



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FÁBIO EDUARDO DIAS

IMAGENS COMERCIAIS DA CIA LITOGRAFICA ARAGUAIA:

Memória gráfica através das matrizes litográficas
comerciais no interior paulista

CAMPINAS

2020

FÁBIO EDUARDO DIAS

IMAGENS COMERCIAIS DA CIA LITOGRAFICA ARAGUAIA:

Memória gráfica através das matrizes litográficas
comerciais no interior paulista

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos
exigidos para a obtenção do título de Mestre
em Artes Visuais

ORIENTADOR: Edson do Prado Pfutzenreuter

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
FÁBIO EDUARDO DIAS, E ORIENTADO PELO PROF.
DR. EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D543i Dias, Fábio Eduardo, 1978-
Imagens comerciais da Cia Litográfica Araguaia : memória gráfica através das matrizes litográficas comerciais no interior paulista / Fábio Eduardo Dias. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Edson do Prado Pfitzenreuter.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Litografia. 2. Impressos efêmeros. 3. Artes gráficas. 4. Artes. I. Pfitzenreuter, Edson do Prado, 1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Commercial images of the Cia Litografica Araguaia : graphic memory through commercial lithographic matrices in inland of the São Paulo

Palavras-chave em inglês:

Lithography
Printed ephemere
Graphic Arts
Arts

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Edson do Prado Pfitzenreuter [Orientador]
Luise Weiss
Jade Samara Piaia

Data de defesa: 30-01-2020

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3182-5668>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0459316416600478>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

FÁBIO EDUARDO DIAS

ORIENTADOR: EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER

MEMBROS:

1. PROF. DR. EDSON DO PRADO PFUTZENREUTER
2. PROFA. DRA. LUISE WEISS
3. PROFA. DRA. JADE SAMARA PIAIA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

DATA DA DEFESA: 30.01.2020

DEDICATÓRIA

Dedico essa conquista primeiramente à Deus, que me deu forças e saúde para atingir esse objetivo.

Dedico também à minha esposa Taty, meus filhos Eduardo e Marina, meus pais Rui e Céia e ao meu orientador Edson do Prado Pfitzenreuter.

RESUMO

Esse estudo descreve uma pesquisa desenvolvida no programa de pós-graduação (mestrado) em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) que busca a catalogação e recuperação de matrizes litográficas para entender a presença da litografia comercial no interior do estado de São Paulo durante século XX. Após situar o contexto da produção de litografias voltadas para o uso comercial e de comunicação, esse estudo aborda a catalogação das matrizes, gravuras (imagens comerciais) e o trabalho de recuperação de algumas imagens feitas em pedras, provenientes da curadoria de uma artista da cidade de Vinhedo/SP, que obteve esse material da CIA Litográfica Araguaia, oficina litográfica de grande renome regional, que era localizada na cidade de Jundiaí e atendia todo o interior paulista. Muitas dessas matrizes serão apagadas posteriormente, para permitir que sejam utilizadas na gravação de outras imagens, pelos alunos da graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Por isso, a primeira atitude foi um registro fotográfico e catalogação do acervo. Também foi desenvolvido um trabalho de recuperação e edição (impressão) de algumas imagens dessas pedras.

Palavras- chave: Litografia; Artes Gráficas; Memória Gráfica.

ABSTRACT

This study describes a research developed in the postgraduate program (master's degree) in Visual Arts of the State University of Campinas (UNICAMP) that seeks the recovery of lithographic matrices and the presence of commercial lithography in the interior of the state of São Paulo, during the 20th century. After situating the context of the production of lithographs focused on commercial and communication use, this study approaches the work of recovering images made in stones, coming from the curatorship of an artist from the city of Vinhedo-SP, who obtained this material from the CIA Litográfica Araguaia, a renowned regional lithographic workshop, which was located in the city of Jundiaí and served the entire interior of São Paulo. Many of these matrices will be erased later, to allow them to be used in the recording of other images, by the undergraduate students in Visual Arts of UNICAMP, so the first attitude was a photographic record and cataloguing of the collection. We also developed a work of recovery and editing (printing) of some images of these stones.

Keywords: Lithography; Graphic Arts; Graphic Memory.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. História gráfica.....	12
2. O início das artes gráficas no Brasil.....	19
3. A litografia no Brasil.....	21
4. A chegada da litografia em São Paulo.....	24
5. A Cia Litográfica Araguaia.....	27
6. A doação do acervo.....	32
7. A artista Bethy Bowen Giudice.....	34
8. Registro fotográfico e catalogação.....	36
9. Seleção das Matrizes.....	46
10. As edições.....	49
Considerações finais.....	73
Referências bibliográficas.....	74

INTRODUÇÃO

Esse estudo tem como objeto o acervo de pedras litográficas, doadas pela artista Bethy Bowen Monteiro Giudice, e buscou, através de uma investigação realizada no Laboratório de Gravuras do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, catalogar e investigar a presença da litografia comercial no estado de São Paulo e resgatar a história de imagens de rótulos comerciais impressos na CIA Litográfica Araguaia na cidade de Jundiaí, no interior do estado.

Esse histórico se constrói a partir da preocupação do presente em resgatar um forma de arte projetada para o passado, através de métodos, técnicas, teorias e conceitos relacionados. Como embasamento para esta dissertação, busca-se o entendimento dessas teorias e métodos relacionados com todo o trabalho de resgate do acervo de pedras litográficas.

Essa dissertação se insere dentro da linha de estudos conhecida como memória gráfica, que conta com várias pesquisas em nosso país, que investigam a memória do design gráfico brasileiro e a história da indústria gráfica, desvendando imagens, nomes, obras e técnicas de impressão, muitas vezes pouco conhecidas.

Diversas pesquisas são encontradas sobre a história gráfica e de produção visual nacional, bem como sobre a memória gráfica de Pernambuco e Rio de Janeiro. Vale citar como exemplo os trabalhos de Campello (2008) e Barros (2016). Por outro lado, frágeis e escassos registros são encontrados sobre sua expansão ao interior paulista.

Priscila Farias, integrante do projeto “Memória Gráfica Brasileira: Estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo”, explica que o uso da terminologia “memória gráfica” é uma especificidade dos países de língua portuguesa e espanhola da América Latina, e refere-se “a uma linha de estudos que pretende revisar o significado e valor de

artefatos visuais, e em particular os impressos efêmeros, para estabelecer uma noção de identidade local através do design" (FARIAS, 2014, p.1).

Todas essas pesquisas são unificadas pela rede de pesquisa Memória Gráfica Brasileira (MGB), e reúnem pesquisadores interessados num rico acervo, que envolve, para além de uma grande variedade de objetos que vão desde os impressos até os artefatos, a busca de uma identidade para o design gráfico brasileiro. No entanto essa busca não está somente relacionada com o que queremos encontrar, mas também com o que as imagens nos trazem. Com relação a isso, Dubois nos diz:

O historiador que procura alguma coisa numa imagem vai encontrar o que procura, mas não vai ver o que talvez exista nela. Para que isso aconteça, é preciso basicamente esquecer de procurar aquilo que já se conhece. É preciso deixar a imagem falar, é preciso ter confiança na imagem, entender que ela tem algo a nos dizer, sobre o qual não temos a menor ideia, mas é preciso ao mesmo tempo desconfiar da imagem, porque ela é um artifício, é objeto de manipulação, foi construída, organizada; jamais se pode tomá-la por transparente. Mas essa dupla atitude, de confiar e de desconfiar, me parece essencial. (DUBOIS, 2004, p. 34).

Essa é exatamente a postura adotada nesse estudo. A investigação foi iniciada praticamente sem nenhuma informação da história do acervo ou de quem o havia produzido. Através da análise das imagens, começamos a identificar onde, provavelmente, era a sua região de origem.

Para Marques dos Santos (apud CARDOSO & ALLIS, 2007, p.4) “a memória é um fenômeno sempre atual, na qual o passado, mais que reconstituído, é reconstruído num plano afetivo e mágico”. Assim, em qualquer atividade que envolva a criação, a memória é essencial para o exercício da mesma. Buscou-se, então, o resgate da memória regional, de impressos comerciais que foram confeccionados, segundo a pesquisa, no início do século XX e apresentam farta riqueza iconográfica, que nos guiam pela memória gráfica regional.

Maurice Halbwachs que trata a memória como fenômeno consciente, coletivo e intencional, afirma em seu livro "A Memória Coletiva": "Vivemos e lembramos em sociedade e dentro de um entorno material" (CARDOSO & ALLIS, 2007, p.4). Não podemos separar as imagens do mundo exterior do nosso eu; elas são parte de nossa identidade, afirma o autor.

Manifestações gráficas como impressos efêmeros, livros, cardápios, cartazes, etc, participam do nosso cotidiano, tornando-se suportes da memória e ilustram uma das mais bem sucedidas relações entre as pessoas e o meio projetado e apresentam uma perspectiva inédita para o entendimento de nossa sociedade e desenvolvimento de produtos com foco na promoção de experiências memoráveis e sentimentos positivos (CARDOSO & ALLIS, 2007, p.4).

O adjetivo "gráfico" qualificando memória delimita um campo de estudo: a relação entre a produção gráfica entendida como comunicação visual e manifestação artística e as transformações tecnológicas e comerciais que vieram com o surgimento de uma indústria gráfica.

Dentro desse contexto, essa dissertação apresenta os resultados de uma investigação realizada no Laboratório de Gravuras do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), tendo como objeto, como já dito anteriormente, o acervo de pedras litográficas da CIA Litográfica Araguaia, doadas pela filha da artista Bethy Bowen Monteiro Giudice a esse laboratório, e que foram utilizadas para a catalogação e impressão de diversas imagens comerciais e que ainda mantinham a imagem matriz para aquelas impressões.

O objetivo principal desse estudo é apresentar o resultado da pesquisa, da catalogação e impressão de parte desse acervo litográfico. Para atingir esse objetivo, esse estudo buscou estabelecer o contexto no qual essas imagens eram produzidas, iniciando pela própria técnica: a litografia.

1. HISTÓRIA GRÁFICA

Desde os primórdios da humanidade, o homem precisou aprender a conviver e relacionar-se em sociedade. De geração em geração transmitiu seu conhecimento e desenvolveu novas formas de comunicação. A expressão oral é sem dúvida a mais antiga forma, e através dela, contos, histórias e lendas foram disseminados por gerações.

A medida que o volume de informação crescia, novas formas precisavam ser criadas para servirem de registro e legado para as futuras gerações. Assim, desde as inúmeras formas de pinturas rupestres e diferentes formas de escrita até os mais contemporâneos meios eletrônicos, o homem registra sua existência e se expressa de maneira cada vez mais intensa.

Um marco fundamental na construção histórica do registro da comunicação e da disseminação do conhecimento foi a criação dos tipos móveis de Gutenberg. Em 1450 na Alemanha, Johannes Gutenberg (1398 – 1468), baseando-se na invenção chinesa de xilogravura, criou o processo tipográfico, a partir do qual desenvolveu caracteres metálicos em relevo, que permitiam a criação de palavras e frases, como uma forma rudimentar de carimbo.

A impressão com tipos móveis não foi inventada na Alemanha na década de 1450, como os europeus frequentemente alegam, mas na China, por volta de 1040. Antes que a Gutenberg, deveríamos prestar nossas honras a um engenheiro erudito chamado Bi Sheng. As mais antigas obras impressas na Ásia em tipos móveis que sobreviveram ao tempo parecem datar do século 13, mas há um claro relato do processo de composição tipográfica, e do papel de Bi Sheng no seu desenvolvimento, de autoria de Sheng Kuò, um ensaísta do século 11. (BRINGHURST, 2005, p.133).

Porém, imprimir demandava um longo tempo e era, no início, um processo artesanal. Além disso, no caso da escrita chinesa eram necessários muito mais caracteres do que na escrita ocidental. Para a confecção de um trabalho tipográfico, era necessário agrupar os tipos móveis um a um até formarem uma palavra. Mesmo sendo um avanço histórico na forma de registro, imprimir demandava um longo tempo, já que para formar palavras, os tipos eram agrupados um a um; palavras então formavam linhas; linhas formavam parágrafos e parágrafos formavam páginas. Apesar de toda a dificuldade de composição, a impressão tipográfica disseminou-se por toda a Europa em uma velocidade incomum. Prova disso é que 50 anos depois da criação dos tipos móveis já haviam sido impressos mais de 8 milhões de livros.

Cabia ao impressor a função técnica, a criativa e, muitas vezes, também a função comercial. Conforme cita Enric Satué (2004),

(...) o impressor tinha que decidir e definir a forma que assumiriam os elementos impressos sobre as páginas (...) e isso, implícita ou explicitamente, é o ofício do projetista gráfico. O tipo de letra, o tamanho (ou corpo), o conjunto de letras que compõe a mancha impressa de uma página, as margens que a rodeiam ou demarcam, as ilustrações, os formatos, a costura e os tipos de encadernação, as guardas, as cores e um extenso etcétera hoje quase completamente tipificado, são partes de um conjunto que era necessário definir previamente, de acordo com a sensibilidade estética específica do responsável editorial em cada caso – se o objetivo desejado era, como continua sendo hoje, fazer de tudo isso um produto cultural brilhante, eficaz e competitivo. (SATUÉ, 2000, p.85)

Com a possibilidade da reprodução de livros ilustrados, gravuras e diagramas, a evolução em alguns campos do conhecimento foi salutar. Pela primeira vez na história, podia-se registrar animais, mecanismos e esquemas construtivos que beneficiaram sem precedentes as artes, a biologia, a medicina e a engenharia.

