

# Imagens comerciais de Pernambuco: recuperação e catalogação de um acervo.

*Commercial images of Pernambuco: the rescuing and recording of an archive.*

Barreto Campello, Silvio; PhD; Universidade Federal de Pernambuco  
[sbcampello@gmail.com](mailto:sbcampello@gmail.com)

Agra, Jarbas; Universidade Federal de Pernambuco  
[jarbasagra@gmail.com](mailto:jarbasagra@gmail.com)

Aragão, Isabella; Universidade Federal de Pernambuco  
[isabella.aragao@gmail.com](mailto:isabella.aragao@gmail.com)

## Resumo

O acervo das matrizes litográficas do Laboratório Oficina Guaianases de Gravura da UFPE representa uma excelente amostra de um tipo de produção gráfica já em desuso. Variados rótulos e embalagens de diversos tipos de produtos, produzidas através da técnica de litografia até meados da década de 1970 quando o *offset* se instalou definitivamente no estado. Este artigo relata como era o trabalho nestas litografias e a experiência de resgatar essas imagens esquecidas nos grãos das pedras e a tentativa de organizá-las em um acervo coerente e de utilidade pública.

**Palavras Chave:** artefatos educacionais, metodologia de ensino, jogos para design.

## Abstract

*The archive of lithographic stones of the OMITIDO PARA AVALIAÇÃO CEGA represents an excellent example of a type of commercial printing already forgotten. There are diverse types of labels of a wide range of products made by chromolithography until late 1970s when the photolithography offset became the local industry standard. This article describes how the work in the printing houses was done and the attempt by the research of rescuing and preserving the beautiful images on the stones.*

**Keywords:** *graphic design history, ephemera, commercial lithography.*

**Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

## Introdução

A chegada da litografia no estado de Pernambuco acontece relativamente cedo, considerando o papel de país periférico mal saído da condição de colônia portuguesa desempenhado pelo Brasil nos primeiros anos do século XIX. Apenas 30 anos depois de sua invenção por Aloys Senefelder em 1796 e menos de 10 anos após a publicação do seminal tratado *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey* de 1818, onde as bases da técnica e suas aplicações são explicadas. Já em 1827 o suíço Alberto Secretan executava a primeira litografia conhecida do estado, nomeada *Vista do Farol e do interior do Porto de Pernambuco tomada do Poço* (Ferrez, (Brasil) et al., 1984).

Alguns anos depois, em 28 de março de 1831, aparece nas páginas do *Diário de Pernambuco*, a oferta de “uma litografia nova com pedra e todos os mais pertences, por preço cômodo” (Ferreira, 1976: p. 237). Ferreira interpreta a falta de maiores explicações no anúncio como indício de uma intimidade do possível público comprador. O destino de tal equipamento é desconhecido, porém certo é que em 1834 um desenhista de nome André Alves da Fonseca estabelecia a provável primeira oficina de litografia em Recife na antiga Rua do Fogo, atual 1º de Março.

A história da litografia em Pernambuco, desde a primeira metade do século XIX, tomaria dois caminhos: o artístico — com as estampas e as vistas panorâmicas — e o comercial — com as primeiras oficinas no Estado. Importante notar que há controvérsias sobre o sentido artístico dessas primeiras obras, visto que eram realizadas com fins comerciais.

Nesta tendência comercial, Recife experimenta um surto vigoroso de crescimento econômico a partir de 1837, recebendo bom número de obras e construções estruturadoras a partir da administração do futuro Conde da Boa Vista, Francisco do Rego Barros. Apesar do cenário econômico favorável e do grande número de novas firmas e estabelecimentos comerciais que se fixam na capital, a indústria litográfica aparentemente não experimenta o mesmo desenvolvimento, como sugerem as notas do *Diário de Pernambuco* sobre a Exposição Provincial de 1866 (Gonsalves De Mello, 1975; p. 255).

É neste cenário que em 1861, se estabelece a oficina litográfica de F. H. Carls que deixaria marcas profundas nas atividades artística e gráfica do Recife. A oficina de F. H. Carls de imediato elevou a qualidade dos trabalhos realizados na província e deixou-nos trabalhos marcantes como o álbum *Memória de Pernambuco: álbum para os amigos das artes* de 1865 com desenhos litográficos de Luís Schlappriz, a série de mapas das operações militares da Guerra do Paraguai organizados pelo engenheiro José Tibúrcio Pereira de Magalhães e o *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*, conjunto de cromolitografias elaboradas por L. Krauss (Agra Junior, 2008).

