem” do Grupo de Pesquisa/UFS/CNPq “Design e Cultura”. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5486386468044529>. E-mail: germana_araujo@yahoo.com.br

2 Aluna do Curso de Design – DAVD/UFS; voluntária no Grupo de Pesquisa/UFS/CNPq “Design e Cultura.

3 Aluna do Curso de Design – DAVD/UFS; bolsista do Grupo de Pesquisa/UFS/CNPq “Design e Cultura.

4 Aluno do Curso de Design – DAVD/UFS; voluntário no Grupo de Pesquisa/UFS/CNPq “Design e Cultura. E-mail: carvalho.jeansantos@gmail.com



Introdução

Figura 1: Retrato de Cândido Aragonez de Faria (2017), ilustração de Jean Carvalho Santos (desenho em grafite sobre papel).



Fonte: acervo da pesquisa.

O olhar da trajetória profissional de Cândido Aragonez de Faria (1849-1911), retratado na figura 01, um artista gráfico sergipano que, no último trimestre do século XIX, iniciou sua atividade na Imprensa Nacional brasileira e, posteriormente, atravessa a virada do milênio no agitado cenário cultural de Paris, é também percorrer na história da ilustração configurada para a comunicação de massa⁵.

5 Entende-se, aqui, que “comunicação de massa” é a que tem característica de linguagem apropriada para influenciar uma grande quantidade de receptores (pessoas comuns) ao mesmo tempo. Segundo a Anamaria Fadul, professora Titular da Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo – ECA/USP: “Uma das primeiras formas de comunicação de massa mediadas por um veículo é identificada com o jornal diário. Percebe-se que existe aí uma outra realidade em ação, interferindo profundamente em toda a sociedade. Com o jornal diário, surgiram concomitantemente a caricatura, a fotografia e, um pouco mais adiante, o cinema”. FADUL, Anamaria. *Indústria cultural e comunicação de massa*. Centro de Referências em Educação Mário Covas. Série Ideias, n. 17. São Paulo: FDE, 1994. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_17_053_a_059.pdf>. Acessado em: 10 de jan. 2017.



Cândido Aragonez de Faria, mais conhecido como Faria, nasceu em 12 de agosto de 1849 na histórica cidade de Laranjeiras, estado de Sergipe. Seu pai, José Cândido de Faria, foi um médico baiano que chegara à Laranjeiras logo após finalizar os estudos na *Faculté de Médecine de Montpellier*, considerada a faculdade de medicina mais antiga da Europa. Relewa-se que Laranjeiras, em 1829, era uma importante cidade do Estado que e, como explicita o pesquisador Norberto Gaudêncio Junior, “[...] poderia ter sido a capital de Sergipe, caso certo Barão de Maruim não tivesse arquitetado uma manobra política que transferiu a sede do Estado para Aracaju [...]”⁶. Esse autor também desenvolve que:

Culturalmente, Laranjeiras viveu seu auge no século XIX, durante o período de pujança açucareira, quando se beneficiou de suas terras para o cultivo da cana, tornando-se um importante centro econômico, intelectual e artístico, razão pela qual ficou conhecida por “Atenas Sergipana”. Neste período foram criadas diversas entidades culturais (teatros, colégios e gabinetes de leitura), além de uma expressiva atividade de imprensa que colaborou para que o município se tornasse um centro ativo da propaganda abolicionista e republicana.⁷

Consolidando ações profícuas para Laranjeiras, e ao lado do médico Francisco Alberto de Bragança, José Cândido de Faria fundou o primeiro hospital da cidade, o Hospital de Caridade Senhor do Bomfim, iniciativa de suma importância para a localidade, já que em meados do século XIX, o município, assim como em outras regiões no Brasil, sofreu um surto da doença de cólera *morbus*. Em 1855, o médico José Cândido de Faria, vítima dessa enfermidade, faleceu aos 52 anos de idade. Logo após a morte do marido, Josefa Maria-Aragonez e os quatro filhos do casal – Cândido, Adolfo, Júlio e Henrique –, mudam-se para a província do Rio de Janeiro.

É provável que, por ter vivenciado numa Paris efervescente do século XIX – um “centro da vanguarda artística mundial”⁸ –, José Cândido tenha proporcionado referências artísticas para a educação de seus filhos, já que, curiosamente, Cândido se desenvolve como ilustrador e produtor gráfico de impressos e seu irmão, Adolfo, também seguiu carreira artística⁹.

No Rio de Janeiro, província do Império de Dom Pedro II, Cândido Aragonez de Farias ingressa na Academia Imperial de Belas-Artes, e em 1869,

6 GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: A arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. V 1. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, p.29.

7 *Ibid.*, 2015, p. 29.

8 *Ibid.*, 2015, p. 19.

9 “[...] Adolfo, tornou-se caricaturista e um requisitado fotógrafo, tendo instalado um ateliê no centro do Rio de Janeiro.” (*Ibid.*, 2015, p. 30).

já emancipado¹⁰ e com apenas 20 anos de idade, passou a desenhar para a imprensa da Corte do Império do Brasil. Verifica-se que no final do século XIX, e em uma atividade plenamente masculina, existiam vários caricaturistas europeus trabalhando para a imprensa do Império e, por isso, nesta época, acredita-se que para conseguir ser reconhecido como parte desse grupo, o Cândido de Faria ainda não desenvolvia um traço que o diferenciava.

Segundo desenvolve o pesquisador e designer Norberto Gaudêncio, em sua tese de doutorado sobre o artista, Cândido de Faria pode ser um nome considerado corriqueiro, na literatura que trata sobre a história das “publicações ilustradas no Brasil oitocentista, mas não central¹¹”. Releva-se que, no Brasil, em bibliografias clássicas sobre Artes Visuais ou Design Gráfico não se encontra o nome do Faria entre tantos outros que por algum motivo, diferentemente dele, aparecem como mercedores de constar nas referências de uma época ou estilo. Diante do exposto, compreende-se que se faça necessário a reflexão sobre a atuação artística do Faria na história gráfica da comunicação de massa. Entretanto, esse texto não tem abordagem crítica, seja pela perspectiva das Artes Visuais ou por intermédio do Design Gráfico.