A prática da impressão gráfica se espalhou pela Europa com a diáspora dos impressores germânicos. Por volta de 1500, haviam sido instaladas máquinas de impressão em mais de 250 lugares na Europa – 80 na Itália, 52 na Alemanha e 43 na França. As prensas chegaram a Basiléia em 1466, a Roma em 1467 e a Praga em 1477. Todas essas gráficas produziram cerca de 27 mil edições até o ano de 1500, o que significa que – estimando-se uma média de 500 cópias por edição – cerca de 13 milhões de livros estavam circulando naquela data em uma Europa com cem milhões de habitantes. Cerca de dois milhões desses livros foram produzidos somente em Veneza, enquanto Paris era um outro centro importante, com 181 estabelecimentos em 1500. (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 374).

No livro *Prints and Visual Communication*, William Ivins Jr., propõe uma diferente abordagem da gravura, que ressalte seu significado como meio de comunicação, aspecto ignorado por boa parte dos estudiosos e conhecedores de gravura anteriormente. “A importância de ser capaz de repetir dados iconográficos”, aponta este autor, “é, sem dúvida, maior para a ciência, tecnologia e para a informação em geral, do que para a arte”:

“Se definirmos a gravura de acordo com o ponto de vista funcional aqui indicado e não através de uma valoração processual ou técnica, torna-se óbvio que sem ela teríamos muito poucas das nossas ciência, tecnologia, arqueologia ou etnologia modernas, pois todas estas dependem de informações providas exatamente por dados pictóricos reproduzíveis (IVINS, Jr., William M, 1982, P. 14, tradução nossa).¹

¹ “If we define prints from the functional point of view so indicated, rather than by any restriction of process or aesthetic value, it becomes obvious that without prints we should have very few of our modern sciences, technologies, archaeologies, or ethnologies, for all these are dependent first or last, upon information conveyed by exactly repeatable visual or pictorial statement”. IVINS JR., William M. op. cit. p. 14.

A quantidade de material impresso dependia também da produção de papel. Em 1798 na Inglaterra surgiu a primeira máquina na qual era possível produzir o papel de maneira contínua e com superfície mais acetinada, o que permitiu imprimir com qualidade superior ao que era realizado até então.

Acompanhando esse desenvolvimento na tecnologia de impressão, ainda em 1798, na Alemanha, o tcheco Alois Senefelder (1771-1834) cria um processo de impressão totalmente diferente do que se conhecia. Utilizando uma pedra calcária como matriz planográfica e partindo do princípio da repulsão entre água e gordura, batizou-o de litografia. Essa técnica, diferente das anteriores que eram baseadas em matrizes de madeira e entalhadas em alto relevo, apresentou pela primeira vez o processo de impressão planográfico.

Tal técnica fundamenta-se no princípio de repulsão entre água e óleo, e utiliza uma matriz de pedra calcária. A imagem é desenhada sobre a pedra, e posteriormente umedecida, repele a tinta nas áreas de não imagem e a retém na região de imagem, que é então transferida para o papel por meio de uma prensa mecânica.

Durante várias décadas, esse processo foi a melhor técnica de impressão de cores e a forma mais fácil de se desenhar para reprodução, com qualidade.

Ao uso secular da xilogravura – que havia ganho uma nova popularidade no final do século 18 – vieram juntar-se a litografia (sobre pedra e sobre zinco) e a gravura em metal sobre chapas de aço, técnicas aperfeiçoadas para uso comercial e industrial durante o século 19. Pela primeira vez na história, tornava-se possível imprimir imagens em larga escala e baixíssimo custo, e a difusão de gravuras e outros impressos ilustrados a preços populares foi considerada por alguns contemporâneos pelo menos tão revolucionária no seu impacto social, senão mais, do que a própria invenção da imprensa. (DENIS, 2000, p. 44).

A simplicidade da técnica, comparada a outros métodos utilizados na época, como a xilogravura, provocou mudanças importantes na produção da imagem.

Primeiro, acabou com a divisão entre o desenhista e o gravador, considerado um técnico responsável pela execução do desenho. Com a litografia, o artista pôde ele mesmo se ocupar da gravação da imagem por ele concebida, interrompendo um ciclo de 'informação de segunda mão'. A segunda mudança foi provocada pela rapidez com que uma imagem passou a ser produzida, ampliando suas possibilidades de representação. A terceira diz respeito ao aumento da tiragem, dada a maior resistência da pedra litográfica em relação às outras chapas. (SANTOS, 2008, p. 50).

Rezende (*apud* Cardoso, 2005, p. 32) complementa dizendo que outra vantagem da litografia era a possibilidade de criação do desenho – incluindo aí o desenho de letras e textos – imediatamente sobre a matriz a ser impressa, praticamente como se fosse sobre o papel.

A litografia surge como inovação para a reprodução de cores, como um processo de impressão planográfico (os anteriores eram baseados em matrizes de madeira e entalhados em alto relevo).

O termo, cromolitografia, criado pelo francês Godefroy Engelmann, significa impressão litográfica em cores. Em definição mais específica, designa “uma impressão litográfica colorida onde a imagem é composta por ao menos três cores, cada uma aplicada no impresso por uma pedra diferente. É o primeiro processo de impressão colorida em escala industrial, que se inicia a partir de 1837.

Uma das principais características é o complexo processo de sobreposição das sucessivas camadas de cor sobreimpressas e em registro. Cada cor da imagem precisa ser desenhada separadamente em uma nova matriz de pedra e são necessárias tantas matrizes quantas serão as cores impressas. A junção das matrizes compõe uma única imagem colorida, impressa no papel.

figura 1: Marcação da matriz para registro



Foto: Fábio Dias (2018).

figura 2: Marcação da matriz para registro



Foto: Fábio Dias (2018).

Essa técnica, assim como outras, passaria por grandes mudanças com a revolução industrial, que se constituiu como ponto de partida para transformações significativas nos meios impressos de comunicação.

2. O INÍCIO DAS ARTES GRÁFICAS NO BRASIL

No Brasil, as artes gráficas tiveram seu início tardio, se comparado com outros países da Europa. Os portugueses impediram por um longo tempo a instalação de oficinas gráficas em suas colônias. “Tarde, desgraçadamente tarde: mas, enfim, aparecem tipos no Brasil; e eu de todo o meu coração dou os parabéns aos meus compatriotas brasilienses” (COSTA in ‘Correio Brasiliense’, 1808).

No Brasil, os jesuítas dominaram o processo gráfico por um curto período. Com a chegada da família real portuguesa em 1808, os prelos começaram seu funcionamento em maior escala.

A maioria dos livros e impressos, mesmo os comerciais, que circularam no Brasil até o início do século XIX vinham do exterior, principalmente de Portugal. O sistema monopolista imposto pela coroa portuguesa excluía a liberdade de expressão. Ou seja, qualquer produção de palavra escrita era negada e eram restritas também as reproduções de imagens, até mesmo pela pintura. A posse de prensas ou matérias-primas que indicassem a possibilidade de impressão era prontamente reprimida. Isso significa que, no Brasil, até a chegada da Corte, praticamente não se conheceu e não se exerceu a tipografia. Por outro lado, as obras de escritores brasileiros não encontravam resistência para serem produzidas e publicadas em Portugal. (REZENDE, 2003, p. 259).

Por conta da chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro, diversas providências tiveram que ser tomadas pelo poder público, pois foi necessário alojar cerca de 14.000 pessoas que faziam parte da corte em uma cidade que contava com pouco mais de 70.000 habitantes.

Para atender as demandas e adotar a nova sede do governo português, em 1 de abril de 1808, D. João VI assina seu primeiro decreto no Brasil revogando a proibição de empreendimentos industriais, o que instaura imediatamente uma nova ordem econômica. No mesmo ano, conseqüentemente, inicia-se a construção da

primeira fábrica de papel brasileira na cidade do Rio de Janeiro; iniciativa de Henrique Nunes Cardoso e Joaquim José da Silva. O segundo decreto, de 13 de maio de 1808, cria a Imprensa Régia:

Tendo-me constado que os prelos que se acham nesta capital eram os destinados para a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, e atendendo à necessidade que há de oficina de impressão nestes meus Estados, sou servido que a casa onde eles se estabeleceram sirva interinamente de Imprensa Régia, onde se imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos, que emanarem de qualquer repartição do meu Real Serviço, ficando inteiramente pertencente o seu governo e administração à mesma secretaria Dom Rodrigo de Souza Coutinho, do meu Conselho de Estado, Ministro e secretário dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, o tenha assim entendido, e procurará dar ao emprego da oficina a maior extensão, e lhe dará todas as instruções e ordens necessárias, e participará a este respeito a todas as estações o que mais convier ao meu Real Serviço. Palácio do Rio de Janeiro em treze de maio de mil oitocentos e oito. Com a rubrica do Príncipe Regente N. S. (VERISSIMO, 1900, p.277 *apud*. SEMERARO, 1979, p.8.)

Entre 1808 e 1822 saíram dos prelos da Imprensa Régia 1.154 impressos, dos quais várias obras literárias e científicas de grande valor. Neles estão registrados os fatos mais importantes da história oficial do Brasil, entre eles a elevação do Brasil à categoria de Reino, a proclamação da Independência, a Lei do Ventre Livre, a abolição da escravatura, a proclamação da República, além dos historicamente mais recentes, como os Atos Institucionais que marcaram o período de regime militar e os que significaram a redemocratização.

3. A LITOGRAFIA NO BRASIL

No Brasil, o pioneiro da litografia foi Arnaud Julien Pallière, que desembarcou no Rio de Janeiro em 1817, a convite de Dom João VI, sendo o criador das primeiras etiquetas impressas no Brasil, para as embalagens de rapé Scarfelati.

Figura 3: São Sebastião, Arnaud Jullien Pallière, 1818



Fonte: FERREIRA (1977, p. 183).

De acordo com Orlando da Costa Ferreira (1994), a chegada da litografia ao Brasil admite três introduções, cada qual representada por um ateliê estabelecido no Rio de Janeiro, e sem influências recíprocas:

(...) um, amadorístico e efêmero, com atividade quase secreta e de que não se conhece nenhum produto, a não ser de ouvir dizer; outro, profissional, com duração de alguns anos e pouco distinto, pertencente a um artista, com algumas estampas conhecidas; e finalmente o terceiro, oficial e de longa vida, embora sempre periclitante, e cujos trabalhos tiveram ampla divulgação (FERREIRA, 1994, p. 313).

Do pioneirismo dos primeiros profissionais litógrafos, após a independência do Brasil, a litografia se espalha por todo território nacional, seguindo o curso natural do desenvolvimento da indústria e do comércio, com a mecanização do processo e a especialização dos trabalhadores, tornando-se um dos meios principais de reprodução de imagens, até a primeira metade do século XIX.

As primeiras províncias brasileiras a conhecer o processo e instalar oficinas litográficas foram Rio de Janeiro e Recife (FERREIRA, 1994). Posteriormente, chegaram também na Bahia e coube a Porto Alegre receber a primeira oficina litográfica do sul do país.

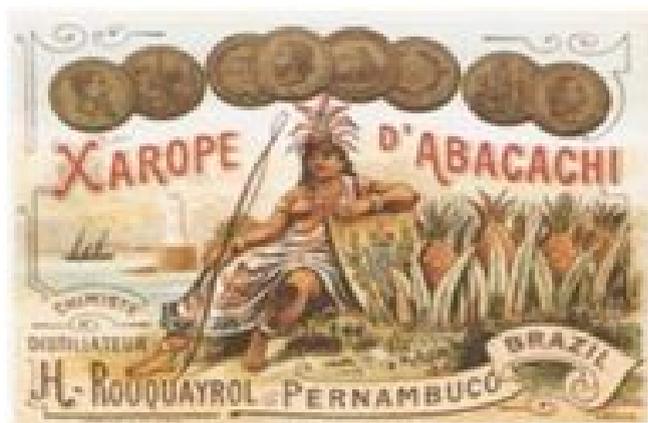
Assim, o nascimento e proliferação das oficinas litográficas nos principais centros econômicos do país contribuíram para fixar a cultura visual do início do século XIX. Nessa época também começaram a ser realizados os primeiros registros de marcas no Brasil.

(...) por meio de rótulos impressos em litografia, que eram colados em livros-registros das Juntas comerciais com os nomes dos fabricantes, dos produtos e dos endereços comerciais escritos nos mais variados e criativos tipos e ilustrados com as mais diversas imagens. (...) Uma das principais características dos impressos desse momento é a profusão de desenhos de letras numa mesma peça, (...) a técnica do desenho sobre a matriz proporcionava virtualmente a criação de qualquer tipografia em qualquer dimensão, direção ou cor. (REZENDE *apud* CARDOSO, 2005, p. 20).

Sendo o principal meio para a reprodução de imagens comerciais, a litografia se insere num momento histórico de transição entre modos de trabalho artesanais e industriais.

Como consequência da modernização dos processos, o número de oficinas e profissionais especializados aumenta e o trabalho se torna especializado. Com novos hábitos de consumo e industrialização, o século XIX opõe a figura do artesão à do artista e transforma o resultado do trabalho de ambos em mercadoria.

Figura 4: Rótulo do Xarope D'Abacahi



Fonte: CARDOSO (2005, p 35).

Rezende (*apud* Cardoso 2005, p. 37) explica a influência através do rótulo do *Xarope d'Abacachi*: “uma índia dubiamente vestida com um drapejo clássico, ornamentada com braceletes e tornozeleiras metálicos, atípicos aos autóctones brasileiros, inserida numa paisagem tropical idealizada”. Cardoso (2004, p. 55) contudo comenta que com o passar dos anos a “litografia chegou a desenvolver uma linguagem própria, tanto em termos de iconografia quanto de design”.