Outra oficina marcante na segunda metade do século XIX é a de J. E. Purcell. Com trabalhos com acabamento refinado como as charges publicadas na revista *O Diabo a Quatro*, *Revista Infernal* e uma das primeiras a estampar o termo *Lithographia-Typographia a Vapor*.

É óbvio que neste período, as oficinas litográficas estabelecidas no estado<sup>1</sup> não apenas realizavam obras de natureza estética e registro iconográfico, mas que também realizavam obras ligadas ao comércio. Contudo, pela natureza efêmera de tais impressos, é provável que muito dessa produção tenha sido perdida. É apenas com a introdução da lei de registro de imagens e marcas comerciais em 1875 que um acervo dessa natureza começa a ser formado país afora nas Juntas e inspetorias comerciais.

---

<sup>1</sup> Segundo (Cunha Lima, 1997), A. de Carvalho afirma que em 1875 havia quatro oficinas litográficas operando no Recife. Já (Costa Ferreira, 1976) sustenta que em 1905 havia nove oficinas litográficas no Recife. Esse número continuaria a crescer nos anos seguintes.

Muito do que se conhece desse tipo de atividade no Brasil se deve à necessidade de depósito e registros de rótulos nas Juntas Comerciais. O registro acumulado em tais órgãos, em conjunto com coleções de particulares preservadas em arquivos históricos locais, tem permitido observar uma intensa atividade litográfica ligada à indústria de embalagens de produtos variados como cigarros, aguardente de cana, fogos de artifício, doces, calçados e bebidas diversas no estado de Pernambuco (Cunha Lima, 1994; Rezende, 2005).

Menos comum é a possibilidade de se observar imagens comerciais preservadas diretamente em matrizes litográficas. Este é o caso do acervo do Laboratório Oficina Guaianases de Gravura do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. O acervo é composto por algumas centenas de matrizes produzidas em três litografias pernambucanas entre os anos de 1950 e 1980, usadas como arquivo para futuras edições. Registro de uma ocorrência tardia de cromolitografia no mundo, muitas das imagens presentes no acervo foram reproduzidas até fins da década de 1970 quando o processo de *offset* definitivamente tornou a atividade inviável economicamente. Tais imagens possibilitam o estudo de um período pouco conhecido da atividade que se bem identificado permitiria completar uma atual lacuna na linha da história da litografia em Pernambuco.

Nas próximas seções iremos relatar as condições em que eram produzidas tais imagens e descrever o procedimento utilizado para a reprodução de 140 matrizes na primeira fase da pesquisa encerrada em maio de 2007.

## **O trabalho nas casas litográficas**

As informações presentes nesta seção são fruto de entrevistas com dois trabalhadores remanescentes desta indústria. O primeiro, um desenhista, que trabalhou durante a década de 40 por cinco anos na Litografia *The Propagandist*, estabelecida na Rua do Rangel. O segundo, um litógrafo impressor, profissional de várias casas litográficas durante os anos de 60 a 80.

Entre as décadas de 60 e 70, Recife possuía entre suas principais litografias nomes como: Gráfica Imperial, Hermes Gráfica, Felipe Camarão, Gráfica Apollo, Luzitânia, Severino Silva, União Gráfica e IGB, esta última detentora de uma longa tradição em litografia no estado que remonta à oficina de F. H. Carls.

As litografias eram conhecidas na época por gráficas, e dividiam esse título juntamente com as tipografias e estamarias. As estamarias executavam trabalhos de impressão sobre metal, flandres, zinco, etc. Muitas litografias produziam também tipografia, todavia, era comum no meio litográfico certo repúdio a trabalhos feitos com tipografia que não exclusivamente texto. O clichê de metal era associado à baixa qualidade.

As gráficas tinham em média 16 a 22 funcionários. Demandavam espaço, inclusive por que as máquinas impressoras eram muito grandes e requeriam três trabalhadores cada uma. Se uma gráfica contasse com quatro máquinas impressoras e duas prensas litográficas manuais (usadas para o transporte das imagens), já haveria o problema para alocar pelo menos 14 pessoas, além do espaço necessário para arquivar pedras, e outro pessoal. Isso diferenciava uma litografia de uma tipografia, cujo espaço necessário para instalação era bem menor.