Esse artigo, que é fruto da pesquisa e estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Design e Cultura UFS/CNPq e, em um recorte de tempo que inicia em 1866 a 1911, tem como objetivo compreender, por intermédio da história das artes gráficas de impressos – ou artes visuais aplicadas –, aspectos da profissão de artista gráfico do sergipano Cândido Aragonez de Faria na produção da comunicação de massa ilustrada.

Para a escritura desse texto, a leitura e compilação em bibliografias específicas, tais como a história da imprensa e da caricatura no Brasil foram necessárias, assim, como, a compreensão do cenário parisiense na *belle-époque* (final do século XIX e início do século XX), que legou para a posteridade a fama e o reconhecimento de artistas visuais contemporâneos de Faria, tais como *Toulouse-Lautrec*, *Chéret*, *Mucha*. Bibliografias raras, tais como “História da Caricatura no Brasil” de Herman Lima (1963) e “Imprensa Caricata: do Rio Grande do Sul no Século XIX” de Athos Damasceno, coleção publicada pela Editora Globo em 1962, tiveram que ser adquiridas para possibilitar os estudos sobre a produção de Cândido de Faria no Brasil. Já os estudos sobre a produção de cartazes do ateliê de Faria em Paris, somente foi possível devido os estudos do historiador Luiz Antônio Barreto (1944-2012) e a pesquisa de doutorado de Norberto Gaudêncio Júnior.

10 Segundo a pesquisa do Norberto Gaudêncio Júnior “Em 1869 Cândido foi emancipado pelo Juizado de Órfãos”. (Ibid., 2015, p. 30).

11 Ibid., 2015, p. 15.



Em Sergipe, no Instituto Tobias Barreto, uma instituição de pesquisa particular fundada pelo historiador sergipano Luiz Antônio Barreto, que em 2011 passou a funcionar na biblioteca da Universidade Tiradentes – unidade da Farolândia –, alguns cartazes desenhados por Faria, da produtora de cinema francês Casa Pathé, e um livro do Philippe Aragonez de Faria¹², neto de Cândido, podem ser consultados. Outras fontes relevantes, para essa pesquisa, foram os acervos de obras do Faria nos sítios da Biblioteca Nacional do Brasil e na *Bibliothèque Nationale de France*.

A Imprensa no Brasil Império

A história da imprensa no Brasil, o chamado “tempo da imprensa”, foi um recorte do estudo que propiciou relevo para a compreensão do contexto onde o Cândido de Faria iniciou sua carreira como caricaturista político e amadureceu seu estilo como artista gráfico de impressos.

Sabe-se que em 8 de março de 1808, a Corte Portuguesa transfere-se para o Brasil, e a partir de então, devido ao aumento significativo das atividades do governo português na colônia, foi necessário a instalação de uma tipografia capaz de publicar documentos oficiais, tais como ofícios e legislações. Somente após essa data, o Brasil passa a receber benefícios tecnológicos de Portugal e da França para a criação de uma imprensa oficial.

Assim, no dia do aniversário de dom João VI, 13 de maio de 1808, foi inaugurada a Impressão Régia, pondo fim ao decreto de trezentos anos que proibia todo e qualquer tipo de impressão em nosso país. Tínhamos então, o início da vida editorial brasileira.¹³

A Impressão Régia, criada em 13 de maio de 1808¹⁴, cessa um longo período de interdição a impressos no Brasil e, mesmo sendo administrada por uma comissão, que exercia a função de examinar todos os papeis impressos para garantir que nenhum “[...] atentando à religião, ao governo ou à moral ganhasse forma impressa”¹⁵, possibilitou a publicação de

12 Philippe teria escrito e editado pelo menos quatro obras sobre sua família e avó: “*Los Aragonés: Gaditanos inmigrantes al Brasil en el siglo XIX*”, “Um médico brasileiro nos tempos do cólera: José Cândido de Faria (1803-1855)”, “Adolpho de Faria (1854 – 1901): um caricaturista fotógrafo sergipano no Rio de Janeiro” e “*Faria: Biographie et oeuvre de Cândido de Faria – L’Atelier Faria.*” (Ibid., 2015, p. 33).

13 FAR, Alessandra El. *Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX*. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 89.

14 Decreto de 13 de Maio de 1808. “Crêa a Impressão Regia”. Disponível em: < <https://revistajuridica.presidencia.gov.br/index.php/saj/article/viewFile/862/848>>. Acessado em: 16 de abr. de 2017.

15 ABREU, Márcia El. *Duzentos anos: os primeiros livros brasileiros*. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 43.



qualquer gênero literário. Em 1815, a Imprensa Régia passou a ser chamada de Real Oficina Tipográfica, que no mesmo ano tornou-se a Tipografia Nacional e, depois da independência do Brasil, em 1822, a Tipografia Nacional recebeu o nome definitivo de Imprensa Nacional.

No século XIX, o Rio de Janeiro, agora capital do império português, tornou-se um cenário importante para as artes gráficas do País. Teatros, bibliotecas, academia e arte e escola médica, por exemplo, impulsionaram a demanda de impressos. Em 1819, a Tipografia Nacional, juntamente com a publicação dos atos do Imperador e da Corte, já editava matérias gráficas científicas e didáticas, obras literárias e periódicos. Sabe-se que, neste período, dom Pedro II, que era um governante jovem, explicitava seu apreço pelas artes e passou a incentivar, e até a patrocinar, escritores literários e tipógrafos. Entretanto, os leitores brasileiros movimentavam a circulação de periódicos mais do que o mercado de livros. Em 1822, com o fim do monopólio de impressão, a imprensa oficial da Corte passa a sofrer concorrência de tipografias particulares¹⁶.