Nas primeiras décadas do século XX, diversas novas técnicas de produção gráfica foram sendo integradas de maneira gradativa pelas diversas empresas que fazem impressão, e os processos mecânicos tipográficos vão sendo incorporados. Em 1922, mais de 100 anos depois de a imprensa chegar ao Brasil, o país recebe a sua primeira impressora Off Set, adquirida pela gráfica carioca Companhia Lithographica Ferreira Pinto. A preparação artesanal das pedras litográficas vai sendo substituída por processos industriais. Aos poucos, as imagens fotográficas para as revistas e jornais foram se consolidando, com técnicas de processamento de filmes e de gravação de clichês.

4. A CHEGADA DA LITOGRAFIA EM SÃO PAULO

O início da litografia em São Paulo deu-se principalmente com a chegada do francês Jules Martin em 1868. Em 1869 este muda-se para a capital e expõe algumas pinturas nas Casas Garraux e no Estúdio Carneiro e Gaspar.

Ele é ágil, lépido, vivo, esperto, saltitante e lytographo. Tem a nítida impressão das pessoas e das coisas (...) e um laboratório de mil coisas esquisitas que funciona sob o nome de lithographia a vapor (...) Naquele antrosinho chic faz tudo menos... a barba; fabricam-se rótulos; etiquetas; vende-se perfumes, objetos de escritório, cromolitografias, articles-paris de todo o gênero; imprimem-se bilhetes de loteria, faturas, mil coisas, todas as coisas, mais coisas ainda e apostilas acadêmicas. (...) Reina um perpétuo movimento, uma atividade extraordinária nas oficinas de Martin. O motor dessas mil peças inquietas... são dois: um a gaz que faz funcionar o prelo lytographico, o outro é o próprio Jules Martin que faz trabalhar todo esse pequeno mundo, com muita ordem e muito método. (Dr. Reclame, c.1879-1886).²

Em 1871 Martin monta uma das primeiras casas litográficas de São Paulo e em 1875 recebe de D. Pedro I o título de Imperial Lithographia. Em 1877, produz o primeiro mapa detalhado da província de São Paulo e de cidades vizinhas em expansão econômica, como Santos - em grandes formatos ou de bolso. Sua oficina é ainda responsável pela produção de inúmeras peças gráficas que circulam no estado, como *São Paulo Antigo*, *São Paulo Moderno*, voltadas à promoção do crescimento urbano e econômico vivido pela cidade desde o fim do século XIX.

² Recorte de jornal não identificado em Álbum Mémoires et Documents, datado entre 1879-1886. Assinado pelo pseudônimo Dr. Reclame, Jules Martin o identifica como Ezequiel Freire (1850-1891), poeta e jornalista, foi redator de o Correio Paulistano e a Província de São Paulo.

Devido à sua dedicação cada vez maior a projetos de arquitetura e urbanismo, transfere sua oficina para seu filho, Jules Martin Filho, em 1880.

Nesse mesmo período, inicia-se a expansão da litografia por todo o interior do estado de São Paulo, em cidades como Sorocaba, Taubaté e Jundiaí.

A utilização da litografia comercial começa a ser suplantada pelo desenvolvimento do atual sistema de impressão industrial colorida, a quadricromia offset. Em 1922 a Companhia Lithographica Ferreira Pinto, no Rio de Janeiro/RJ, adquire a primeira máquina de offset do Brasil. O sistema de impressão offset chega a São Paulo pela Graphica Editora Monteiro Lobato, em 1924. Esse sistema com importantes implementações técnicas e de maquinário se tornou mais prático e econômico. Como explica Oliveira (2002, p. 42) o termo *offset* vem da expressão *offset lithography*, que traduzido literalmente quer dizer litografia fora do lugar, fazendo referência à impressão indireta, já que na litografia tradicional a impressão era direta, com o papel em contato direto com a matriz.

Freitas relata que com a decadência da litografia comercial dá-se a expansão da litografia artística.

A partir do surgimento da fotografia, da clichéria e do off-set, a gravura passa por um processo de desfuncionalização, ganhando autonomia. Essa desfuncionalização, acontecida quando mapas, cartazes, rótulos e marcas passam a ser impressos por outros meios, leva a litografia exclusivamente ao domínio das artes plásticas, desvinculando-a do seu uso comercial. (...) Temos visto ocorrer na arte, e principalmente na gravura, um fenômeno que se repete: à medida que uma técnica fica obsoleta para o uso comercial ou funcional, ela passa a ser "apropriada" pelos artistas. (FREITAS, 2009)³

Sabóia complementa dizendo que com o fechamento de muitas gráficas, prensas e pedras procedentes dessas casas litográficas foram adquiridas por

³ FREITAS, Maria do Carmo. Antigas novas mídias: A arte humanizando as tecnologias. Disponível em <http://www.dodesign-s.com.br/lito/litografia_mg_miolo.htm>. Acesso em 14 jul. 2018

escolas de arte e ateliers particulares de artistas, “já que as pedras podem ser reutilizadas várias vezes para a criação de novos desenhos, bastando para isso fazer um polimento para a retirada das antigas imagens” (2003, p.60), e alguns profissionais experientes passaram a imprimir litografias para os artistas. Na década de 1960 houve um renascimento da litografia nos Estados Unidos, no Brasil e em outras partes do mundo, e portanto uma grande demanda pelos equipamentos e pedras existentes nas antigas casas litográficas desativadas.

Ateliês permaneceram até poucos anos atrás imprimindo litografias para os artistas brasileiros. Muitos deles já fecharam. Poucos são os artistas que praticam esse processo de impressão. Os impressores especializados em litografia comercial são escassos e remanescentes das gráficas que já não funcionam mais.

Dessa forma, ateliês como o Imago, em S. Paulo, permaneceram até poucos anos atrás imprimindo litografias para os artistas brasileiros. Muitos já se encontram fechados nos dias atuais. Raros são os artistas que praticam esse processo de impressão. Em Recife, também existe um grupo dedicado a impressões em litografia, dirigido pelo pintor João Câmara. Os impressores são remanescentes das gráficas especializadas em litografia comercial daquela cidade, algumas das quais ainda estavam em funcionamento há cerca de 20 anos atrás.(FREITAS, 2009) ⁴

⁴ FREITAS, Maria do Carmo. Antigas novas mídias: A arte humanizando as tecnologias. Disponível em <http://www.dodesign-s.com.br/lito/litografia_mg_miolo.htm>. Acesso em 14 jul. 2018

5. A CIA LITOGRAFICA ARAGUAIA

A confecção de grande parte dos rótulos produzidos no estado de São Paulo, até meados da década de 1970, se deve à litografia. Os gravadores desenvolviam as imagens e elementos pictóricos, combinavam tipografias e esquemas de cores, e desenvolviam uma estrutura compositiva que gerava similaridades e formava padrões gráficos, sem que estes estivessem diretamente relacionados com o tipo de produto representado. Tal processo demonstrava a existência de um interesse na harmonia visual dos elementos, muitas vezes sem um treinamento formal.

Figura 5: Rótulo da Caninha 3 Canoa



Reprodução: Fábio Dias e Danilo Perillo (2018).

Figura 6: Rótulo de Bebida Menta Extra



Reprodução: Fábio Dias e Danilo Perillo (2018).

Através da intensa pesquisa, do cruzamento de dados e entrevistas, foi constatado que o acervo de matrizes litográficas recebido pelo Instituto de Artes da UNICAMP foi adquirido pela artista Beth Bowen Giudice em 1977, após o encerramento das atividades da CIA Litografia Araguaia.

Tal acervo possui registros valiosos da indústria de rotulagem do estado de São Paulo e conserva parte da memória gráfica do interior. As pedras e os impressos contêm um material rico morfológica e semanticamente e constituem um legado de inestimável valor da prática gráfica e seus efêmeros.

A CIA Litografia Araguaia foi fundada em 1952 pelo então empresário Rubens Robertoni. Situada na Rua XV de Novembro, 344, esquina com a Rua Aristeu Dagnon, na Vila Argos, região central de Jundiaí/SP, e produzia impressos em litografia e posteriormente em offset. De lá saíram rótulos de produtos de empresas

de reconhecimento nacional como a Cica, Perdigão, Três Fazendas, Adidas, Vulcabras, etc., e de empresas de pequeno porte localizadas em todo interior do estado de São Paulo, como destilarias informais, produtores de uva, produtores de refrescos e refrigerantes e também produtos de limpeza, atendendo todo o interior do estado de São Paulo. Em meados dos anos 80, enfrentando uma forte crise financeira, a CIA Litográfica Araguaia mudou-se para Várzea Paulista, onde as lutas operárias (seus colaboradores conquistaram o direito à cesta básica) marcaram sua história.

Após a mudança, o imóvel foi sede, até meados dos anos 90, da Davidson Planejamento e Propaganda, uma agência de Publicidade e Propaganda responsável por campanhas publicitárias que tiveram grande importância no cenário da época, de produtos tais como a boneca Lu Patinadora (Meplastic), bichos de pelúcia Lionela, Cachaça Velho Barreiro (Indústrias Reunidas de Bebidas Tatuzinho 3 Fazendas Ltda), Mentos (Van Melle), papel higiênico Confort, jeans Star Up, entre outros.

Depois disso o imóvel foi ocupado por uma oficina mecânica, até ser gradualmente abandonado ao longo de uma década e meia, quando foi palco de diversos tipos de violência, bem como de um incêndio que danificou bastante sua estrutura.

A partir de 2010 o espaço então se tornou um ponto de comércio e uso de drogas, prostituição, roubo, sujeira e pessoas em situação de extrema pobreza, e como consequência, os delitos na região se tornaram frequentes.

figura 7: Antigo prédio da CIA Litográfica Araguaia



Fonte: Google Street View⁵

⁵ Disponível em < <https://bit.ly/2FTO2DF> >. Acesso em: 18 jul. 2019.

Em março de 2016, a Casa, grupo cultural da cidade de Jundiaí, teve que sair do espaço que utilizava para eventos culturais realizados. Observando que o movimento cultural jundiaiense não poderia parar, decidiram realizar uma ocupação cultural. Levantaram dados jurídicos, logísticos, sociais e de campo para então começarem o ato.

Em 06 de maio de 2016, as Casas Colaborativas, em conjunto com coletivos da região, se reuniram para ocupar esse espaço privado, que trazia para a população ao redor do imóvel um certo desconforto. Alguns integrantes dos coletivos tiveram uma conversa com os moradores, que apoiaram totalmente a ideia.

O primeiro passo para a ocupação do local foi um mutirão, onde vários representantes de coletivos culturais de Jundiaí limparam, reformaram e pintaram totalmente o galpão. Após essa etapa, e contando com ajuda de arquitetos e engenheiros, fizeram a colocação de telhas novas, realizaram pintura e substituíram o que era necessário. Todas essas ações foram realizadas através de doações.

Após mais de 16 anos de abandono, (meados de 1996), recuperaram as instalações, para tornar o espaço novamente habitável, seguro e confortável para circulação de toda a população. Desde então, o Ocupa Colaborativa tem programações culturais frequentemente.

6. A DOAÇÃO DO ACERVO

Fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa foi ter tido conhecimento do relato a seguir. Ele foi obtido através de e-mail, que consta nos Anexos desta pesquisa.

No início do ano de 2015, a Profa. Dra. Vera Chalmers, docente no Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, foi indagada pelo motorista que rotineiramente a conduzia, Sr Joaquim de Jesus Oliveira, sobre o significado das gravuras de metal que trazia consigo. Esclarecido sobre seu significado e ainda interessado na arte, comentou com a docente sobre um sítio na cidade de Valinhos/SP, para onde havia conduzido, dias antes, uma juíza, filha de uma artista já falecida, que possuía um grande número de pedras desenhadas empilhadas e uma prensa desmontada como ferro velho. Curiosa, a Professora Vera Chalmers pediu que ele procurasse esta senhora e perguntasse a ela se haveria o interesse em doar essas pedras à universidade.

Alertada sobre o interesse da Professora, a senhora juíza quis inicialmente vender as pedras, que naquele momento causavam-lhe enorme transtorno. Argumentando não haver recursos disponíveis na universidade, a Professora Chalmers insistiu na doação. Após alguns meses de tentativas e insucesso, a juíza não conseguiu vendê-las no mercado litográfico e novamente Chalmers fez contato, insistindo na doação às universidades (UNICAMP e USP), para que pudessem ser objeto de estudo e ser posteriormente reutilizadas para impressão. Dessa vez, a juíza acabou cedendo e doando todo o acervo.

Assim, no dia 22 de dezembro de 2016, a senhora Maísa Costa Giudice, na presença do senhor Joaquim de Jesus Oliveira e do técnico do Laboratório de Gravura da UNICAMP, Dr. Danilo Perillo, realizou a doação do acervo contendo 289 pedras litográficas, sendo que coube ao Instituto de Artes da UNICAMP 145 pedras e à Escola de Comunicação e Artes, USP, 144 pedras.

As matrizes foram retiradas de uma chácara no condomínio São Joaquim, Km 75 da Rodovia Anhanguera, na cidade de Vinhedo/SP. Estavam expostas às intempéries, e uma grande parte já estava danificada e deteriorada. Muitas delas eram cacos ou partes de outras pedras. Seus formatos eram bem variados, mas em média possuíam 35 cm altura por 25,5 cm de largura.

Um fato curioso é que a proprietária do imóvel, a Sra. Maísa Costa Giudice, não permitiu que o caminhão entrasse em sua propriedade para fazer a retirada das pedras, sendo necessária a utilização de carriola do ponto onde estavam as matrizes até o lado externo da chácara, onde estava o transporte. Isso tornou o trabalho árduo e cansativo, pois somente 2 pessoas carregaram e transportaram as matrizes.

figura 8: Matrizes litográficas na casa da doadora, antes da doação



Fonte: Acervo do IA. Foto de Danilo Perillo, 2016.