O trabalho na gráfica era feito por funcionários com jornada de trabalho de nove horas por dia, de segunda a sexta-feira, sendo comum as horas extras aos sábados. Os trabalhos realizados nestas litografias incluíam rótulos, calendários, paisagens, diplomas, timbrados e usavam os mais variados tipos de letras. A partir do momento em que um serviço era encomendado, o trabalho passava à parte interna da gráfica. Era sob as mãos desses operários que o trabalho propriamente dito ganhava formas e cores.

Internamente uma gráfica era composta por funções interligadas, o embalador dependia do cortador, que dependia do impressor, etc. O fluxo de trabalho começava no

desenhista. Era função do desenhista o próprio design, nem sempre se resumindo a uma transcrição de linguagem e adaptação aos requisitos da pedra de um projeto de terceiro. A criação do *layout* cabia freqüentemente a este profissional. O design era então submetido à aprovação do cliente e caso rejeitado, nova arte era produzida.

Geralmente o desenho era feito diretamente nas pedras, invertido, por conta da inversão gerada durante a impressão. Entretanto, havia também a possibilidade do desenho ser feito não invertido sobre o papel de transporte e dali passado para a pedra. Na indústria litográfica o desenho era feito inicialmente em uma pedra pequena, com aproximadamente 30 x 40 cm. Nessa pedra menor eram feitos separadamente os desenhos relativos a todas as cores do rótulo.

Do desenhista, ou gravador, o trabalho passava para as mãos do transporteiro. Eram o transporteiro e seu assistente os responsáveis por transferir o desenho da pedra pequena para uma pedra maior, a fim de reproduzir vários exemplares do trabalho simultaneamente. O trabalho do transporte era feito nas prensas manuais.

Nessas pedras maiores, com cerca de 60 X 80 cm, o desenho era separado pelas cores, distribuído de forma que cada cor ficasse em uma pedra. Para um rótulo com três cores, seriam necessárias, portanto, três pedras do tamanho maior. Era essa pedra que receberia a tinta de impressão e iria para a impressora. O trabalho do transporteiro só terminava quando ele deixasse todas as matrizes prontas para impressão.

A seguir o trabalho seguiria para a parte de impressão, onde o trabalho era feito em conjunto por três operários responsáveis pela impressora elétrica: impressor, margeador e puxador, nessa ordem hierárquica. Uma impressora litográfica dessa época chegava a medir em torno de 4 x 3 m, necessitando de uma área livre de 12 x 8 m para esses três operários trabalharem. Na impressora mais do que em qualquer outra parte do processo, o trabalho deveria acontecer em conjunto, cada operário tinha sua função e a falta de sintonia gerava problemas no resultado dos trabalhos.

Na impressora o puxador era o responsável pela limpeza dos rolos, dos cilindros, do tinteiro e da própria máquina após a tiragem. Além dessas funções, era ele também o responsável pelo manuseio do papel após a impressão, daí o nome de puxador, já que ele puxava e arrumava as folhas de papel saídas dos cilindros.

O Margeador era a segunda pessoa da máquina impressora. Entre suas funções estava a de lubrificar a máquina impressora antes do expediente começar e mantê-la lubrificada durante todo o dia. O margeador carregava a impressora com papel e colocava-o no esquadro, de onde iria para os cilindros e dali para a impressão. Além disso era responsável pela limpeza da mesa de tinta, dos rolos de couro, e por colocar, com a ajuda do puxador, todos os rolos nos mancais de impressão.

O impressor era o responsável pela impressão propriamente dita. Ao receber as pedras com o transporte ele as deveria engomar, acertá-las na máquina (ajustar o acerto, regular a pressão) e fazer o acerto do registro. Para isso prendia a pedra ao carro da impressora e fazia o acerto das esperas (hastes onde o papel era encaixado). Após isso preparava a tinta e a colocava na máquina, carregava o tinteiro e fazia o acerto deste. Findada a preparação, deveria acompanhar o processo de impressão e identificar qualquer problema. O impressor era também responsável pelos dois operários da máquina impressora.

