



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

ÍKARO SANTHIAGO CÂMARA SILVA OLIVEIRA

**VERA CRUZ UM ARTISTA GRÁFICO
ILUSTRADOR E LITÓGRAFO EM PERNAMBUCO:
fins do século XIX e início do século XX**

Recife

2018

ÍKARO SANTHIAGO CÂMARA SILVA OLIVEIRA

**VERA CRUZ UM ARTISTA GRÁFICO
ILUSTRADOR E LITÓGRAFO EM PERNAMBUCO:
fins do século XIX e início do século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design da Informação.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Solange Galvão Coutinho.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

- O48v Oliveira, Íkaro Santhiago Câmara Silva
 Vera Cruz um artista gráfico ilustrador e litógrafo em Pernambuco:
 fins do século XIX e início do século XX / Íkaro Santhiago Câmara Silva
 Oliveira. – Recife, 2018.
 324f.: il.
- Orientadora: Solange Galvão Coutinho.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
 Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design,
 2018.
- Inclui referências.
1. Memória Gráfica Brasileira. 2. Design da Informação. 3. Artista
 Gráfico. 4. Antonio Vera Cruz. 5. Pernambuco. I. Coutinho, Solange
 Galvão (Orientadora). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-128)

ÍKARO SANTHIAGO CÂMARA SILVA OLIVEIRA

**VERA CRUZ UM ARTISTA GRÁFICO
ILUSTRADOR E LITÓGRAFO EM PERNAMBUCO:
fins do século XIX e início do século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design da Informação.

Aprovado em: 31/01/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Solange Galvão Coutinho (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Edna Lucia Oliveira da Cunha Lima (Examinadora Externa)
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

À minha mãe, Maria de Jesus, ela sempre está ao meu lado nas maiores vitórias e realizações de minha vida, imagino o orgulho que sentirá ao me ver alcançando esta conquista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a deus por se fazer presente ao meu lado e permitir que alcançasse mais esta conquista. Aos meus pais, Inaldo Oliveira e Maria de Jesus pela paciência, carinho, apoio e dedicação durante cada momento de minha vida e formação acadêmica. E demais familiares que me incentivam e torcem pelo meu sucesso.

Ensinar é uma arte, um dom, um ato de amor. Devo a meus mestres e educadores uma grande parte do profissional que sou hoje. Em especial a minha orientadora Solange Galvão Coutinho, por ter me recebido e transmitido um pouco do seu imenso conhecimento, elucidando com toda paciência meus questionamentos sempre com carinho e atenção, me inspirando na árdua porém gratificante prática da pesquisa e da docência. E também a professora Edna Lucia Cunha Lima que esteve presente em várias etapas desta pesquisa, me auxiliando com seu entusiasmo e sabedoria no tocante aos estudos em Memória Gráfica Brasileira. Aos professores Silvio Barreto Campello e Marcos Galindo, pelos comentários oportunos e pelo apoio no exame de qualificação. À professora Eva Rolim, por ter ministrado disciplinas que enriqueceram meu olhar sobre a pesquisa, e ainda aos demais professores que ao longo destes anos contribuíram para minha formação de designer.

Aos servidores do departamento de Design, principalmente à Flavia Magalhães e Marcelo Arcoverde. À CAPES, pela concessão da bolsa integral de mestrado, que me permitiu maior dedicação a pesquisa.

Durante o período de levantamento de dados conheci profissionais extremamente competentes e dedicados, que estavam prontos para atender a qualquer pedido. Agradeço em especial, a Poliana Nascimento, a Socorro Duarte, Eunice Carvalho e a Telma Virgínia, responsáveis pelo setor de Obras Raras da Biblioteca Pública de Pernambuco.

Quero agradecer ainda a alguns amigos especiais de turma Mariana Melo, Hanna Luzia, Angélica Porto, Danilo Fernandes e Marina Mota, que acompanharam esta jornada de pesquisas, trabalhos e alegrias, e me auxiliaram tanto no tocante ao incentivo, quanto na transmissão de conhecimentos que contribuíram para a realização deste trabalho. Para finalizar quero ressaltar minha gratidão a todos os meus amigos que de alguma forma se fazem presentes em minha vida.