7. A ARTISTA BETHY BOWEN GIUDICE

A artista Bethy Bowen Giudice, responsável pelo acervo, teve uma vida totalmente dedicada às artes plásticas. Desde muito cedo fazia pinturas e posteriormente dedicou-se às gravuras em metal e à litografia .

Dentre suas principais atividades artísticas, destacam-se os seguintes períodos:

- Em 1966 participou do 15º Salão Paulista de Arte Moderna.
- Em 1967 participou do 3º Salão de Arte Contemporânea de Campinas.
- Em 1970 participou do 3º Salão de Arte Contemporânea de Santo André.
- Também em 1970, participou da pré Bienal de São Paulo.
- Ainda em 1970, participou do Salão Paranaense de Arte.
- Em 1971 participou do 4º Salão de Arte Contemporânea de Santo André.
- Também em 1971, participou do 3º Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte.
- Ainda em 1971, participou do 3º Panorama de Arte Atual Brasileira.
- Ainda em 1971, participou do 11ª Bienal Internacional de São Paulo.
- Em 1972 participou do 5º Salão de Arte Contemporânea de Santo André.
- Em 1973 foi diretora artística da Bienal Internacional de São Paulo.
- Em 1974 ganhou uma bolsa para morar em Portugal, através da fundação Lucia Burbank.
- Retornou ao Brasil em 1976 e retomou as atividades em seu ateliê.

- Adquiriu o acervo, objeto de estudo dessa pesquisa, em 1977.

A dificuldade da aquisição de novas pedras para gravação de suas gravuras a teria levado, em 1977, à prática da compra dessas matrizes, nas gráficas de sua região, que se encontravam em situação de falência. Isso era uma prática comum entre os artistas de litografia, durante esse período. (Barreto Campello, Agra Junior et al., 2007; Barreto Campello, Agra Junior et al., 2008).

Em 1978 foi apresentadora de um programa de artes, na extinta TV Tupi, onde ensinava técnicas de desenho artístico.

Sua vida foi toda pautada pela arte, segundo relatos de sua filha, que a acompanhava desde pequena, no atelier no fundo de sua casa, granitando, gravando e reproduzindo suas gravuras, muitas vezes ajudando a rodar a pesada manivela da prensa litográfica ou movendo as fatigantes matrizes de impressão de lugar.

8. REGISTRO FOTOGRÁFICO E CATALOGAÇÃO

Uma vez que metade do acervo recebido estava destinado à Universidade de São Paulo – USP, a primeira providência tomada foi o registro fotográfico das 289 matrizes litográficas (Anexo C). Muitas delas continham imagens em ambos os lados das pedras. Esse registro foi feito pelo técnico do Laboratório de Gravuras do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Dr. Danilo Perillo, utilizando equipamento fotográfico, modelo Canon EOS REBEL T5. O material fotografado e as matrizes que ficaram no Instituto de Artes foram catalogadas e indexadas.

figura 9: Fotos do acervo no Laboratório de Gravuras do Instituto de Artes da UNICAMP



Fonte: acervo do IA – foto de Danilo Perillo (2016).

Para tornar a catalogação mais adequada, padronizada e precisa, foi desenvolvido um sistema próprio de cadastro. Esse sistema visa catalogar, indexar e tornar mais fácil a busca por qualquer informação sobre as matrizes ou sobre as imagens contidas nas matrizes. Com ele é possível saber, por exemplo, quantas

imagens referentes à bebidas alcoólicas nós temos identificadas no acervo; ou ser mais preciso, buscando por rótulos de produtos alimentícios, e quais cores possuem. É possível também buscar pelo título gravado, como por exemplo: Uvas Niágara, ou mesmo por Tubaína.

O sistema de cadastro e busca encontra-se no seguinte endereço digital:

www.cadastralito.com.br

Figura 10: Captura de tela do cadastro de matrizes

The screenshot shows the 'cadastralito.com.br' interface with the following elements:

- Logos:** UNICAMP, dap (Departamento de Artes Plásticas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas), LABgravura (Laboratório de Gravura - Ia - unicamp), and CPGRAVURA (Centro de Pesquisa em Gravura).
- Search Interface:** Fields for 'Código', 'Título', 'Cores', 'Objeto', and 'Produto'. Each has a 'Selecione!' dropdown menu. A search button with a magnifying glass icon is on the right.
- Filters:**
 - Cores:** Azul, Amarelo, Vermelho, Verde, Preto, Outro.
 - Objeto:** Rótulo, Selo, Gargalo, Caixa, Outro.
 - Produto:** Bebida Alcoólica, Bebida não Alcoólica, Produto de Limpeza, Produto Alimentício, Outro.
- Results:** A message 'Foram encontrados 189 registros' is followed by a table of three records:

Imagem	CÓDIGO	ALTURA	LARGURA	CORES
	IA1117	44,5	33,5	3
	IA1118	44,5	33,5	1
	IA1119	47	28	2

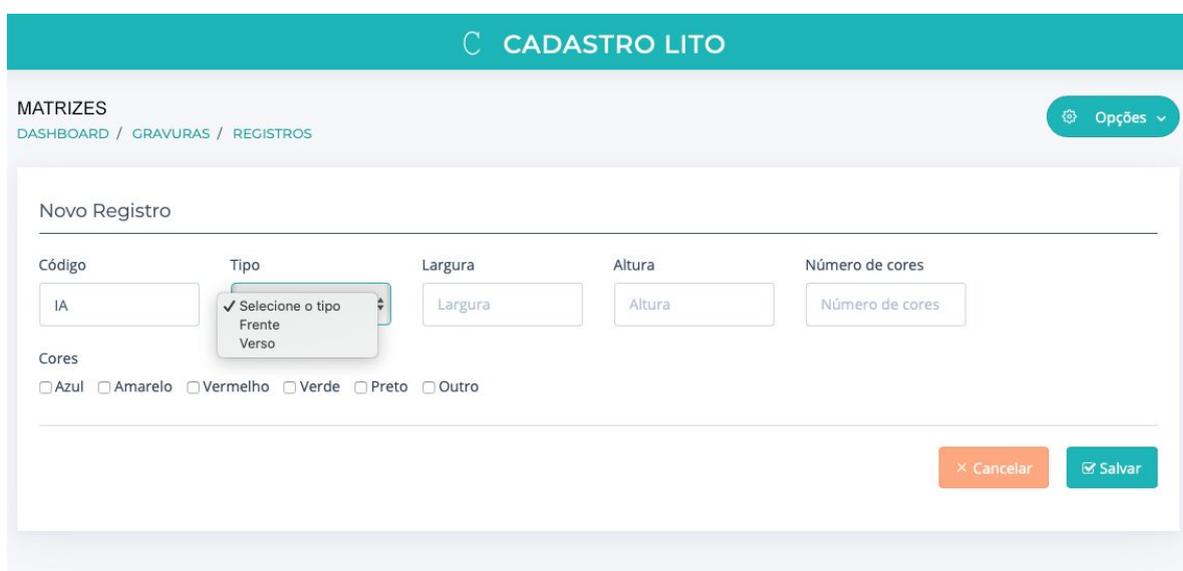
Reprodução: Fábio Dias (2020).

Para acessar o sistema de cadastro, o usuário é direcionado a uma página de login, através do endereço: <http://www.cadastralito.com.br/cadastralito/adm>. Lá é possível cadastrar, listar e editar os já realizados.

Cada cadastro foi dividido em dois grandes grupos: matriz (1) e gravuras (2).

1. Catalogação das pedras (matrizes), que foram identificadas através de código (inicia-se sempre com as letras IA, fazendo referência ao Instituto de Artes). Os números seguintes ao código IA são sequenciais (inicia-se em 1117), e possuem relação direta com o nome do arquivo digital (numeração gerada automaticamente pela equipamento fotográfico), relacionado a cada matriz. O tipo refere-se aos lados da matriz, ou seja, frente ou verso, formato (L X A), presença de cores indicadas e quais cores a matriz possui. Após a inserção de todos os dados, há um botão para salvar o cadastro da matriz, e posteriormente abre-se o restante da tela, para o cadastro das imagens.

Figura 11: Captura de tela do cadastro de matrizes



A captura de tela mostra a interface do sistema 'CADASTRO LITO'. No topo, há um cabeçalho verde com o logo 'CADASTRO LITO'. Abaixo, o título 'MATRIZES' e o caminho de navegação 'DASHBOARD / GRAVURAS / REGISTROS'. Um botão 'Opções' está no canto superior direito. O formulário principal, intitulado 'Novo Registro', contém os seguintes campos:

- Código:** Campo de texto com o valor 'IA'.
- Tipo:** Menu suspenso com as opções 'Selecione o tipo', 'Frente' e 'Verso'. O ícone de seleção está aberto.
- Largura:** Campo de texto com o valor 'Largura'.
- Altura:** Campo de texto com o valor 'Altura'.
- Número de cores:** Campo de texto com o valor 'Número de cores'.

Abaixo dos campos, há uma seção 'Cores' com seis opções de cores: Azul, Amarelo, Vermelho, Verde, Preto e Outro, cada uma com um botão de seleção desativado.

No canto inferior direito do formulário, há dois botões: 'Cancelar' (laranja) e 'Salvar' (verde).

Reprodução: Fábio Dias (2020).

2. A catalogação das imagens contidas nas matrizes possui os seguintes campos: título da gravura (nome dado de acordo com sua forma, marca ou similaridade, formato (L X A), identificação do objeto a que se destina, classificação quanto ao produto final e cadastro da foto da matriz (frente e verso). Após a imagem ser cadastrada, observa-se a informação já gravada e, a partir daí, novas imagens podem ser adicionadas, todas pertencentes à mesma matriz”

Figura 12: Captura de tela do cadastro das gravuras

CADASTRO LITO

Título da Gravura: Largura: Altura: Objeto: Rótulo Selo Gargalo Caixa Outro

Produto: Bebida Alcoólica Bebida não Alcoólica Produto de Limpeza Produto Alimentício Outro

Pesquisar:

Título	Largura	Altura	Ações
Nenhum registro encontrado			

Mostrando 0 até 0 de 0 registros

Enviar arquivo

Procurar arquivo

Reprodução: Fábio Dias (2020).

Para que fosse possível fazer a medição de cada matriz e de cada imagem gravada nela, utilizou-se uma régua de referência, que foi fotografada juntamente com a matriz.

figura 13: Foto da matriz e régua

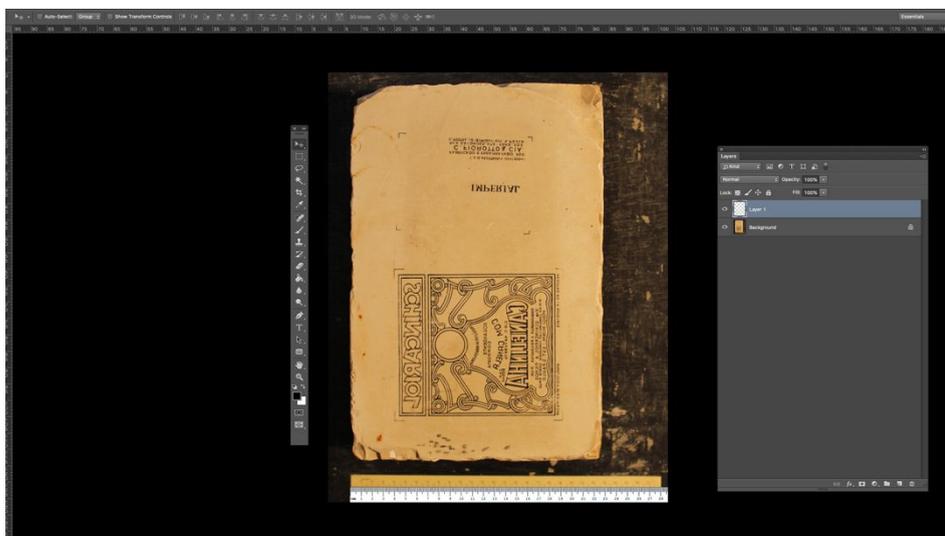


Fonte: acervo do IA – foto de Danilo Perillo (2016).

Essa régua foi fundamental para que as medições necessárias pudessem ser feitas de forma digital e não presencial.

Através de software Adobe Photoshop CC 2019, foi inserida uma outra régua digital, do mesmo tamanho da que foi fotografada em conjunto com a matriz.

figura 14: Foto da matriz e régua de referência

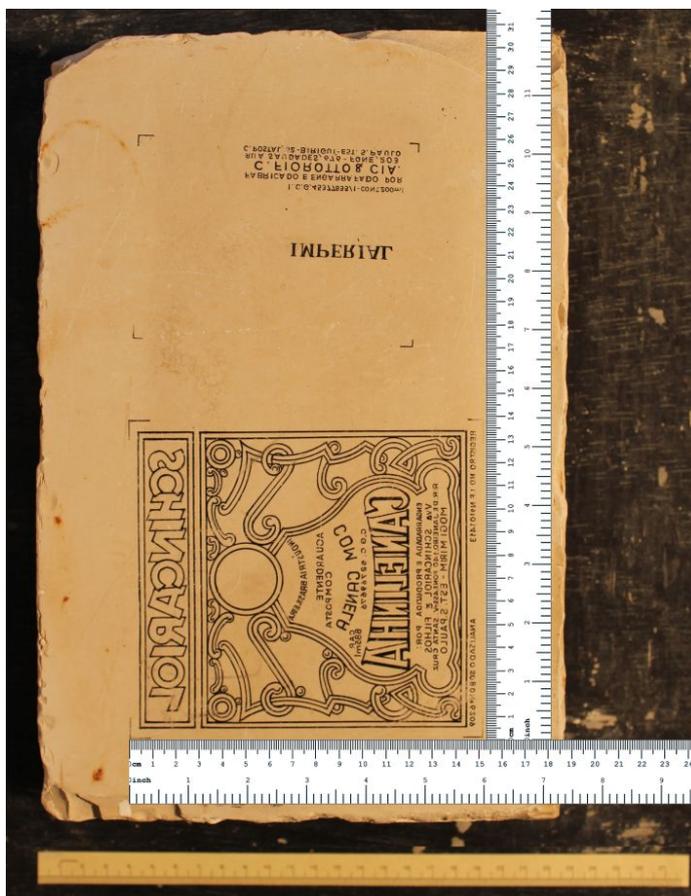


Fonte: acervo do IA – foto de Danilo Perillo (2016).