A seguir as folhas impressas em papel monolúcido 16kg ou 20kg (os de 20kg eram mais usados para rótulos de calçados, enquanto que os de 16kg para garrafas) com cerca de 22 rótulos cada, variando de acordo com o tamanhos dos mesmos, iam para a seção de corte e embalagem.

Nesta seção trabalhavam os finalizadores dos rótulos, algumas dessas funções eram exercidas por outros funcionários da empresa, por exemplo, um puxador poderia ser cortador

de balancinho, ou um transporteiro também ser embalador. Havia neste setor o cortador, cuja função era o corte de todo tipo de papel. O cortador de balancinho nada mais era do que uma especificidade do cortador, era ele responsável pelo corte dos rótulos de gargalo para garrafas.

Ainda nessa seção estava o responsável pela máquina de corte e vinco, nessas máquinas se produziam as caixas de papel cartão muito utilizadas na época para embalagens de doce.

Finalizado, o rótulo passava para o embalador, onde se juntavam pacotes com cerca de 10.000 rótulos, subdivididos em grupos de mil (o milheiro, como era negociado em geral) prontos para entrega. Toda essa movimentação era observada e controlada pelo chefe de galpão, era ele o responsável pelo gerenciamento podendo até trocar as equipes.

Havia ainda uma última função, a do lavador de pedras. Na verdade, esse funcionário acumulava todas funções ligadas às pedras, desde a lavagem, passando pela ponçagem, até o seu arquivamento. A qualidade das pedras (granido, polimento, tamanho) estava diretamente ligada a essa pessoa.

## O acervo pesquisado

O acervo pesquisado constitui-se de pedras litográficas utilizadas como forma de arquivo. Ao finalizar um trabalho para um cliente, o procedimento típico era transferir todas as imagens relativas àquele trabalho para uma única pedra, numerá-la em sua lateral, arquivar uma imagem reproduzida em um catálogo e a pedra nas estantes de arquivo. O procedimento era possível porque a técnica de litografia permite que uma imagem impressa sobre um papel dito de transporte, pois não absorve a tinta em quantidade, seja transferida para outra pedra ao passar pela prensa. Dessa forma, o cliente poderia retornar à gráfica e solicitar nova tiragem, sem que fosse necessária a feitura de um novo desenho sobre a pedra.

Significa dizer que o acervo não se constitui de matrizes que se destinavam ao processo de impressão em si, diferindo das matrizes de impressão em muitos aspectos. O primeiro deles diz respeito às dimensões. Uma matriz de impressão permitia a reprodução de um número considerável de um rótulo típico (Fig.1). As pedras presentes no acervo se constituem em sua maioria de um formato de um quarto de folha (330 x 480 mm).



Figura 1. Detalhe de folha com rótulos impressos antes de serem cortados. No processo de impressão, as imagens eram repetidas sobre a matriz de maneira a imprimir mais de um rótulo em cada prensagem. Fonte: (Barreto Campello, Agra Junior *et al.*, 2007).

O segundo aspecto relevante se refere ao fato de que em uma mesma pedra se arquivavam todas as cores relativas ao trabalho bem como as artes de outros elementos quando o caso (Fig.2). Assim, as pedras do acervo, diferente das pedras de impressão, não se encontravam prontas para reproduzir uma imagem policromática. Exigiam, em primeiro lugar, a transferência de suas imagens para outras pedras para somente então serem impressas.



Figura 2. Típica matriz do acervo, mostrando as 4 artes do rótulo e as do gargalo.  
Note-se a inversão das artes. A partir desta matriz, as artes eram levadas para as de impressão.  
Fonte: (Barreto Campello, Agra Junior *et al.*, 2007).

O acervo é originário de um certo número de gráficas que foram fechando ao longo do período de decadência comercial da técnica. Gráficas mais bem consolidadas no mercado, como a Gráfica Apollo, costumavam adquirir equipamentos e pedras daquelas que encerravam as operações. A maioria das matrizes não indicavam nas pedras as gráficas de origem. É possível afirmar no entanto, baseado tanto nos relatos colhidos do litógrafo impressor quanto nos ocasionais registros encontrados nas pedras que as seguintes gráficas encontram-se representadas: Gráfica Apollo, Gráfica Luzitânia, Gráfica Severino Silva e Metal Gráfica.