Releva-se que até a metade do século XIX os periódicos brasileiros eram graficamente sóbrios e as únicas figuras dos impressos eram os brasões e discretos arabescos. Também neste período, a circulação de periódicos era um movimento exclusivamente urbano, pois necessitava de transporte e leitores para circular. Nesta época, as precariedades na educação escolar do país tornavam os periódicos a busca prioritária dos leitores, mesmo que o mercado editorial se abastecesse do chamado “livro para o povo”¹⁷. Sabe também que

A ilustração foi o diferencial para o sucesso das publicações durante a segunda metade do século XIX. Artistas eram empregados com o objetivo de entremear longos textos com imagens que estimulassem o interesse pelos fatos, moda, crítica, humor, etc. Além disso, o analfabetismo quase absoluto na população negra, e de 70% entre os brancos, favorecia os bons resultados com ilustrações.¹⁸

Com a inserção do processo de impressão litográfica das oficinas tipográficas no Brasil, em meados desse século, as imagens puderam ser incorporadas aos impressos, impulsionando ainda mais a circulação de periód-

16 CAMARGO, Mário de (Org.). *Gráfica: arte e indústria no Brasil, 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003, p.20.

17 O chamado “livro para o povo”, o “livrinho” ou “livro popular” eram publicações de baixo custo, confeccionados com papel barato e capa brochada, que apresentavam uma variedade de assuntos. (FAR, Alessandra El. *Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX*. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 91)

18 VARELA, Eduardo Alberto de Souza. *Espelhos de papel: Arte, artes gráficas e impressões do Rio de Janeiro oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011, 109.



dicos, agora seduzindo leitores pelas ilustrações. Neste contexto, sabe-se que, no Brasil, a “literatura não dava lucro: o mercado era bem abastecido de obras portuguesas e de livros em português publicados em Paris.”¹⁹

Os periódicos, que eram os jornais diários, eram publicações que atingiam um grande público, e “mesmo tratando com especial dedicação as notícias políticas e econômicas, nunca deixaram de ceder considerável espaço aos *faits divers*, ou seja, aos casos do dia.”²⁰ Segundo a pesquisadora Alessandra El Far, em seu artigo sobre as obras baratíssimas do final do século XIX, o jornal diário é um desdobramento de um tipo de publicação barata, comercializada para o “indivíduo geral” por ambulantes, desde o invento da imprensa no Ocidente²¹. As pessoas comuns eram envolvidas com a leitura de “[...] escândalos da nobreza, fofocas reais e crimes escabrosos [...]”, um gênero literário sensacionalista que utilizava da caricatura para deformar personalidades e gerar, por intermédio do humor, uma narrativa de feitio curiosa e cômica sobre os fatos socioculturais.

Segundo Mário de Camargo, em sua obra sobre 180 anos da história da arte e indústria gráfica no Brasil, entre os anos de 1830 a 1850, “o jornalismo brasileiro registra uma de suas fases mais combativas, e apresentava uma “[...] imprensa crítica, revoltada e de humor corrosivo [...]”²². Nesta perspectiva, o designer Chico Homem de Melo, em sua memorável obra sobre a história do Design Gráfico brasileiro, desenvolve que “a partir da década de 1860 cresce a quantidade de periódicos dedicados à sátira política e à crônica de costumes”²³.

Foi nesse cenário, movimentado da imprensa brasileira, que Cândido Aragonez de Faria desenvolveu sua tarefa de caricaturar cenas do cotidiano político em jornais diários, trabalho inicializado para os periódicos da imprensa da Corte. Mesmo sendo um artista gráfico de produção intensa, pois durante 1866 a 1882 foi responsável pela produção de mais de 20 periódicos ilustrados, atenta-se que as bibliografias clássicas da Arte e Design não referenciam o Faria como artista relevante para o desenvolvimento da história da arte ou do design gráfico no Brasil.

19 CAMARGO, Mário de (Org.). *Gráfica: arte e indústria no Brasil, 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003, p. 32.

20 FAR, Alessandra El. *Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX*. In: BRAGANÇA, Anibal; ABREU, Márcia (Org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 97.

21 *Ibid.*, 2010, p. 97.

22 CAMARGO, Mário de (Org.). *Gráfica: arte e indústria no Brasil, 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003, p. 33.

23 MELO, Chico Homem de. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 47.



Sobre a Caricatura Ilustrada no Brasil (Séc. XIX)

Segundo Herman Lima, no volume 1 de sua obra “História da Caricatura no Brasil”²⁴, não se pode saber de modo preciso quem foi o primeiro caricaturista brasileiro. Lima cita alguns nomes importantes de artistas que passaram a ser conhecidos a partir do momento em que a atividade da imprensa no Brasil foi liberada pela Corte. Sabe-se que a partir de 1830 a imagem passou a configurar a informação em impressos e, graças aos progressos técnico de reprodução, a geração de artistas de Pôrto-Alegre (1806-1879), participou de um começo frenético de mudanças na produção da comunicação visual de impressos.

Anterior a possibilidade de publicitar a *charge* ilustrada em periódicos brasileiros, outros gêneros da arte e manifestações culturais foram compreendidos como sendo um estilo de caricaturas. Nessa perspectiva, e em primeira instância, considerando que foi “[...] a palavra o primeiro instrumento de que serviu o nosso primeiro caricaturista [...]”²⁵, Lima denomina como “caricatura verbal” versos satíricos que promovem uma análise aguda, por vezes escabrosa, de acontecimentos de cunho sócio-políticos do Brasil Imperial. Segundo esse autor, a sátira escrita (verbal) precede o advento da caricatura (não-verbal), já que para este é preciso um treino mais específico. Sobre um dos significativos humorísticos, ainda “do nosso passado provinciano”, Lima expõe:

Caricaturesco, como não deixou de ser na representação dos caracteres e dos costumes de sua época, nem por isto faltou jamais às suas observações a que chamaríamos uma ‘percepção histórica’, o poder de fixar de cada coisa ou de cada indivíduo a sua côr típica, a constante psicológica dos seus hábitos, das suas atitudes, dos seus gestos. Lendo-se ‘O Carapuceiro’, sabe-se de toda a moda a que se acomodava a elegância feminina do começo do século passado, e também da moda dos ‘gamenhos’, como eles se apuravam no *chic* das calças bem apertadas e dos paletós bem cintados; as danças e as músicas do tempo, a casquilhice das solteironas maduras, a tagarelice e a má-língua das beatas, o que então se comia e o que se gastava.²⁶

24 A tentativas de popularização de desenhos litografados, apenas foi possível a partir de 25 de janeiro de 1826, na casa da residência do professor litográfico Steinman; época de agressiva censura a todos os estabelecimentos gráficos. Segundo Lima, a charge escrita somente pôde chegar ao público de massa em 1808, no momento em que o uso da imprensa foi permitido – “[...] com a vinda de D. João VI e a promulgação do decreto criando a Imprensa Régia”. (LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil, Vol.02. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 65).

25 Herman Lima está se referindo, primeiramente, ao baiano do recôncavo Frei Vicente - 1564 - ????, e em segundo momento ao também baiano Gregório de Matos Guerra. (Ibid., 1963, p. 57-59).

26 Ibid., 1963, p. 61.



Em paralelo com a *charge* verbal, Lima sugere o boneco de pano (vulgarmente chamado de bruxas) como outra modalidade de caricatura, utilizado também para representar a realidade cotidiana – “visando do mesmo modo homens e coisas locais” –, seja no teatro de rua, ou noutras festividades populares²⁷. Lima, descreve a lembrança de autores que narram sobre o quanto o carnaval do Rio de Janeiro, de 1870 a 1876, utilizava a arte da caricatura para abrihantar escudos, panos e bandeiras que eram pendurados para enfeitar as ruas do centro da cidade: “A excelente caricatura de políticos e jornalistas, nos mascarados préstitos carnavalescos, causava demorada hilaridade... E no meio de tudo isso se notava riqueza e simbolismo apropriado, nos préstitos”²⁸, como apresenta a figura 2.

Figura 2: “Êsse costume de satirizar os nossos políticos, nos carros alegóricos dos préstitos carnavalescos, fixados em várias oportunidades pelos caricaturistas, especialmente pelo ilustre artista italiano Angelo Agostini, nas páginas de sua ‘Revista Ilustrada’, perdura ainda até hoje, embora muito desfigurado, sem a mesma graça fácil e contagiosa de outrora, o que aliás, ocorre, de modo geral, com todos os festejos de rua do carnaval de nossos dias”²⁹.



Fonte: MAGNO, Luciano. *História da Caricatura Brasileira: os precusores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012, p.211.

27 Ibid., 1963, p. 65.

28 Dr. Pinto da Rocha *apud* LIMA, 1963, p. 65.

29 Ibid., 1963, p. 67.

Em meados do século XIX, a caricatura ilustrada passa a servir de instrumento de comunicação de massa no Brasil Imperial de políticas truculentas. Sem censuras oficiais, a caricatura seguiu zombando, maldizendo e ridicularizando políticos, ideias, costumes e tradições. Segundo Lima,

A liberdade de imprensa viera no Primeiro Império e aumentara no Segundo Império, graças ao regime parlamentar e ao espírito liberal do monarca. Pedro II concedeu atuação ampla e livre ao jornalismo todo o seu longo governo. E o jornal, abusando dessa regalia, empreendeu as campanhas que solaparam os sustentáculos da monarquia ³⁰.

Entretanto, Lima observa que, mesmo compreendendo a caricatura como um instrumento de comunicação de massa quase infalível – porque além de divertir – não se pode perder de vista de que se trata de um gênero de expressão artística e, por isso, também se torna um elemento de divulgação das artes plásticas com penetração em todas as camadas sociais; difunde assim o progresso das artes gráficas, estabelece parâmetros para o gosto, colabora com a literatura, e propaga estilos das artes decorativas. Ao formar-se em na Academia Imperial de Belas-Artes, Cândido de Faria passa atuar como caricaturista e, até sua morte, se dedicou ao desenho caricato dos acontecimentos socioculturais em impressos da comunicação de massa.

140



Faria: um Raro Ilustrador Brasileiro Perdido num Mar de Estrangeiros

Athos Damasceno, em sua obra intitulada “Imprensa Caricata: do Rio Grande do Sul no século XIX” (1962), explicita que em busca de informações sobre o ilustre desenhista Cândido Aragonez de Faria, descobriu um artigo publicado por Herman Lima no “Diário de Notícias” do Rio de Janeiro (15 de agosto de 1954), que ao mencionar o artista diz que ele “surgiu na imprensa da Corte em 1866, como chargista d’A *Pacotilha*, que logo depois passou a denominar-se *Pandokeu*”³¹. Outros autores também defendem que no jornal “A Pacotilha” foram publicados os primeiros desenhos de Cândido de Faria.

Faria, egresso da Academia Imperial de Belas-Artes, curiosamente enveredou pelas publicações caricatas. Esperava-se que, por sua formação elitista nas artes, ele seguiria pelo caminho da pintura, e das artes consideradas maiores. Por isso, acredita-se que, supostamente, Faria teria se tornado um caricaturista de semanários por motivo de necessidade finan-

30 Ibid., 1963, p. 95.

31 DAMASCENO, Athos. *Imprensa Caricata: do Rio Grande do Sul no Século XIX*. COLEÇÃO PROVÍNCIA. Porto Alegre: Editora Globo, 1962, p.70.

ceira. O que de fato conjectura-se é que “a imprensa ilustrada de então se oferecia como uma oportunidade para jovens artistas sem formação”, onde seria possível alcançar uma posição social ³².