A medição de cada elemento contido na matriz foi realizada e os dados inseridos no sistema. Cada elemento foi medido e categorizado de acordo com sua função e cores.

O objetivo dessa catalogação é identificar os elementos presentes nas imagens comerciais reproduzidas, e leva em consideração tudo o que será impresso no suporte, inclusive os elementos gráficos encontrados nos rótulos principais.

figura 15: Foto da matriz e régua



Fonte: acervo do IA – foto de Danilo Perillo (2016).

Alguns parâmetros relacionados à imagem foram originados da ficha criada no primeiro momento do projeto, cujo o intuito era catalogar tanto as matrizes quanto as impressões. São eles:

- Título da imagem: produto e sua marca.
- Código: pré-estabelecido pelo projeto, seguindo a numeração das fotos do registro fotográfico das matrizes
- Produto: categoria do produto: bebida alcoólica, alimento, limpeza, etc.
- Dimensão da imagem: altura e largura.

A grande maioria das matrizes deste acervo possui imagens de trabalhos comerciais, que são, em sua maioria, compostos de rótulos (bebidas alcoólicas e não alcoólicas produzidas no interior de São Paulo) e selos de embalagens de uvas.

A visualização do conjunto de pedras permite identificar algumas características importantes. São elas:

1. O acervo do Instituto de Artes da Unicamp possui 94 matrizes armazenadas e em condições de serem utilizadas.
2. Cada matriz foi cadastrada com um código referente na frente e outro código referente no verso, sempre respeitando o número do arquivo digital, correspondente àquela imagem, totalizando 188 cadastros.
3. Algumas matrizes não possuem imagens gravadas em um dos lados.
4. No total, são aproximadamente 238 imagens gravadas (elementos textuais, ornamentos, formas e composições) visíveis nas matrizes. Algumas delas passaram por tratamento digital (contraste e iluminação) para se identificar a categoria a qual pertencem.
5. As imagens categorizadas, indexadas e relacionadas à bebidas alcoólicas representam 25,6% do total.
6. As imagens categorizadas, indexadas e relacionadas à bebidas não alcoólicas representam 21,8% do total.
7. As imagens relacionadas à bebidas representam praticamente a metade do acervo, ou seja, 47,4% do total.
8. As imagens categorizadas, indexadas e relacionadas a produtos de limpeza representam 5,9% do total.
9. As imagens categorizadas, indexadas e relacionadas a produtos alimentícios representam 13,5% do total.
10. As imagens que não puderam ser identificadas ou categorizadas representam a maior parte das categorias criadas, ou seja, 33,2%.

Em sua grande maioria, as imagens gravadas e identificadas são rótulos que pertencem a bebidas, embalagens de caixas de uva, caixas de ameixa, vinagre, álcool, alvejante e água sanitária. No total foram 118 registros de rótulos, representando 49,6% do total.

Em algumas matrizes foi identificada a gravação fora do padrão negativado, ou seja, a imagem era gravada de forma positiva, pois essas matrizes eram usadas para arquivar os trabalhos (positivadas). A arte contida nessas pedras era copiada para uma pedra maior, à medida que o cliente requeria o trabalho, e servia para a impressão definitiva.

Nos rótulos policromáticos – que geralmente apresentam de 3 a 4 cores primárias – a separação de cores não segue um padrão e encontra-se, normalmente, registrada na mesma matriz, algumas até mesmo com indicação da cor, mas sem nenhuma precisão, como vermelho carne ou azul claro, contendo apenas indicações que orientavam o transporteiro e o litógrafo impressor.

Outra informação contida e comum nas imagens é indicação “Dec”, por exemplo: “Preto 3 Dec”. Dec, significa decalque, uma alternativa ao termo transfer ou transporte, e deriva da palavra francesa *decalquer*, que significa traçar, marcar, copiar. Portanto as imagens que aparecem invertidas (positivadas), eram feitas como decalque, guardando a imagem para o caso de a pedra usada na impressão se desgastar.

figura 16: Fotos da matriz IA1135, com a marcação “PRETO 3 DEC”



Foto: Fábio Dias (2019).

9. SELEÇÃO DAS MATRIZES

A qualidade da imagem contida nas pedras nem sempre é boa. Muitas vezes é apagada pela reação ao tempo, pelo desgaste no transporte ou armazenamento. Vale lembrar que os rótulos originais tinham um nível de acabamento profissional, o que pode ser conferido pela presença de muitos ornamentos, pontilhismo, sombras, contornos, texturas, e em alguns casos, até logotipos criados.

O acervo revela uma atividade intensa na comercialização de produtos com rotulagem, selos, lacres, embalagens, etc.

Para que se pudesse obter um resultado final legível no suporte, foi feita uma seleção de matrizes que possuíam boa legibilidade das informações gravadas. Também optou-se por matrizes que traziam alguma identificação da cor. Em alguns casos nos quais a imagem era boa, mas não havia referência à cor, esta imagem foi colorizada digitalmente através do Adobe Photoshop CC 2019 para se identificar a cor exata, e para que o processo de registro da cromia fosse efetivo.

Figura 17: Captura de tela da colorização digital (cyan e vermelho)



Figura 18: Captura de tela da colorização digital (amarelo e preto)



Reprodução: Fábio Dias (2019).

Figura 19: Captura de tela da colorização digital (cromia)



Reprodução: Fábio Dias (2019).

figura 20: Imagem da matriz IA1188



Reprodução: Fábio Dias (2018).

10. AS EDIÇÕES

A bibliografia disponível, especializada em gravura e litografia, oferece orientações básicas sobre os processos de restauro e técnicas, na maioria das vezes obsoletas, de impressão litográfica.

Em primeiro lugar, estabeleceu-se uma metodologia de trabalho. Alguns procedimentos foram planejados e outros foram concebidos durante o processo, de acordo com a característica de cada matriz.

A primeira etapa deu-se na seleção das matrizes que continham imagens ou algum vestígio de desenho em melhor estado de conservação, além das que tinham traços mais bem definidos. Posteriormente, foram separadas e lavadas em água corrente com uma esponja bem macia, pois algumas estavam bem sujas.

No momento de cada impressão, as matrizes recebiam a aplicação manual de goma arábica dissolvida em água, aplicada de forma circular para a penetração no produto, a fim de reconstruir a película protetora danificada pelas intempéries. Após 24 horas desse processo, era feita uma tentativa de recuperação da imagem através da rolagem (entintar a pedra com rolo) com tinta preta. Esse processo é conhecido como "subir a tinta", "engorda" ou "engordar a imagem". Isso faz com que o desenho ganhe mais contraste e fique mais "vivo" na matriz.

Abaixo um exemplo da matriz antes desse processo.

figura 21. Foto da matriz sendo preparada



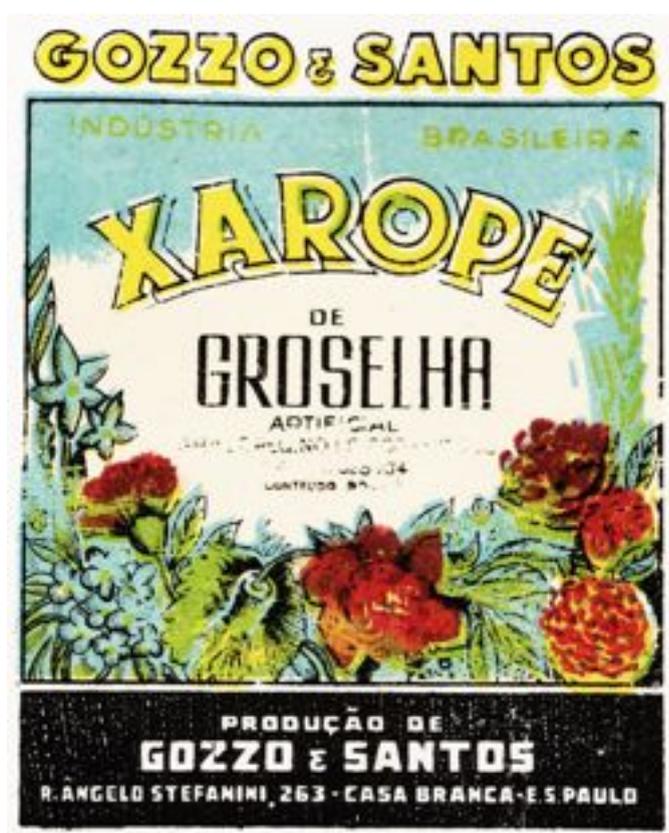
Fonte: acervo do IA – foto de Fábio Dias (2018).

As reproduções partiram da análise de 94 matrizes (frente e verso), e totalizam 35 trabalhos e mais de 200 edições. Com o auxílio e tutoria do profissional impressor Reginaldo Flores e do técnico, Dr. Danilo Perillo, as matrizes foram recuperadas, tratadas, preparadas e utilizadas na reprodução.

No segundo semestre de 2017, mais precisamente no dia 12 de setembro, iniciaram-se as edições das imagens contidas no acervo de matrizes litográficas. O diferencial desse acervo está na possibilidade do trato diretamente com a pedra

litográfica, permitindo observar não apenas as imagens, como também sua matriz de impressão. Isso levou à comparações entre as duas partes e ajudou a entender técnicas usadas por aqueles artistas gráficos, como por exemplo a utilizada para se obter certas nuances de cores (pontilhamento), ou ainda compreender a complexidade para se conseguir um trabalho tipográfico complexo, já que a escrita na pedra é feita de forma invertida. Algumas dessas pedras apresentam as cores em separado, indicando a cor final do impresso. Por fim, esse acervo permitiu visualizar e entender todo o processo de impressão, desde a matriz desenhada até o impresso final.

Figura 22: Impressão em cromia, medida do rótulo: 10,8 x 13,5 cm



Reprodução: Fábio Dias/Danilo Perillo (2019).

Figura 23: Impressão em cromia, medida do rótulo: 9,5 X 12 cm



Reprodução: Fábio Dias/Danilo Perillo (2019).

Figura 24: Impressão em cromia, medida do rótulo: 9 X 16,6 cm



Reprodução: Fábio Dias/Danilo Perillo (2019).

Figura 25: Impressão em cromia, medida do rótulo: 17 X 11 cm

LAVA LÍMPA
ANGÉLICA
PERFUMA DETERGENTE
DESINFETA DESINFETANTE PERFUMADO

PRODUTOS ANGÉLICA
FABRICADOS POR:
A BERRETTINI
R. CEL. JOÃO LEME, 26
BRAGANÇA PAULISTA
QUÍMICO - S.C.J. R LEME
AGITE ANTES DE USAR

UTILIDADES
1- LAVA, PISOS, AZULEJOS E SANITÁRIOS
2- LIMPA VIDROS E ESPELHOS.
3- LAVA PORTAS, JANELAS E VENEZIANAS.
4- IDEAL PARA LIMPEZA DE PEÇAS ESMALTADAS FÓRMICAS.
5- EXELENTE NA LAVAGEM INTERNA E EXTERNA DE AUTOMÓVEIS.
6- MUITO USADO NA LAVAGEM DE ROUPAS, NO TANQUE, OU NA MÁQUINA.
7- LAVA LOUÇAS, PANELAS E TALHERES.
8- IDEAL PARA LIMPEZA DE ESTOFADOS DE PLÁSTICO OU COURO.

CONTEÚDO 900 cm³
C.G.C - 45613700
- FONE, 30153 -

IND. BRAS.

- FONE, 30153 -

Reprodução: Fábio Dias/Danilo Perillo (2019).

Figura 26: Impressão em cromia, medida do rótulo: 10,5 X 12,3 cm

CANINHA
3
INDÚSTRIA BRASILEIRA CAP. 850 ml
CANOA
AGUARDENTE DE CANA

ADUÇADA
BRAND. ALCOOLICA ATÉ 54 GL.
ENGARRAFADA POR:
LUIZ CARLOS GOMES
RUA SÃO SEBASTIÃO, 206 - FONE, 617
PORTO FERREIRA - S.P.
REG. Nº C.A.P. SUB Nº - C.G.C. Nº 5189864

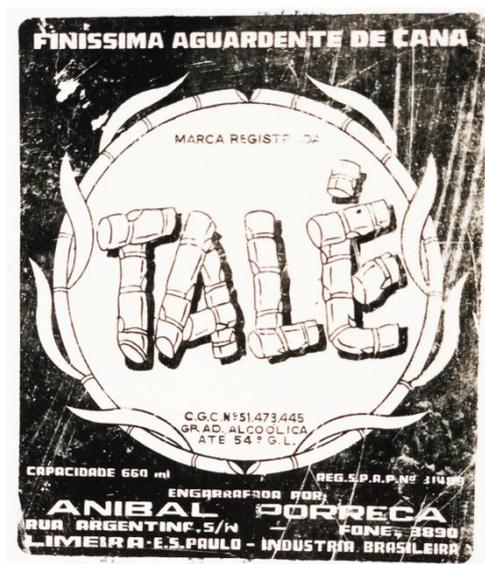
Reprodução: Danilo Perillo (2018).