### Estado das matrizes

À medida que a pesquisa se iniciava ficou claro que a conservação das matrizes era bem mais precária do que o previsto. Um dos problemas não antecipados, era a execução de forma inadequada do procedimento corriqueiro de pintar a lateral das matrizes com tinta de esmalte sintético para sua posterior numeração. Ocorrera escoamento da tinta sobre o filme de goma arábica que visa a proteger a imagem. Tal descuido obrigou a um período de limpeza mais detalhado e cuidadoso para praticamente todas as matrizes reproduzidas. Inicialmente previu-se que cada matriz seria retirada das prateleiras onde encontravam-se arquivadas e sua qualidade seria analisada para decidir se entraria ou não no processo de reprodução. O estado de limpeza da superfície se revelou tão inadequado que decidiu-se que primeiramente seria necessária a limpeza da superfície para então se avaliar a qualidade do substrato.

Um segundo problema não antecipado, foi a dificuldade de se avaliar visualmente o estado de conservação do substrato. Imagens aparentemente bem conservadas, revelaram-se insensíveis à ação da gordura quando de sua entintagem, enquanto outras que pareciam seriamente danificadas foram capazes de responder ao processo. Tal situação levou à decisão de independentemente da qualidade visual da imagem presente na pedra, cada matriz deveria ser posta dentro do processo de reprodução até pelo menos a fase de preparação, quando a capacidade do substrato reagir aos ácidos graxos presentes na tinta de preparação já indicaria melhor a conservação da imagem e sua reprodutibilidade.

## **Procedimentos de pesquisa**

A pesquisa se compôs de duas grandes linhas de ação. A primeira buscou a produção de 2 tiragens para cada matriz utilizada, uma em preto e outra em cor. Paralelamente, cada matriz e cada imagem foram fichadas, numeradas e catalogadas, levando-se em conta informações como dimensões da matriz, quantidade de cores, título do trabalho, etc. O protocolo seguido pode ser resumido da seguinte forma:

### **Seleção das matrizes**

A escolha das matrizes deu-se basicamente pela facilidade de acesso. Praticamente todas as pedras que estavam armazenadas nas prateleiras da oficina foram avaliadas. O acervo constitui-se ainda por um grande número de pedras depositadas em uma sala próxima à oficina. Contudo, uma breve visita ao local revelou uma situação de difícil manejo e sua utilização ficou para um segundo momento.

### **Preparação e entintagem**

Antes de serem reproduzidas as pedras precisaram ser repreparadas para o processo de impressão. Assim, retirou-se a tinta velha e depositou-se uma carga de tinta nova. Nesse estágio, pôde-se identificar quais as matrizes que poderiam ser usadas para as tiragens e quais deveriam ser descartadas.

### **Produção de tiragem em preto**

As matrizes consideradas adequadas para a impressão foram utilizadas para a confecção de uma tiragem em preto. Necessário notar que o número de matrizes que não foram utilizadas é pequeno em relação ao total, tendo sido privilegiado o registro do estado de conservação das imagens ao invés de buscar imprimir somente aquelas que possibilitariam uma impressão sem falhas.

### **Produção de tiragem em cor**

Após a tiragem em preto, uma outra colorida, das matrizes cujas cores eram conhecidas ou se encontravam registradas nas matrizes, foi produzida (62 das 140). Nem sempre esta ordem foi seguida, tendo uma parte das reproduções seguido a ordem inversa.

Uma série de dificuldades técnicas surgiram nesta fase. Uma delas com respeito à identificação de cores de cada peça. Na maioria dos casos produzidos, o litógrafo impressor foi a fonte de identificação. Sua experiência como profissional em algumas dessas gráficas (Apolo e Severino Silva) permitiu o reconhecimento dos trabalhos originais. Também colaborava a gama reduzida de cores utilizadas pelos trabalhos na época. Em alguns casos, as cores estavam indicadas na própria matriz.

### **Aplicação de camada preservante**

Ao final de ambas as tiragens, cada pedra recebeu uma camada de tinta especialmente preparada para preservar a capacidade de sensibilização da mesma. Depois, uma fina camada de goma arábica foi aplicada sobre a superfície para criar um filme protetor, preservando tanto a imagem quanto as áreas brancas da impressão.