Em 19 de setembro 1869, com 20 anos de idade e ainda residindo no Rio de Janeiro, Cândido de Faria funda o semanário “O mosquito”, de 1869 a 1875 (figura 3). José Carlos Augusto, em sua dissertação de mestrado sobre o caricaturista Angelo Agostini, contemporâneo de Cândido, desenvolve que “[...] Faria era um raro ilustrador brasileiro perdido num mar de estrangeiros que dominada a imprensa ilustrada do século XIX e, com apenas 23 anos de idade, assume o comando de uma revista importante [...]” ³³.

Figura 3: à esquerda, o semanário “O Mosquito” (nº 100, 1872). Faria, aperfeiçoando seus conhecimentos, decide fundar e dirigir o semanário “O Mosquito”, cabendo-lhe por certo tempo a exclusividade das ilustrações. “O Mosquito” apresentava-se como jornal “caricato e crítico” e, conforme sua apresentação, tinha por objetivo “Beliscar, sutilmente, a humanidade; enterrar mesmo o ferrão em certos preconceitos e alusões da nossa sociedade sem deixar calombo ou comichão, é essa a missão deste pequeno filho do Adão mosquital da criação” , em “O Mosquito”, de 19/09/1869.



Fonte: MAGNO, Luciano. *História da Caricatura Brasileira: os precusores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012, p.219; 223.

- 32 GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: A arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. V 1. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, p.32-33.
- 33 AUGUSTO, José Carlo. *Um provinciano na corte: as aventuras de ‘Nhô-Quim’ e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos de 1860-1870*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo – USP: São Paulo, 2008, p.115.

Herman Lima, em sua obra sobre a caricatura no Brasil, nos apresenta o olhar de alguns escritores da época, como Godin da Fonseca, que descreve Faria como “um dos mais vigorosos caricaturistas brasileiros do século passado”³⁴. Entretanto, acredita-se que o estrangeirismo do cenário brasileiro, na produção de jornais diários, pode ter causado uma forte influência para a manutenção de um traço sem estilo próprio do Cândido de Faria. Para manter-se atuante no cenário, era necessário a reprodução do desenho de nomes já consagrados e, desta forma,

[...] prática comum nesta época, pois devido à ampla circulação de imagens tecnicamente multiplicadas, questões como “cópia” e “originalidade” adquirem outro estatuto no período aqui estudado, colocando em xeque questões como marca individual e autoria. Havia muita rivalidade entre as publicações caricatas, que, por vezes, acusavam-se mutuamente de plágio. O próprio Faria chegou a reproduzir desenhos de *Grévin* na capa de *O Mosquito*³⁵.

Certamente na Corte, Faria também se deparava com assuntos da “agenda internacional” e, juntamente com um “toque atraente das intrigas estrangeiras”, sua produção sobre a sociedade brasileira era enriquecida com um tom sedutor de uma abordagem cosmopolita. Além do mais, por optar por um desenho espirituoso e de teor divertido sobre os acontecimentos sociais da época, ao invés da linguagem tendenciosa à agressividade assumida por outros artistas, os periódicos do Faria “[...] tinha ingresso no aferrolhado lar das honradas e melindrosíssimas famílias da cidade – ingresso vetado com energia aos demais jornaizinhos da época, tidos como todos afrontosos e indignos de ser lidos por pessoas decentes.”³⁶.

Outro aspecto estudado, sobre o período em que Cândido de Faria atuou como caricaturista nos jornais diários, cerca de meio século da vida política do Segundo Reinado, é a percepção peculiar dele sobre as minúcias – artimanhas –, dos fatos políticos que artistas estrangeiros nem sempre conseguiam alcançar. Como explicita Norberto Gaudêncio, aspectos ideológicos geravam a ideia de oposição política no império entre o Partido Liberal e o Partido Conservador, mas, que, na realidade os dois partidos não apresentavam uma prática muito distinta. Sobre a questão, por exemplo, em um diário de 1882, um diplomata estrangeiro foi incapaz

34 LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil, Vol. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p.804.

35 GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: A arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. V. 1. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, p. 38

36 DAMASCENO, Athos. *Imprensa Caricata: do Rio Grande do Sul no Século XIX*. COLEÇÃO PROVÍNCIA. Porto Alegre: Editora Globo, 1962, p. 75.



de perceber as nuances de uma circunstância da pseudo oposição política e registrou impressões equivocadas sobre o momento ³⁷.

Certamente, o traço acadêmico de Faria, fiel aos cânones clássicos do desenho da figura humana, conferiu a suas caricaturas um diferencial com relação aos trabalhos de outros artistas da época, em um cenário de atuação com poucos brasileiros. Faria, por exemplo, foi dos poucos caricaturistas da época que não se mostrou excessivamente influenciado pelo caricaturista piemontês Agostini³⁸. O traço de Faria apresentava características miméticas, ou seja, procurava uma aproximação da aparência natural das personalidades retratadas. Em outras palavras, sua caricatura não deformava, mas caracterizava o personagem ³⁹.

Tal caracterização – o mimetismo –, utilizada para a representação de D. Pedro II e outros políticos, além da própria influência de uma formação acadêmica nas artes – observados na construção da figura do índio (figura 4) –, são notórios no desenho de Faria encontrado na charge “O que se está preparando...pobre brasil!”, publicada no semanário “O Mosquito” (1876).

Figura 4: Charge de Candido Aragonez de Faria, intitulada “O que se está preparando...pobre brasil!”. Faria faz uma charge épica, em que mostra o Brasil assolado por vários problemas: a febre amarela, a questão religiosa, a liberdade de imprensa, querelas a se resolver com os países do sul do continente (O Mosquito, nº 342, 16-02-1876).



Fonte: MAGNO, Luciano. *História da Caricatura Brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012, p.224-225.

37 GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: A arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. V 1. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, p. 42.

38 *Ibid.*, 2015, p.40.

39 *Ibid.*, 2015, p.40.