Sem vocês nada disso teria sido possível. Obrigado a todos!

Um artista que desfrutava de uma técnica e um estilo superiores, sendo um dos melhores do Brasil em sua época. (...) A postura liberal de Vera Cruz permitiu retratar os principais acontecimentos da história nacional, especialmente aqueles que são relacionados com a política de Pernambuco (CAVALCANTI, 2005, p. 7).

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma pesquisa situada na linha do Design da Informação destacando a relação com os estudos conduzidos nesta área que investigam a Memória Gráfica de Pernambuco. Refaz a trajetória de Antonio Vera Cruz um dos pioneiros das artes gráficas no nosso Estado, um ilustrador e litógrafo que executou trabalhos excepcionais não apenas no tocante a técnica e elementos estéticos, mas também pelos aspectos simbólicos, críticos e humorísticos. Inicialmente este artista aparecia citado por Nascimento (1970, 1972 e 1975) como desenhista de revistas ilustradas e polianteias no fim do século XIX, entretanto o levantamento realizado durante a pesquisa mostrou que seu trabalho ultrapassou a imprensa ilustrada, chegando à litografia comercial com a produção de rótulos e a criação de quadros e aquarelas que datam do início do século XX. Algumas ilustrações que formam sua obra são apresentadas no decorrer dos capítulos e o total das 300 imagens encontradas, (apenas duas imagens, uma fotografia de Vera Cruz e uma ilustração realizada em sua homenagem, não são de sua autoria) foram organizadas em um banco de dados disponibilizado nos meios digitais auxiliando assim o acesso a sua obra, bem como permitirá futuras pesquisas. As ilustrações foram catalogadas e separadas em grupos de acordo com a tipologia do impresso, cada uma apresentando informações (metadados) de origem, período de publicação, descrição de elementos que constituem a imagem, entre outros. Almeja-se desta forma, contribuir para o avivamento e a preservação de novas informações para integrar o documental que compõem a Memória Gráfica Brasileira.

Palavras-chaves: Memória Gráfica Brasileira. Design da Informação. Artista Gráfico. Antonio Vera Cruz. Pernambuco.

ABSTRACT

This dissertation presents a research within the focus of information design highlighting the relationship with the studies carried out in the area that investigate the graphic memory of the state of Pernambuco. It examines the trajectory of Antonio Vera Cruz, one of the pioneers in graphic arts within our state, an illustrator and lithographer who created exceptional work, not only in terms of technique and aesthetic elements, but also in his symbolic, critical and humorous aspects. Originally, this artist was mentioned by Nascimento (1970, 1972 and 1975) as a draughtsman of illustrated magazines and illustrious anthologies in the late nineteenth century, however, research conducted during this study demonstrated that his work surpassed the illustrated impression, reaching commercial lithography with the production of labels and the creation of paintings and watercolors that date from the beginning of the twentieth century. Some illustrations that form his work are presented throughout the following chapters of this dissertation, and the total of 300 images encountered herein (with the exception of just two images for which he is not credited: a photograph of Vera Cruz and an illustration created in his honor) were organized within a digital media database, thereby enabling access to his work, as well as permitting future research. The illustrations were cataloged and separated into groups according to the typology of the form, each presenting information (metadata) of origin, period of publication, description of elements that constitute the image, among others. It is hoped therefore, that this may contribute to the revival and preservation of new documented information, which may become a composite part of Brazilian graphic memory.

Keywords: Brazilian graphic memory. Information design. Graphic artist. Antonio Vera Cruz. Pernambuco.