### **Identificação e catalogação**

Para a identificação e fichamento de cada matriz e sua respectiva reprodução, foi criada uma ficha catalográfica. Em cada uma delas constava um número específico o qual foi pintado em branco sobre a lateral da pedra, pintada em azul escuro. Na medida do possível a numeração original foi preservada, optando-se por outra lateral quando disponível. Foi

colocada especial atenção neste processo para que a situação de escoamento da tinta sobre a superfície de impressão não se repetisse.

Casos em que há a existência de duas matrizes com a mesma arte, foram numeradas como XXXa e XXXb, ficando a letra *a* preferencialmente para aquelas matrizes que contivessem o maior número de artes arquivadas.

### Avaliação técnica

Uma avaliação por amostragem (50% do total) indica um percentual elevado de pedras ou imagens necessitando de um trabalho de restauro. Das 71 impressões analisadas, 43 pedras necessitam de algum tipo de restauro ou recuperação da imagem, incluindo 5 que encontram-se em estado mais grave de conservação. Apenas 29 pedras apresentaram boa qualidade de reprodução. Esses números podem ser considerados representativos da totalidade das reproduções realizadas, pois envolvem mais da metade do total trabalhado, além de que não houve grandes diferenças entre as fases iniciais e finais da pesquisa. É possível supor, portanto, que aproximadamente 40% do acervo encontra-se em boa condição de reprodução, enquanto 52% necessita de algum cuidado para se obter uma reprodução adequada. Em torno de 7% do material foi considerado em estado crítico de conservação.

### Relevância do material reproduzido

Consultoria técnica com pesquisadora da área de história indicou diversos aspectos presentes nos rótulos como relevantes para as áreas da produção gráfica e da história do consumo e dos costumes. Informações como a área de abrangência, os técnicos envolvidos, nº de registro dos produtos, vestimentas presentes nas ilustrações como indicadoras de influências culturais, etc foram ressaltadas. Um aspecto significativo identificado é a abrangência da atividade litogravadora da cidade do Recife. O material revela uma intensa produção do interior do estado, como também o alcance da atividade para fora dos de seus limites, atendendo produtores da Paraíba, Ceará e até da Bahia.

Da perspectiva específica do Design, a riqueza de detalhes e informações do material é significativa. Do ponto de vista gráfico, dois aspectos saltam aos olhos. O primeiro diz respeito àquelas imagens produzidas de forma ingênua, em que os desenhos revelam pouco treino nas artes do desenho, mas que possuem a sua qualidade e representatividade. Muitas vezes se apresentam na forma de cópia ou imitação, sem uma maior perfeição do traçado (Fig.3).



Figura 3. É frequente encontrar rótulos que beiram o plágio, apresentando uma menor qualidade técnica.

O outro aspecto é justamente no campo oposto, desenhos que revelam um domínio sobre a arte gráfica (Fig.4). Técnicas variadas precisam ser usadas para se obter um resultado de qualidade num processo como o da litografia em trabalhos como o de rótulos. A capacidade de representar o objeto desejado ou a situação pretendida é desafiada pela escala reduzida, pelo número limitado de cores, etc.



Figura 4. A escala reduzida dos rótulos (cerca de 10x13 cm) não podia ser compensada com recursos fotográficos. As artes tinham que ser realizadas na escala de 1:1. Tampouco a separação das cores era realizada fotograficamente, exigindo grande sensibilidade e experiência do gravador.

Outras vezes o desafio é obter uma gama variada de cores utilizando uma paleta de 3 ou 4 cores básicas. A maestria demonstrada na arte do pontilhamento, o correspondente à retícula da policromia industrial, para a obtenção de uma gama de cores rica em detalhes e variada não é tarefa simples (Fig. 5). É preciso lembrar que tal maestria era obtida mesmo sem recursos de reprodução fotomecânica, a partir de uma arte muitas vezes desenhada em uma paleta de cores em tom contínuo como aquarela, ou tinta guache. Com o uso da sensibilidade do gravurista, o olho educado pelo efeito obtido em outros trabalhos. É bom lembrar que além de tudo, tal capacidade se expressava ao inverso, isto é, a arte era desenhada invertida na pedra.