Figura 27: Impressão em preto, medida do rótulo: 15,5 X 10,5 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 28: Impressão em preto, medida do rótulo: 9,7 X 11,7 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 29: Impressão em preto, medida do rótulo: 11,5 X 10,2 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 30: Impressão em preto, medida do rótulo: 11,3 X 10,1 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura31: Impressão em preto, medida do rótulo: 11,4 X 15 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 32: Impressão em preto, medida do rótulo: 12 X 13,8 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 33: Impressão em preto, medida do rótulo: 11,3 X 13,1 cm



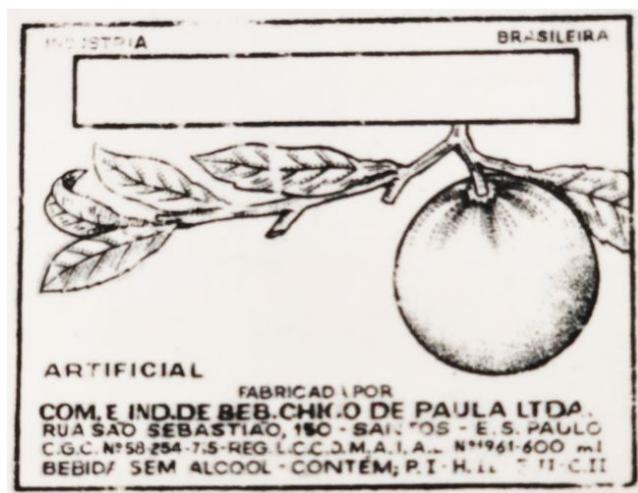
Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 34: Impressão em preto, medida do rótulo: 9,5 X 7 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 35: Impressão em preto, medida do rótulo: 9,3 X 7,3 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 36: Impressão em preto, medida do rótulo: 11 X 10,3 cm



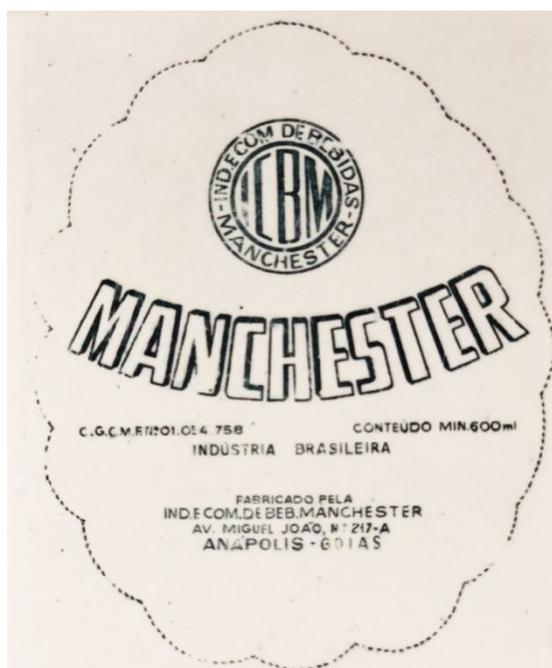
Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 37: Impressão em preto, medida do rótulo: 10,5 X 10,7 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 38: Impressão em preto, medida do rótulo: 10,5 X 13 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 39: Impressão em preto, medida do rótulo: 11 X 19 cm



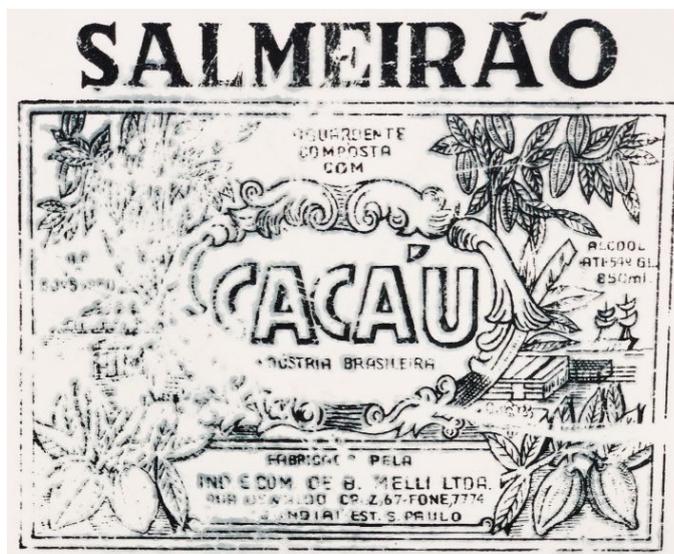
Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 40: Impressão em preto, medida do rótulo: 10,3 X 11,8 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 41: Impressão em preto, medida do rótulo: 13,5 X 11 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 42: Impressão em preto, medida do rótulo: 11,8 X 11,9 cm



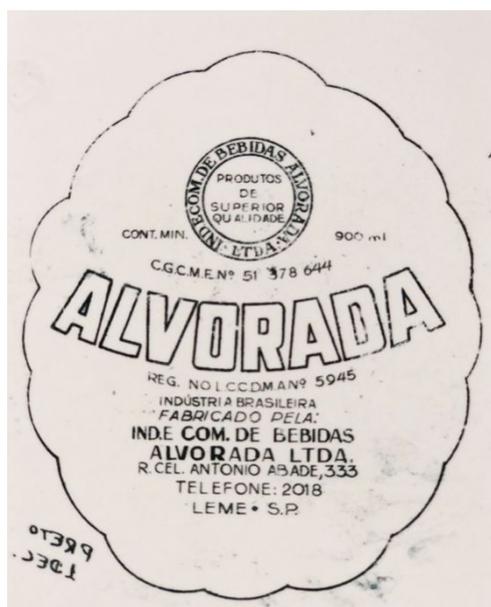
Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 43: Impressão em preto, medida do rótulo: 10,7 X 10,9 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 44: Impressão em preto, medida do rótulo: 13 X 10,5 cm



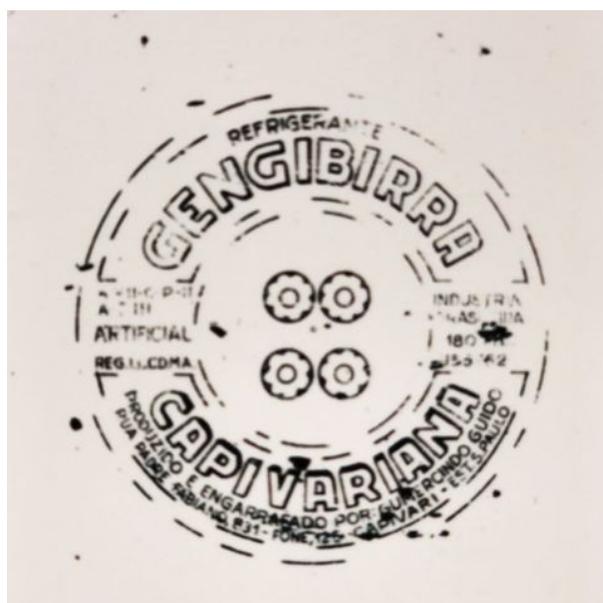
Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 45: Impressão em preto, medida do rótulo: 8,5 X 5,5 cm (cada)



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

Figura 46: Impressão em preto, medida do rótulo: 7,7 X 7,7 cm



Reprodução: Fábio Dias/Reginaldo Flores (2017).

O preparo da matriz consiste no seguinte processo:

1. Lavar a área de impressão com água corrente e esponja;
2. Diluir a goma arábica com água;
3. Espalhar a goma com estopa;
4. Passar na matriz em movimentos circulares;
5. Deixar secar;
6. Se houver áreas manchadas de tinta, pode-se utilizar ácido para remoção;

figura 47: Foto da matriz sendo preparada



Fonte: acervo do IA – foto de Fábio Dias (2018).

figura 48: Foto da matriz sendo preparada



Fonte: acervo do IA – foto de Fabio Dias (2018).

O processo de preparo para impressão deve seguir as seguintes etapas:

1. Colocar tinta preta para engordar a imagem;
2. Retirar a tinta excedente com solvente e estopa;
3. Molhar a pedra;
4. Retirar o excesso de água com a esponja;
5. Levar a prensa e iniciar o processo de entintagem, utilizando tinta offset ou tinta tipográfica. (pode se utilizar algumas gotas de óleo de amêndoa, para deixar a tinta mais gordurosa).

figura 49: Foto da matriz sendo entintada



Fonte: acervo do IA – foto de Fábio Dias (2018).

Após o processo de impressão, é necessário preparar a matriz para ser guardada. O processo é simples, mas deve ser seguido a rigor:

1. Aplicar breu sobre a imagem;
2. Retirar o excesso de breu;
3. Espalhar a goma arábica pura pela área entintada com uma estopa, e esperar secar;
4. Colocar uma solução de ácido acético e goma arábica nas bordas e nas áreas sem imagem;
5. Aplicar talco sobre a imagem;
6. Guardar a matriz, com o devido cuidado, para uma próxima edição.

figura 50: Foto da matriz sendo limpa



Fonte: acervo do IA – foto de Fábio Dias (2018).

figura 51: Foto da matriz com a aplicação de breu



Fonte: acervo do IA – foto de Fábio Dias (2018).

Nas matrizes do acervo encontram-se gravadas artes de rótulos e materiais de comunicação, em sua maioria de empresas do interior do estado de São Paulo.

Esses rótulos possuem características dos produtos, porém, refletem as características do comércio e da sociedade, em que se inserem. A produção de rótulos foi um dos setores mais produtivos da indústria gráfica desde o período colonial do Brasil, como aponta Campello (2011, p.33). Estudar a rotulagem, do ponto de vista do design, é estudar as tendências da indústria e do mercado, pois os rótulos são fundamentais para a compra e venda de produtos no ponto de venda e indicam o consumo e as práticas da sociedade em que estão inseridos.

Os rótulos, assim como as embalagens, são efêmeros, pois após o consumo e/ou uso, os mesmos são descartados, porém, o estudo de suas matrizes e a retomada de sua reprodução nos transportam à tendências de uma época e de uma sociedade que não foi vivenciada por muitos, e resgatam importantes aspectos de nossa história.

É importante considerar que o trabalho empenhado na criação de um rótulo produzido na litografia exigia um grande trabalho de vários profissionais: ilustradores, caligrafistas, litógrafos e impressores.

Como exemplo, detalhamos abaixo o conteúdo da edição da matriz com o rótulo da Caninha 3 Canoa (Figura 52). Ela foi reproduzida pelo técnico impressor Dr. Danilo Perillo, em novembro de 2017.

Figura 52: Rótulo da Caninha 3 Canoa



Reprodução: Fábio Dias (2017).

O rótulo tem as dimensões de 10,3 cm de largura x 12,2 cm de altura. Tanto as imagens, quanto os textos foram desenhados diretamente na pedra.

Na imagem podemos identificar os barris de aguardente sendo transportados por três canoas, com 3 barris cada; os remadores têm aparência de trabalhadores rurais, com as barras da calça dobradas logo abaixo dos joelhos, camisa e chapéu; ao fundo vemos três pequenos morros com 7 árvores; e, nas extremidades externas do rótulo, em primeiro plano, temos dois pés de cana-de-açúcar. No texto encontramos informações sobre o produto - aguardente de cana, sobre a quantidade da garrafa - 850 ml, sobre o teor alcoólico do produto - 54 GL, sobre o responsável pelo envase - Luís Carlos Gomes, sobre a cidade do envase - Porto Ferreira-SP, e nenhuma informação sobre casa impressora ou data de impressão (ainda fruto de investigação).

As 4 matrizes de cor estavam em uma mesma pedra (Foto 54) e foram impressas nas cores indicadas, nas tintas amarelo, vermelho, azul e preto. Muitos impressos da época eram coloridos, e ao imprimir uma gravura em cores, deve-se fazer em separado um desenho para cada cor, levando-se em conta o registro, de modo que o encaixe de cada cor seja perfeito. Esse registro pode ser feito através de agulhas ou de marcações feitas na própria matriz.

figura 53: Foto do registro de cor feito na matriz



Fonte: acervo do IA – foto de Fábio Dias (2018).

Os detalhes da foto (Figura 55) mostram a indicação das cores nas imagens, em sentido horário. As fotos seguintes mostram as etapas de impressão de cada cor e a imagem completa, com a impressão das 4 cores.

figura 54: Foto do matriz IA1184



Fonte: acervo do IA – foto de Fábio Dias (2018).

figura 55: Detalhes das indicações das cores



Foto: Fabiana Grassano (2017).

Figura 56: Detalhes das indicações das cores



Reprodução: Danilo Perillo (2017).

Figura 57: Impressão em cromia, medida do rótulo: 10,5 X 12,3 cm



Reprodução: Danilo Perillo (2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que pretendíamos fazer no mestrado se encerra aqui, mas pretendemos dar continuidade a esse estudo incluindo dados, entrevistas, análises e cruzamentos mais detalhados.

A análise desse material, até o momento, mostrou o necessário conhecimento da técnica de impressão em litografia, que atualmente sobrevive como expressão artística, principalmente para recuperar imagens que estão gravadas nas pedras, mas de maneira muito fraca.

Cada rótulo, cada embalagem, cada selo são como recortes históricos da vida cotidiana e revelam muito mais histórias do que os livros podem contar.

Essas manifestações gráficas se mostram muito ricas em informações e indicam uma intensa e profícua produção de impressos litográficos, que parecem indicar o caminho das artes gráficas no interior de estado de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, H. et al. Rótulos cromolitográficos brasileiros: efêmeros, memória gráfica, cultura material e identidade nacional | Brazilian chromolithographic labels: ephemera, graphic memory, material culture and national identity. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 13, n. 3, p. 199-213, 2016.