LISTA DE FÍGURAS

Figura 1 -	Ilustração Central de O Diabo a Quatro, na historieta em quadrinhos cada cena desenhada é acompanhada por texto-legenda, caracterizando os modos de simbolização pictórico e verbal citados por Twyman (1985) Litogravura: Antonio Vera Cruz 17.10.1875, nº 15	40
Figura 2 -	Homenagem do Ginásio Ayres Gama a Joaquim Nabuco Ao centro o homenageado surge em uma fotografia, ao seu redor os demais elementos foram desenhados, acompanhados de textos e numerais completam o quadro, caracterizando os modos de simbolização pictórico e verbal-numérico Desenho de Antonio Vera Cruz 18.04.1910	44
Figura 3 -	Capa e miolo do livro Imagens Comerciais de Pernambuco com ensaios sobre os rótulos aguardente da Coleção Guaianases	60
Figura 4 -	Série de postais produzidos a partir do projeto gráfico do livro ressaltando elementos gráficos dos rótulos analisados	61
Figura 5 -	Destaque na imprensa local para o lançamento do primeiro produto do grupo MGB	61
Figura 6 -	Caixa em MDF e Capa do livro Experimentando Tipos, apresentando um projeto gráfico diferenciado e uma das pranchas de seu miolo com experimentos de impressão com tipos móveis	62
Figura 7 -	Capa e miolo do livro Abridores de Letras , ricamente ilustrado com imagens dos letreiramentos encontrados e analisados durante a pesquisa	64
Figura 8 -	Capa e miolo do livro Ilustração e Artes Gráficas, destaque para as imagens de revistas do século XIX, elementos tipográficos e propagandas encontradas no acervo da Biblioteca Pública de PE	65
Figura 9 -	Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 26.09.1875, nº 12	79
Figura 10 -	Ilustração de Contracapa de America Illustrada, retrato de Saldanha Marinho homenagem a figura republicana deste político Litogravura: Antonio Vera Cruz 09.02.1879, nº 06	81
Figura 11 -	Detalhe da Ilustração de Capa da Revista Illustrada onde o índio representa o Brasil atormentado pelos papagaios do Parlamento Litogravura: Angelo Agostini 03.06.1882, nº 301	84
Figura 12 -	Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro onde o índio/Brasil aparece humilhado perante os governantes monarquistas do país e a Igreja Católica Litogravura: Antonio Vera Cruz 26.09.1875, nº 12	85

Figura 13 - Detalhe da Ilustração de Central de O Diabo a Quatro onde o índio/Brasil alimenta os abutres presos os bispos D. Macedo e D. Vital, que posteriormente soltos se alimentam do fígado do Índio/Brasil que surge debilitado e desacordado Litogravura: Antonio Vera Cruz 21.05.1876, nº 46	85
Figura 14 - Ilustração de Contracapa de America Illustrada onde o índio/Brasil surge novamente abatido cercado por membros do governo Litogravura: Antonio Vera Cruz 08.07.1879, nº 26	85
figura 15 - Ilustração de Contracapa de Os Xenios onde o índio/Brasil surge em uma posição menos opressiva observando o imperador e os demais membros do seu governo Litogravura: Antonio Vera Cruz 26.10.1878, nº 07	85
Figura 16 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Marianne surge triste ao lado de Saldanha Marinho Litogravura: Antonio Vera Cruz 26.09.1875, nº 12	85
Figura 17 - Ilustração de Contracapa da America Illustrada Marianne surge ativa no centro da imagem Litogravura: Antonio Vera Cruz 26.12.1877, nº 51	87
Figura 18 - Ilustração de Contracapa de Os Xenios, Marianne é representada novamente ao lado de Saldanha Marinho Litogravura: Antonio Vera Cruz 11.10.1878, nº 05	87
Figura 19 - Ilustração de Contracapa de O Diabo a Quatro Marianne é atropelada pela carruagem do Governo conduzida por membros da Igreja e do partido conservador Litogravura: Antonio Vera Cruz 07.11.1875, nº 18	87
Figura 20 - Ilustração Contracapa de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 26.09.1875, nº 12	90
Figura 21 - Ilustração de Capa de O Sylphorama Litogravura: Antonio Vera Cruz 21.04.1892, nº 04	94
Figura 22 - Ilustração de Contracapa de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 11.06.1875, nº 01	100
Figura 23 - Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	104
Figura 24 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	107
Figura 25 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	108
Figura 26 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	108
Figura 27 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	109