Figura 5. Uma extensa gama de cores era obtida pelo pontilhamento a partir de uma paleta básica de azul, vermelho, amarelo e preto. O gravador tinha que ser capaz de definir o quanto de cada cor era necessária para conseguir o tom desejado.

Outra característica particularmente interessante diz respeito às tipografias presentes nas imagens. Herdeiras de um estilo tipográfico de publicidade, as fontes desenhadas pelos gravuristas apresentam tipografias variadas, com duas e às vezes três cores, forte presença de movimento. Constituem um acervo riquíssimo e podem ser usadas como fonte de inspiração para trabalhos atuais.



Figura 6. As tipografias utilizadas apresentam frequentemente recursos de adornos e texturas.

## Conclusões

Sem sombra de dúvida o material produzido pela pesquisa revela enorme potencial. A quantidade de matrizes que sequer foram observadas é bem maior do que aquele que foi reproduzido. A principal conclusão, portanto, é a de que o acervo em questão representa uma riqueza muito grande de informações históricas e culturais que precisam ser exploradas.

Por outro lado, o acervo têm sido muito pouco valorizado. Poucos são aqueles que o conhecem mesmo dentro do campus ou até do Centro de Artes e Comunicação. Quando saímos do universo da UFPE a situação é ainda mais crítica. O acervo presente no laboratório é virtualmente desconhecido.

Uma recomendação importante a ser feita diz respeito à documentação das imagens presentes na pedra. Concluímos ser imprescindível providenciar um registro fotográfico da imagem presente na pedra antes de realizar a limpeza da tinta antiga. A recomendação se justifica pelo fato de que algumas imagens parecem estar em perfeito estado, mas quando a matriz é preparada para a impressão se desvanece. Fotografar a imagem antes da preparação permite o seu registro. É possível assim, manter a informação visual mesmo quando a matriz

original não possui capacidade para reprodução. Através de técnicas digitais seria então possível reproduzir a imagem, preservando senão a matriz, pelo menos a imagem.

Atualmente a pesquisa encontra-se em uma segunda fase, onde as características gráficas estão sendo analisadas e um estudo de cores está sendo realizado naquelas imagens cujas cores são desconhecidas. As imagens impressas em preto foram digitalizadas e utilizando-se de softwares de fotografia tentamos identificar as possíveis combinações. Pretende-se também dar andamento ao trabalho de reprodução das matrizes restantes, ajustando os procedimentos para correções e melhoramentos.

## Créditos

*A primeira fase da pesquisa só foi possível graças ao financiamento do Sistema de Incentivo à Cultura do estado de Pernambuco — FUNCULTURA. A segunda fase conta com o apoio institucional do CNPq através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da UFPE.*

## Referências

AGRA JUNIOR, J. E. **Registros da litografia em Pernambuco: a memória gráfica do estado.** Recife: UFPE, p.67, 2008. (Trabalho de Conclusão de Curso - Graduação)

BARRETO CAMPHELLO, S.; AGRA JUNIOR, J. E.; DUARTE, P. **Imagens Comerciais de Pernambuco: o acervo de matrizes litográficas do Laboratório Oficina Guaianases de Gravura.** Recife, 2007. (Relatório de pesquisa)

COSTA FERREIRA, O. D. **Imagem e Letra: Introdução à bibliologia brasileira: A Imagem Gravada.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976

CUNHA LIMA, E. L. Induzindo ao vício: os primeiros rótulos e marcas de cigarros brasileiros, criados pelos cigarreiros do recife do século passado. **Design e Interiores**, v.39, jan-fev, p.72-75, 1994.

CUNHA LIMA, G. **O gráfico amador: As origens da moderna tipografia brasileira.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997

FERREZ, G., F. N. P.-M. (Brasil), *et al.* **Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755-1855.** Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória: Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1984 (Coleção Pernambucana 2ª fase)

GONSALVES DE MELLO, J. A. **O diário de Pernambuco e a história social do Nordeste (1840-1889).** Rio de Janeiro: O cruzeiro, v.1, 1975

REZENDE, L. L. A Circulação de Imagens no Brasil Oitocentista: uma história com marca registrada. In: R. CARDOSO (Org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica.** São Paulo: Cosac Naify, p.20-57, 2005.