BETHY Giudice. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa215146/bethy-giudice>>. Acesso em: 12 de dez. 2019. Verbete da Enciclopédia.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**: versão 3.0. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica: Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

CAMPELLO, Silvio Barreto. Imagens Comerciais de Pernambuco: recuperação e catalogação de um acervo. In: 8º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN. São Paulo: Centro Universitário Senac, p. 866–876, 2008.

CAMPELLO, Silvio Barreto. Indústria e Produção Litográfica Recifense (1930-1960): uma investigação histórica. In: 9º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/1468583/Industria_e_Producao_Litografica_Recifense_1930-1960_Uma_Investigacao_Historica>. Acesso em 14 jul. 2018.

CARDOSO & ALLIS. **Projeto de pesquisa PROCAD Memória Gráfica Brasileira**: Estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, 2007.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FARIAS, Priscila Lena. On graphic memory as a strategy for design history. In: **International Committee for Design History and Design Studies**, Aveiro, Portugal, 2014.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: EDUSP, 1994.

FREITAS, Maria do Carmo. **Antigas novas mídias**: a arte humanizando as tecnologias. Disponível em <http://www.dodesign-s.com.br/lito/litografia_mg_miolo.htm>. Acesso em 14 jul. 2018.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

IVINS, Jr., William M. **Prints and visual Communication**. Cambridge: Mitt Press, 1982.

OLIVEIRA, Marina. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

REZENDE, Livia Lazzaro. **Do projeto gráfico e ideológico: impressão de nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros**. 2003. 239 f. Dissertação de Pós-Graduação em Design - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro. 2003.

REZENDE, Livia Lazzaro. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: Uma história com marca registrada. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 20-57.

SABOIA, Lygia. Gravura: História, técnicas e relações com a impressão de papel moeda. Disponível em <<http://www.bcb.gov.br/htms/Seminarios/Museu2003/Gravuras.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2018.

SANTOS, Renata. A Imagem Gravada: A Gravura no Rio de Janeiro Entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SEMERARO, Cláudia Marinho. Início e desenvolvimento da tipografia no Brasil. In: **História da tipografia no Brasil**. SP: Masp, 1979.

SATUÉ, Enric. Aldo Manuzio. **Editor. Tipógrafo. Livreiro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – Recibo de doação do acervo feito pelo IA – UNICAMP.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
LABORATÓRIO DE GRAVURA
e-mail: cpgravura@iar.unicamp.br
Tel.: (19) 3521-4579

Cidade Universitária "Zeferino Vaz", 22 de dezembro 2016.

RECIBO DE DOAÇÃO

O *Laboratório de Gravura do Instituto de Artes da UNICAMP*, em nome da *Universidade Estadual de Campinas*, entidade de ensino, inscrita no CNPJ sob o nº 046068425/0001-33, com sede à Cidade Universitária "Zeferino Vaz" | Bairro Barão Geraldo | CEP 13084-971 | Campinas / SP, declara ter recebido de **Maisa Costa Giudice**, brasileira, inscrita no CPF sob o nº 025064648-08 e no RG nº 3.933.057-6, em DOAÇÃO um lote de 145 pedras litográficas, declarando ainda que as pedras serão usadas integralmente pela *Universidade Estadual de Campinas* na realização de seus objetivos educacionais e sociais, atendendo ao ensino, pesquisa e extensão.

LABgravura

ANEXO B – Agradecimento pela doação do acervo, feito pelo IA – UNICAMP.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
LABORATÓRIO DE GRAVURA
e-mail: cpgravura@lar.unicamp.br
Tel.: (19) 3521-4579

Cidade Universitária "Zeferino Vaz", 22 de dezembro de 2016.

AGRADECIMENTO

Ilma. Sra.
Maisa Costa Giudice

É com enorme satisfação que recebemos a doação de 145 pedras litográficas, parte que nos coube de um lote maior, de 289 pedras, que dividimos com a ECA/USP. Esta doação mostra o respeito que V.Sª. demonstra pela Arte e pelo Ensino, contribuindo para a formação de jovens artistas e arte-educadores, mantendo vivo para as novas gerações os processos gráficos históricos, como a litografia. Reiteramos nosso agradecimento pela doação, e esperamos poder dar às pedras o uso mais digno possível em respeito a memória da artista Bethy Giudice e a confiança depositada na nossa instituição.

Atenciosamente,

LABgravura

ANEXO C – figuras do acervo geral da doação.