Ângelo Agostini, a quem o trabalho de Cândido é frequentemente comparado, construía caricaturas acentuando, exagerando, características físicas das pessoas representadas. O desenho com deformação do indivíduo de forma mais acentuada, diferentemente do que se pode encontrar no desenho do Faria, também pode ser observada na caricatura de Bordalo Pinheiro (figura 5), publicada em 1875. Na cena, onde o imperador D. Pedro II é castigado pelo Papa, é possível perceber como o artista Bordalo acentua a testa e o queixo ao representar o imperador.

Figura 5: À direita: Bordalo Pinheiro (1875). À esquerda: as linhas de direção, em esboço produzido sobre as obras dos dois artistas, indicam como cada um representava a figura do imperador. Confirma-se, a partir desta observação, que Cândido de Faria não deformava de maneira muito contundente as figuras que desenhava, buscando a caracterização do mesmo. Esta caracterização mimetizada da figura humana pode ser um dos motivos pelos quais os trabalhos de Faria eram bem mais aceitos pela Corte, por trazer em si um traço aprazível, “bem-educado”.



Fonte: acervo de pesquisa.

A partir 1872, Faria se envolveu com a direção e ilustração de vários semanários importantes, não somente na capital da Província (Rio de Janeiro), mas, também, em outras localidades por onde passou. A opinião pública sobre as caricaturas e desenhos que ele elaborava para os semanários passou a ser de excelência. Athos Damasceno, ao tratar sobre o semanário “O Fígaro” (figura 6), também de direção de Faria em dois momentos – no Rio de Janeiro, de 23/05/1876 à 10/10/1878 e em Porto Alegre, de 06/10/1878 à 1879 – desenvolve que o talento desse artista era louvável e equiparava a qualidade gráfica de suas publicações à das publicações da Corte⁴⁰.

A partir da década de 1870, a atividade de Cândido de Faria era intensa e já obtinha grande aceitação do público. A sua popularidade se dava

40 DAMASCENO, Athos. *Imprensa Caricada: do Rio Grande do Sul no Século XIX*. COLEÇÃO PROVÍNCIA. Porto Alegre: Editora Globo, 1962, p. 70.

não somente por causa da qualidade técnica de seus desenhos, mas, também por se tratar de desenhos com malícia e com conteúdo oportuno aos acontecimentos políticos do momento. Com sua assinatura consagrada, em 12 de agosto de 1876, ele foi convidado para ser ilustrador exclusivo da segunda fase da publicação “O Fígaro”: “Temos o prazer de participar aos nossos assinantes que de hoje em diante a parte artística dessa fôlha está inteiramente a cargo do aplaudido desenhista Sr. Cândido de Faria”⁴¹.

Sobre o traço de Faria, o autor Lima explicita as impressões do autor Athos Damasceno, em editoriais escritos para o jornal “Correio do povo” de Porto Alegre, onde refere-se ao trabalho de Cândido de Faria, ainda que desconhecendo sua autoria, para a revista “O Fígaro”:

“[...] as charges, as caricaturas, os bonecos, eram excelentes. Quem seria o dono desse lápis? Não sei, [...]. Nenhum desenhador de calungas no século XIX foi melhor do que ele, na expressão, no movimento, no risco firme das figuras. [...] Parecia, isto sim, o chargista da corte, senhor de forte talento e de boa escola.”⁴²

Figura 6: “O Fígaro”, nº 30, 22/07/1876. No texto abaixo do desenho: “Como me disseram que o senhor fazia espírito muito bom, vinha comprar-lhe algum”. Bordalo Pinheiro responde: “As moças bonitas, como tu, não vendo, dou todo o meu espírito e quando quiseres mais volta”.



Fonte: MAGNO, Luciano. *História da Caricatura Brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012, p.228.

41 Ibid., 1962, p. 70.

42 LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Vol. 2. Ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1963, p.810.

Damasceno coloca que no periódico intitulado “O Diabrete”, posto em circulação pelo Faria em 1877, pode-se encontrar os melhores trabalhos desse cartunista “cuja a arte aí se caracteriza definitivamente e sob todos os aspectos”⁴³.

Buscando conhecer mais sobre a obras do artista, Athos Damasceno, referindo-se ao que o autor Herman Lima desenvolve em seus estudos sobre Faria, desenvolve que somente a partir 1875 é que o desenho de Cândido de Faria torna-se original e passa, de fato, a se diferenciar do que já existia. Na realidade, nesta época, as ilustrações das revistas parisienses influenciavam de maneira agressiva a produção artística no Brasil, a ponto de serem abertamente copiadas até por de artistas de grande mérito. Entretanto, quando Faria chegará em Porto Alegre, em 1878, já trazia na bagagem renomadas publicações, reconhecimento público e de especialistas. Era notório verificar em seus desenhos características inconfundíveis de um local:

“[...] sua arte se impõe como a de uma chargista de imensos recursos. O traço é de uma firmeza sem vacilações, ao mesmo tempo vigoroso e elegante, seja no recorte de cenas de interior, seja nos flagrantes de rua. Suas damas retratam maravilhosamente a vida social do segundo Império, com as suas pequenas comédias, as suas intrigas de salão e alcova, as miúdas misérias da vida conjugal, sem novidade desde a expulsão do Paraíso. [...] Ao lado disso, há um outro ponto em que a originalidade desse artista não pode ser contestada, quando, em seus últimos trabalhos conhecidos, visa aos políticos do momento, apanhando-os em situação de maior comicidade e de um vigor de interpretação satírica em que nenhum contemporâneo o ultrapassava, nem mesmo Agostini, de uma arte, aliás, inteiramente diversa, pois caricaturas foram sempre mais no sentido moderno da caracterização do que da deformação.”⁴⁴.