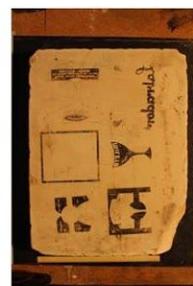
matriz_lito_001.JPG



matriz_lito_002.JPG



matriz_lito_003.JPG



matriz_lito_004.JPG



matriz_lito_005.JPG



matriz_lito_006.JPG



matriz_lito_007.JPG



matriz_lito_008.JPG



matriz_lito_009.JPG



matriz_lito_010.JPG



matriz_lito_011.JPG



matriz_lito_012.JPG



matriz_lito_013.JPG



matriz_lito_014.JPG



matriz_lito_015.JPG



matriz_lito_016.JPG



matriz_lito_017.JPG



matriz_lito_018.JPG



matriz_lito_019.JPG



matriz_lito_020.JPG



matriz_lito_021.JPEG



matriz_lito_022.JPEG



matriz_lito_023.JPEG



matriz_lito_024.JPEG



matriz_lito_025.JPEG



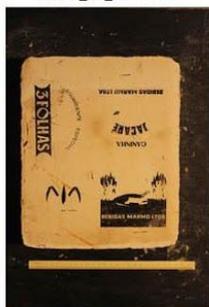
matriz_lito_026.JPEG



matriz_lito_027.JPEG



matriz_lito_028.JPEG



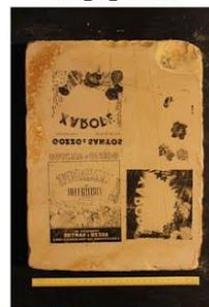
matriz_lito_029.JPEG



matriz_lito_030.JPEG



matriz_lito_031.JPEG



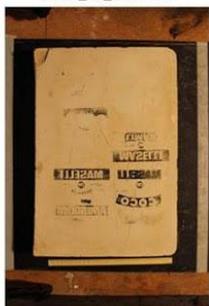
matriz_lito_032.JPEG



matriz_lito_033.JPEG



matriz_lito_034.JPEG



matriz_lito_035.JPEG



matriz_lito_036.JPEG



matriz_lito_037.JPEG



matriz_lito_038.JPEG



matriz_lito_039.JPEG



matriz_lito_040.JPEG



matriz_lito_041.JPEG



matriz_lito_042.JPEG



matriz_lito_043.JPEG



matriz_lito_044.JPEG



matriz_lito_045.JPEG



matriz_lito_046.JPEG



matriz_lito_047.JPEG



matriz_lito_048.JPEG



matriz_lito_049.JPEG



matriz_lito_050.JPEG



matriz_lito_051.JPEG



matriz_lito_052.JPEG



matriz_lito_053.JPEG



matriz_lito_054.JPEG



matriz_lito_055.JPEG



matriz_lito_056.JPEG



matriz_lito_057.JPEG



matriz_lito_058.JPEG



matriz_lito_059.JPEG



matriz_lito_060.JPEG



matriz_lito_061.JPEG



matriz_lito_062.JPEG



matriz_lito_063.JPEG



matriz_lito_064.JPEG



matriz_lito_065.JPEG



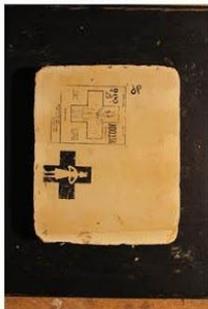
matriz_lito_066.JPEG



matriz_lito_067.JPEG



matriz_lito_068.JPEG



matriz_lito_069.JPEG



matriz_lito_070.JPEG



matriz_lito_071.JPEG



matriz_lito_072.JPEG



matriz_lito_073.JPEG



matriz_lito_074.JPEG



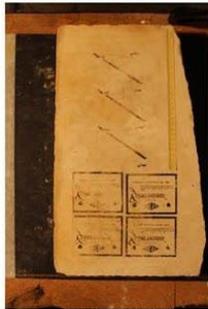
matriz_lito_075.JPEG



matriz_lito_076.JPEG



matriz_lito_077.JPEG



matriz_lito_078.JPEG



matriz_lito_079.JPEG



matriz_lito_080.JPEG



matriz_lito_081.JPEG



matriz_lito_082.JPEG



matriz_lito_083.JPEG



matriz_lito_084.JPEG



matriz_lito_085.JPEG



matriz_lito_086.JPEG



matriz_lito_087.JPEG



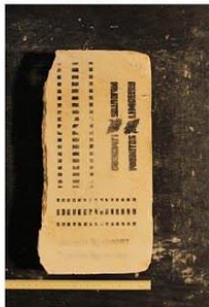
matriz_lito_088.JPEG



matriz_lito_089.JPEG



matriz_lito_090.JPEG



matriz_lito_091.JPEG



matriz_lito_092.JPEG



matriz_lito_093.JPEG



matriz_lito_094.JPEG



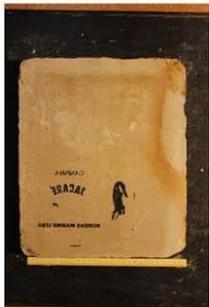
matriz_lito_095.JPEG



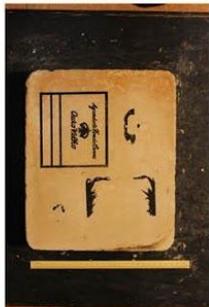
matriz_lito_096.JPEG



matriz_lito_097.JPEG



matriz_lito_098.JPEG



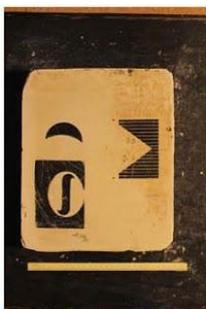
matriz_lito_099.JPEG



matriz_lito_100.JPEG



matriz_lito_101.JPG



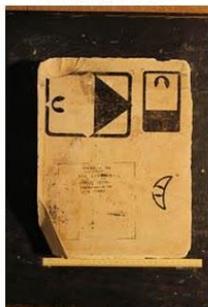
matriz_lito_102.JPG



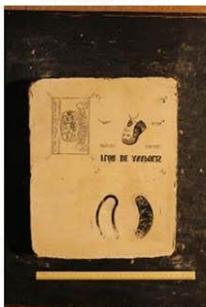
matriz_lito_103.JPG



matriz_lito_104.JPG



matriz_lito_105.JPG



matriz_lito_106.JPG



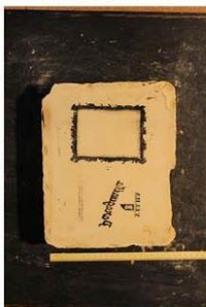
matriz_lito_107.JPG



matriz_lito_108.JPG



matriz_lito_109.JPG



matriz_lito_110.JPG



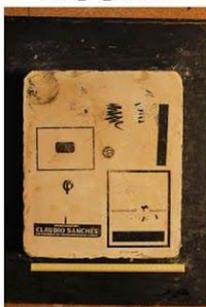
matriz_lito_111.JPG



matriz_lito_112.JPG



matriz_lito_113.JPG



matriz_lito_114.JPG



matriz_lito_115.JPG



matriz_lito_116.JPG



matriz_lito_117.JPG



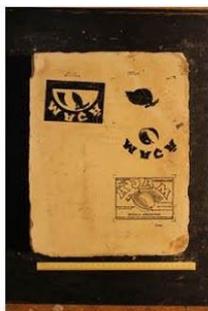
matriz_lito_118.JPG



matriz_lito_119.JPG



matriz_lito_120.JPG



matriz_lito_121.JPEG



matriz_lito_122.JPEG



matriz_lito_123.JPEG



matriz_lito_124.JPEG



matriz_lito_125.JPEG



matriz_lito_126.JPEG



matriz_lito_127.JPEG



matriz_lito_128.JPEG



matriz_lito_129.JPEG



matriz_lito_130.JPEG



matriz_lito_131.JPEG



matriz_lito_132.JPEG



matriz_lito_133.JPEG



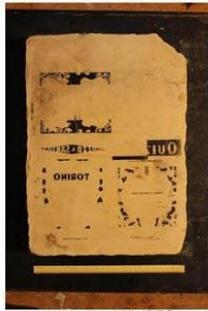
matriz_lito_134.JPEG



matriz_lito_135.JPEG



matriz_lito_136.JPEG



matriz_lito_137.JPEG



matriz_lito_138.JPEG



matriz_lito_139.JPEG



matriz_lito_140.JPEG



matriz_lito_141.JPEG



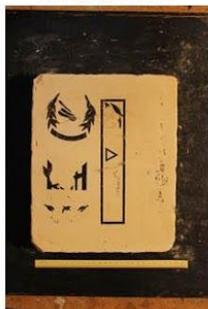
matriz_lito_142.JPEG



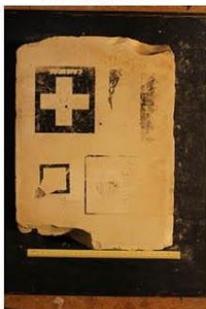
matriz_lito_143.JPEG



matriz_lito_144.JPEG



matriz_lito_145.JPEG



matriz_lito_146.JPEG



matriz_lito_147.JPEG



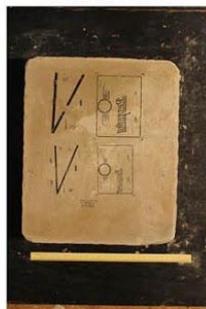
matriz_lito_148.JPEG



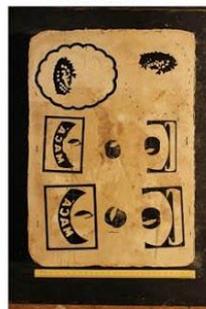
matriz_lito_149.JPEG



matriz_lito_150.JPEG



matriz_lito_151.JPEG



matriz_lito_152.JPEG



matriz_lito_153.JPEG



matriz_lito_154.JPEG



matriz_lito_155.JPEG



matriz_lito_156.JPEG



matriz_lito_157.JPEG



matriz_lito_158.JPEG



matriz_lito_159.JPEG



matriz_lito_160.JPEG



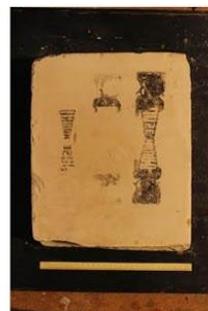
matriz_lito_161.JPG



matriz_lito_162.JPG



matriz_lito_163.JPG



matriz_lito_164.JPG



matriz_lito_165.JPG



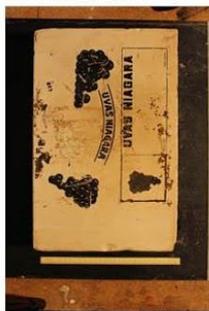
matriz_lito_166.JPG



matriz_lito_167.JPG



matriz_lito_168.JPG



matriz_lito_169.JPG



matriz_lito_170.JPG



matriz_lito_171.JPG



matriz_lito_172.JPG



matriz_lito_173.JPG



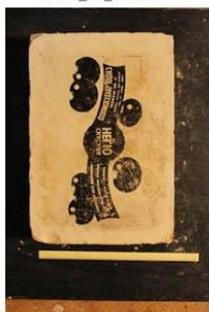
matriz_lito_174.JPG



matriz_lito_175.JPG



matriz_lito_176.JPG



matriz_lito_177.JPG



matriz_lito_178.JPG



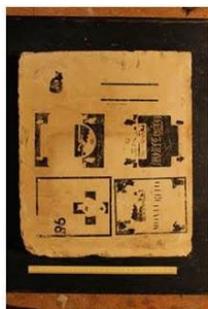
matriz_lito_179.JPG



matriz_lito_180.JPG



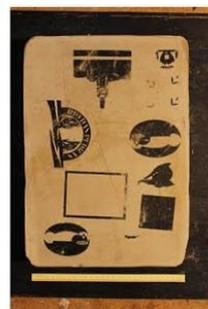
matriz_lito_181.JPG



matriz_lito_182.JPG



matriz_lito_183.JPG



matriz_lito_184.JPG



matriz_lito_185.JPG



matriz_lito_186.JPG



matriz_lito_187.JPG



matriz_lito_188.JPG



matriz_lito_189.JPG



matriz_lito_190.JPG



matriz_lito_191.JPG



matriz_lito_192.JPG



matriz_lito_193.JPG



matriz_lito_194.JPG



matriz_lito_195.JPG



matriz_lito_196.JPG



matriz_lito_197.JPG



matriz_lito_198.JPG



matriz_lito_199.JPG



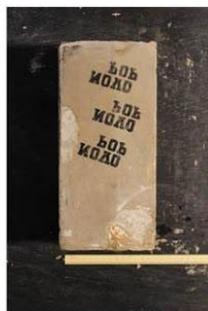
matriz_lito_200.JPG



matriz_lito_201.JPG



matriz_lito_202.JPG



matriz_lito_203.JPG



matriz_lito_204.JPG



matriz_lito_205.JPG



matriz_lito_206.JPG



matriz_lito_207.JPG



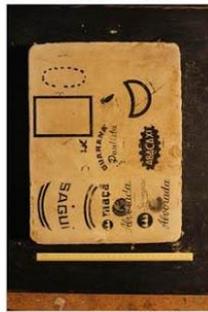
matriz_lito_208.JPG



matriz_lito_209.JPG



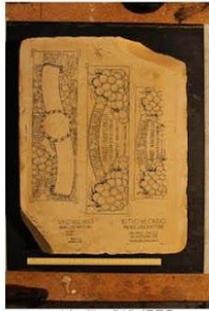
matriz_lito_210.JPG



matriz_lito_211.JPG



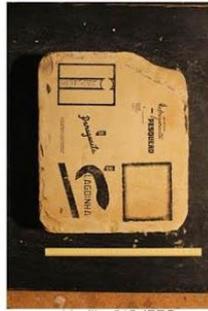
matriz_lito_212.JPG



matriz_lito_213.JPG



matriz_lito_214.JPG



matriz_lito_215.JPG



matriz_lito_216.JPG



matriz_lito_217.JPG



matriz_lito_218.JPG



matriz_lito_219.JPG



matriz_lito_220.JPG



matriz_lito_221.JPG



matriz_lito_222.JPG



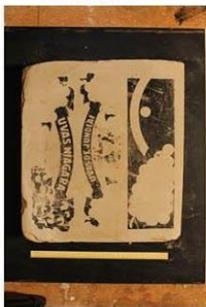
matriz_lito_223.JPG



matriz_lito_224.JPG



matriz_lito_225.JPG



matriz_lito_226.JPG



matriz_lito_227.JPG



matriz_lito_228.JPG



matriz_lito_229.JPG



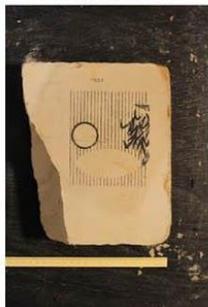
matriz_lito_230.JPG



matriz_lito_231.JPG



matriz_lito_232.JPG



matriz_lito_233.JPG



matriz_lito_234.JPG



matriz_lito_235.JPG



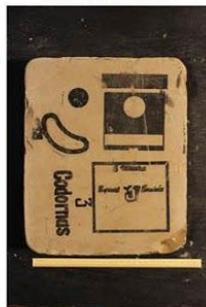
matriz_lito_236.JPG



matriz_lito_237.JPG



matriz_lito_238.JPG



matriz_lito_239.JPG



matriz_lito_240.JPG



matriz_lito_241.JPG



matriz_lito_242.JPG



matriz_lito_243.JPG



matriz_lito_244.JPG



matriz_lito_245.JPG



matriz_lito_246.JPG



matriz_lito_247.JPG



matriz_lito_248.JPG



matriz_lito_249.JPG



matriz_lito_250.JPG



matriz_lito_251.JPG



matriz_lito_252.JPG



matriz_lito_253.JPG



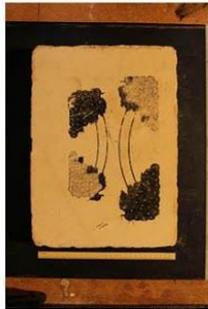
matriz_lito_254.JPG



matriz_lito_255.JPG



matriz_lito_256.JPG



matriz_lito_257.JPG



matriz_lito_258.JPG



matriz_lito_259.JPG



matriz_lito_260.JPG



matriz_lito_261.JPG



matriz_lito_262.JPG



matriz_lito_263.JPG



matriz_lito_264.JPG



matriz_lito_265.JPG



matriz_lito_266.JPG



matriz_lito_267.JPG



matriz_lito_268.JPG



matriz_lito_269.JPG



matriz_lito_270.JPG



matriz_lito_271.JPG



matriz_lito_272.JPG



matriz_lito_273.JPG



matriz_lito_274.JPG



matriz_lito_275.JPG



matriz_lito_276.JPG



matriz_lito_277.JPG



matriz_lito_278.JPG



matriz_lito_279.JPG



matriz_lito_280.JPG



matriz_lito_281.JPG



matriz_lito_282.JPG



matriz_lito_283.JPG



matriz_lito_284.JPG



matriz_lito_285.JPG



matriz_lito_286.JPG



matriz_lito_287.JPG



matriz_lito_288.JPG



matriz_lito_289.JPG



matriz_lito_290.JPG



matriz_lito_291.JPG



matriz_lito_292.JPG



matriz_lito_293.JPG



matriz_lito_294.JPG



matriz_lito_295.JPG



matriz_lito_296.JPG

ANEXO C – figuras do acervo do IA UNICAMP.



IA1213.jpeg



IA1214.jpeg



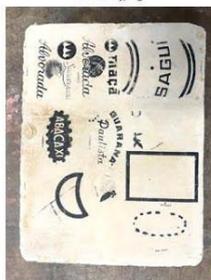
IA1215.jpeg



IA1216.jpeg



IA1217.jpeg



IA1218.jpeg



IA1219.jpeg



IA1220.jpeg



IA1221.jpeg



IA1222.jpeg



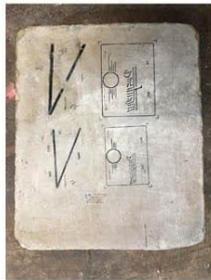
IA1223.jpeg



IA1224.jpeg



IA1225.jpeg



IA1226.jpeg



IA1227.jpeg



IA1228.jpeg



IA1229.jpeg



IA1230.jpeg



IA1231.jpeg



IA1232.jpeg



IA1233.jpeg



IA1234.jpeg



IA1235.jpeg



IA1236.jpeg



IA1237.jpeg



IA1238.jpeg



IA1239.jpeg



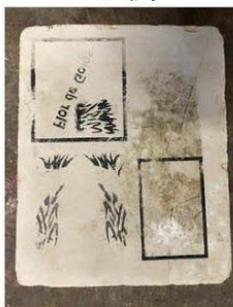
IA1240.jpeg



IA1241.jpeg



IA1242.jpeg



IA1243.jpeg



IA1244.jpeg



IA1245.jpeg



IA1246.jpeg



IA1247.jpeg



IA1248.jpeg



IA1249.jpeg



IA1250.jpeg



IA1252.jpeg



IA1253.jpeg



IA1254.jpeg



IA1255.jpeg



IA1256.jpeg



IA1257.jpeg



IA1258.jpeg



IA1259.jpeg



IA1260.jpeg



IA1261.jpeg



IA1262.jpeg



IA1263.jpeg



IA1264.jpeg



IA1265.jpeg



IA1266.jpeg



IA1267.jpeg



IA1268.jpeg



IA1271.jpeg



IA1272.jpeg



IA1273.jpeg



IA1274.jpeg



IA1275.jpeg



IA1276.jpeg



IA1277.jpeg



IA1278.jpeg



IA1279.jpeg



IA1280.jpeg



IA1281.jpeg



IA1282.jpeg



IA1284.jpeg



IA1285.jpeg



IA1286.jpeg



IA1287.jpeg



IA1288.jpeg



IA1289.jpeg



IA1290.jpeg



IA1291.jpeg



IA1292.jpeg



IA1293.jpeg



IA1294.jpeg



IA1295.jpeg



IA1296.jpeg



IA1297.jpeg



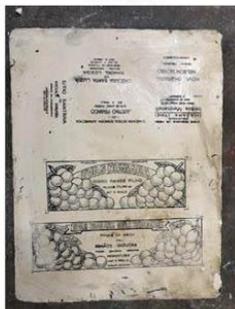
IA1298.jpeg



IA1299.jpeg



IA1300.jpeg



IA1301.jpeg



IA1302.jpeg



IA1303.jpeg



IA1304.jpeg



IA1305.jpeg



IA1306.jpeg



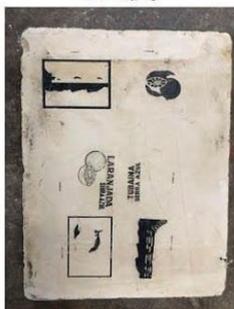
IA1307.jpeg



IA1308.jpeg



IA1309.jpeg



IA1310.jpeg



IA1311.jpeg



IA1312.jpeg



IA1313.jpeg

ANEXO D – E-mail Profa. Dra. Vera Chalmers, em 01/10/2018.

Chalmers Vera Maria
intermediação pedras litográficas
Para: Fábio Dias

📧 importante 1 de outubro de 2018 16:45



Boa tarde Fabio

Vou relatar minha intermediação das pedras litográficas para o IAR. O taxista Joaquim sempre conduziu minhas obras para exposições, conversávamos sobre o fato de eu fazer gravuras em metal. Então um dia, ele me contou sobre um sítio para onde conduzia uma juíza, filha de uma artista já morta, e de que lá havia uma prensa desmontada como ferro velho e muitas pedras desenhadas. Fiquei curiosa e me informei com ele, se podia perguntar à juíza se poderia dispor das pedras para a universidade. Alertada sobre o interesse sobre as pedras, a juíza de início quis vendê-las. Argumentei que a universidade não teria verba para adquiri-las, mas se interessaria em recebê-las como doação. O tempo foi passando e a juíza não conseguiu vendê-las, insisti na doação à Unicamp e à Usp, a juíza acabou cedendo e a doação foi feita com a presença do Joaquim. Recentemente perguntei a ele, se a juíza por acaso sabe da procedência das pedras. O Joaquim respondeu-me, que ela provavelmente sabe qual era a gráfica. Aconselho você a entrar em contato com o Joaquim para negociar a questão da procedência das pedras com a juíza, porque ela é um contato difícil e talvez se abra com o Joaquim. Conforme o resultado do contato do Joaquim, talvez ele te passe o telefone da juíza para você falar pessoalmente com ela. Esta senhora não tinha um bom entendimento com a artista falecida e julgava as pedras uma inutilidade, pois não tinham valor comercial. Aqui vão os telefones do Joaquim, já falei com ele a seu respeito: Claro (11)9-9142.8519 ou TIM (11)9-6078.8096

Boa sorte

Vera Maria Chalmers
verachalmers@uol.com.br
DTL-IEL-Unicamp