Em Porto Alegre, uma passagem curta que durou apenas o ano, Cândido de Faria, além de permanecer na produção de jornais como “O Fígaro”, montou um ateliê e atuou como professor de desenho e pintura (óleo e aquarela). Esse modo de trabalho disciplinado tornou o Faria um ilustrador importante de sua época, tanto por não ter poupado humor em suas crônicas de cunho político, mas também pela configuração de caricaturas que abordavam as relações sociais e práticas culturais. E mesmo que seu traço não fosse considerado pela crítica como sendo artisticamente característico, mantinha uma afinada relação com o mercado da comunicação de massa, exatamente por conseguir representar, por intermédio da ilustração, cenas, objetos e contextos com o detalhamento necessário para públicos determinados.

43 DAMASCENO, Athos. *Imprensa Caricata: do Rio Grande do Sul no Século XIX*. COLEÇÃO PROVÍNCIA. Porto Alegre: Editora Globo, 1962, p. 71.

44 *Ibid.*, 1962, p. 71-72.



O Faria na França

Autores que tratam sobre artistas visuais brasileiros do século XIX, costumam explicitar o quão ideário para esses artistas era poder transitar e atuar por cenários efervescentes da época como a tão iluminada Paris. A própria Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, a escola onde Cândido de Faria estudou artes, promovia intercâmbios à Europa para os estudantes brasileiros. O que se pode imaginar, é que foi o cenário economicamente promissor que levara Cândido de Faria a montar seu ateliê em Paris, em 1882.

Quando Cândido de Faria chegou em Paris encontrou a França em uma época de efervescência artística e cultural, a chamada a *Belle Époque*. Período marcado por intenso desenvolvimento econômico e de estímulo ao consumo – o que seria a Segunda Revolução Industrial –, com o incremento de novas tecnologias de produção de objetos, assim como novos meios de transporte, e o estímulo ao ócio como forma de prazer. Em palavras simples, é um momento de pujança comum antes da tragédia da Primeira Guerra Mundial.

Cândido aportou na França num momento de inovações, e uma delas, de grande importância para a sua construção profissional, foi a do cinema, que por volta de 1895 até 1915 passa pelo que autora Flávia Cesário Costa, em seu livro sobre a história do cinema mundial, denomina como período de “transformação constante”⁴⁵. Por motivos óbvios, o cinema em seu momento inicial ainda se mostrava muito mais como uma tecnologia curiosa que como um suporte eficiente para histórias como conhecemos hoje. Ainda nas palavras dessa autora, no início, o cinema “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos da lanterna mágica, [...]”⁴⁶. Para se ter um vislumbre do que era esse momento inicial do cinema, Jean Claude Bernardet, na introdução do primeiro capítulo do livro “O Que É Jornalismo, O Que É Editora, O Que É Cinema”, desenvolve que:

No dia da primeira exibição pública de cinema – 28 de dezembro de 1895, em Paris –, um dos homens de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho, e

45 COSTA, Flávia Cesário. *Primeiro Cinema*. In. BECALLE, Ayrton (Org.). *A História do Cinema Mundial*. Coleção Campo Imagético. Campinas/SP: Papirus Editora, 2006, p. 17.

46 Segundo a autora Flávia Cesário Costa “Os filmes são uma continuação na tradição das projeções de lanterna mágica, nas quais, já desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros. Muitas placas de lanterna mágica possuíam pequenas engrenagens que permitiam movimento nas imagens projetadas”. COSTA, Flávia Cesário. *Primeiro Cinema*. In. BECALLE, Ayrton (Org.). *A História do Cinema Mundial*. Coleção Campo Imagético. Campinas/SP: Papirus Editora, 2006, p. 17-18.



Lumière desencorajou-o, disse-lhe que o “cinematógrafo” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria⁴⁷.

Alguns anos depois da chegada de Cândido à França, surgira o cinema Pathé, criado por Charles Pathé (1863-1957) e seu irmão Émile, que começou tentando a sorte no comércio do fonógrafo nas feiras da cidade, fazendo logo sucesso⁴⁸. O golpe de sorte, como define Norberto Gaudêncio, foi quando Claude Grivolos, mágico amador e dono de uma fábrica de equipamentos de precisão, abordou a produtora Pathé a respeito de sua paixão sobre cinema e a possibilidade de fazer filmes. Isso munido com uma série de alianças como a de Fernidand Zecca – que atuava como decorador, realizador, roteirista e ator –, formou o que seria o “Primeiro Império do Cinema”⁴⁹. Mesmo que o início não tenha sido como esperado, a Pathé dominou o mercado mundial de cinema até a Primeira Guerra Mundial.

Sabe-se que Charles Pathé tinha um imenso talento para perceber o mercado filmico e, como explicita Norberto, cria um de cinema que se assemelhava muito com uma fábrica: onde o diretor se comportava como uma espécie de mestre de obras e se envolvia na execução de todos os processos. Baseava-se em baratear custos e trazer o produto para o alcance do público mais humilde e amplo, visando, é claro, o lucro. Era, em outras palavras o que se pode chamar de cinema de massa.

Esta aplicação de princípios industriais certamente mostrou-se inconciliável com as exigências de uma criação artística individual. [...] fala-se, inclusive de certa uniformização no estilo Pathé, uma planificação estandardizada decorrente destas exigências produtivas que, por sua vez, restringia as potencialidades estéticas. A prática de reduzir os roteiros a um conjunto de matrizes narrativas das quais se poderiam extrair algumas variantes é um exemplo desta aproximação da produção cinematográfica com os princípios da industrialização moderna, [...].⁵⁰

47 BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. In. O Que É Jornalismo, O Que É Editora, O Que É Cinema. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Circulo do Livro, 1980, p. 125.

48 “1896-1907: O início de um império industrial”. Disponível em: <<http://www.fondation-jerome-seydoux-pathe.com/historique-pathe>>. Acessado em: 10 de jan. de 2017.

49 GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: A arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. V 1. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, p. 253.

50 Ibid., 2015, p. 258.



O passo seguinte foi a inserção da publicidade nesse novo ramo em exploração, para assim possibilitar a difusão do cinema por intermédio de cartazes, dando aos artistas visuais a oportunidade de lidar com mais um tipo de conteúdo sobre o qual se debruçar. E, neste contexto, o sergipano de Laranjeiras Cândido de Faria torna-se responsável pelo primeiro cartaz vinculado a uma produção cinematográfica de que se tem registro. Trata-se do filme “*Les victimes de l’alcoolisme*” (figura 7), que como explica Norberto Gaudêncio, sai das prensas para exibir um cinema que já estava apto a sair do “mero espetáculo” para “para uma arte apta a ser aceita por méritos próprios”⁵¹.

Figura 7: Cândido Aragonez de Faria, cartaz do filme “*Les victimes de l’alcoolisme*”. Imprimerie Bourgerie, 1902. Acervo da Fondation Jerome Seydoux-Pathé.



Fonte: GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: A arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. V 1. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, p. 538.

Alguns aspectos do cinema da época impunham consequências na configuração gráfica dos cartazes publicitários dos filmes e dificultavam a aplicação de certas práticas publicitárias. Primeiramente a programação era feita por uma série de filmes curtos exibidos em sequência. Ou seja, o cartaz não deveria anunciar um produto, mas uma média de oito filmes que seriam exibidos naquela sessão (figura 8).

51 Ibid., 2015, p. 264.

Figura 8: Cândido Aragonez de Faria, cartaz produzido para a publicidade dos filmes: *Victoire a ses nerfs*; *Mauvaise mère*; *Dévouement du prêtre*; *Rêve de jeunes mariés*; *Flammes diaboliques*; *La Porcelaine du Japon*; *Chutes du Niagara* (1906). Acervo da Fondation Jerome Seydoux-Pathé.



Fonte: GAUDÊNCIO JÚNIOR, Norberto. *Um sergipano em Paris: A arte gráfica de Cândido Aragonez de Faria no fin-de-siècle parisiense (1882 a 1911)*. V 1. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015, p. 263.

Richard Abel divide o cinema em dos quatro períodos, separação também explanada por Norberto Gaudêncio em sua tese. O primeiro, no qual os cartazes abordados aqui se enquadram, é a do cinema de atrações, que é o momento em que o cinema se confunde com outros tipos de espetáculos. O segundo período, na qual a Pathé assume liderança na produção de câmeras, projetores e triplicasse para a produção de filmes na Europa, é o período onde as produções passam a possuir um tom narrativo e são chamados de “dramáticos e realistas”. No terceiro período, a produtora Pathé amplia ainda mais as possibilidades, e ao passar a alugar seus filmes, em vez de vender, constrói um circuito de cinemas pelo país. É neste momento que se consolida o filme em rolo, e que o cinema passa a ser provido de história com diferentes gêneros. No terceiro e último período,

que acontece de 1911 a 1914, “[...] em que a Pathé consolidou e expandiu sua posição de liderança monopolista controlando a produção, a distribuição (alugando ao invés de vender seus filmes) e a programação [...]”⁵², com o Cândido de Faria já falecido, seu filho, Jacques Faria (1898-1956), passou a se responsabilizar pela produção de cartazes no ateliê Faria.

Apesar da importância histórica de Cândido de Faria ser dada, geralmente, à sua fase de cartazista para a produtora Pathé, ressalta-se que este não foi seu único ramo de atuação em Paris. Na realidade ele passou boa parte do tempo ilustrando partituras musicais, ilustrações para revistas além de cartazes para espetáculos como, por exemplo, os de circo. Em todas essas fases seu trabalho sempre se mostrou impecável em termos de construção gráfica. Certamente, Cândido de Faria também se ocupava na composição tipográfica e configuração do layout da página dos impressos ilustrados por ele. Considera-se, igualmente, que a habilidade da crítica social, que ele já havia alcançado no período em que trabalhou na imprensa da corte, foi bem utilizada para concatenar a quantidade de informações que era preciso para configurar a comunicação de vários dos trabalhos desenvolvidos (figura 9). O que é possível perceber, de maneira geral, é que Faria tinha seu trabalho muito bem aceito pelo público de massa, e os trabalhos desenvolvidos são para suportes almejados pelo público em geral. Em outros termos, Cândido Aragonéz de Faria foi um artista plural.

Figura 9: Cândido Aragonéz de Faria, “Cirque de Jonghe”.



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: < gallica.bnf.fr >. Acessado em: 10 de jan. de 2017.

Conclusão

Algumas questões ainda devem ser esclarecidas sobre esta pesquisa. A primeira é que a abordagem diacrônica da trajetória profissional do Cândido de Faria é relevante para que se possa compreender aspectos de época, tais como o cenário sociocultural e realidades tecnológicas, que exerceram influência nas escolhas da linguagem visual, assim como, para a reprodução gráfica de impressos desenhados por ele.

Releva-se que Cândido de Faria é um artista, principalmente aqui em Sergipe, geralmente compreendido como apenas um cartazista na meca da *Belle Époque*. As poucas exposições realizadas sobre ele no Brasil apresentam prioritariamente os cartazes desenhados no ateliê Faria (1882-1911), produzidos para a produtora de cinema francês Casa Pathè.

Diante disso, da pouca visibilidade de Cândido de Faria, acredita-se que uma das maiores contribuições desta pesquisa é a compreensão crítica sobre a personalidade artística dele, que somente é possível a partir da reflexão sobre a trajetória desse artista, buscando relacionar aspectos da sua formação disciplinar em artes com a atuação como caricaturista satírico no Brasil, até chegar a ser cartazista de espetáculos e cinema na França. Somente desta maneira é possível revelar, sem ter a menor intenção de classificar, o artista Cândido Aragonez de Faria.

A segunda questão, possível caso a primeira seja bem-sucedida, é a reflexão sobre a pouca visibilidade que Cândido de Faria tem como artista visual ou designer gráfico na literatura específica. Essa questão, já mencionada anteriormente nesse texto, precisa ser desvendada para que se possa, diante da compreensão da relevância desse artista, inserir conteúdos sobre ele nos estudos, disciplinares ou não, de artes e design no Brasil.