Figura 28 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	109
Figura 29 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	109
Figura 30 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	110
Figura 31 - Detalhe da Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 31.10.1875, nº 17	111
Figura 32 - Ilustração Contracapa de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 12.12.1875, nº 23	112
Figura 33 - Ilustração de Capa da A Estação Lyrica Retrato de Libia Drog, Primeira dama soprano absoluta Litogravura: Antonio Vera Cruz 18.04.1882, nº 01	113
Figura 34 - Ilustração de Capa e Contracapa da Revista Lyrica ,Capa retrato de Guiseppe Dominici, Baryto Litogravuras: Antonio Vera Cruz 11.09.1883, nº 02	113
Figura 35 - Ilustração de Capa da A Lyra, Retrato de Giuseppina de Senespleda Battaglia Litogravura: Antonio Vera Cruz 12.06.1881, Primeiro e único número.....	113
Figura 36 - Detalhe da xilogravura d'O Maribondo e capa do periódico Xilogravura Autor desconhecido 25.07.1822 nº 01	118
Figura 37 - Detalhe das ilustrações de O Carcundão Gravuras de topo: Autor desconhecido 16.05.1831, nº 03	120
Figura 38 - Cabeçalho de O Carapuceiro Clichê: Autor desconhecido 01.02.1834, nº 01	122
Figura 39 - Cabeçalho de O Carapuceiro Clichê: Autor desconhecido 19.04.1837, nº 01	122
Figura 40 - O João Pobre Xilogravura: Autor desconhecido 21.03.1844, nº 01	123
Figura 41 - Marmota Xilogravura: Autor desconhecido 12.04.1844, nº 01	123
Figura 42 - O Arara Gravura de topo: Autor desconhecido 13.12.1845, nº 07	123
Figura 43 - O Esqueleto Xilogravura: Autor desconhecido 31.03.1846, nº 09	123
Figura 44 - O Bezerro de Pera Xilogravura: Autor desconhecido 17.03.1846, nº 01	124
Figura 45 - O Volcão Gravura de topo: Autor desconhecido 30.08.1847, nº 05	124
Figura 46 - A Grande Tempestade Xilogravura: Autor desconhecido 14.09.1847, nº 01	124

Figura 47 -	A Revolução de Novembro Xilogravura: Autor desconhecido 19.08.1850, nº 02	124
Figura 48 -	Capa de O Monitor das Famílias, Capa trabalhada com tipos de metal, detalhe para o clichê que forma a moldura 02.12.1859, nº 01	127
Figura 49 -	Retratos de D. Pedro II e D. Thereza Christina Litogravura: Alphonse Bensson 02.12.1859, nº 01	127
Figura 50 -	Cais da Alfandega representado na chegada da família real Litogravura: Alphonse Bensson 02.12.1859, nº 01	127
Figura 51 -	Capa da Lanterna Magica Litogravura: Luiz Antônio da Silveira Távora 07.09.1882, nº 20	129
Figura 52 -	O princípio dos métodos de impressão vista lateral das matrizes	131
Figura 53 -	Johann Alois Senefelder	131
Figura 54 -	Exemplos de pedras litográficas contendo anúncios e rótulos tipo de impressos que além das revistas ilustradas também foram produzidos a partir da técnica litográfica	135
Figura 55 -	Pedra litográfica do Ateliê Livre localizado no Centro de Artes e Comunicação da UFPE	135
Figura 56 -	Mestre Helio Soares, ex-técnico da oficina Guaianases, atualmente responsável pela administração do Ateliê é um exímio conhecedor do processo litográfico	135
Figura 57 -	Ilustração Central da America Illustrada, homenagem a Carlos Gomes Litogravura: Antonio Vera Cruz 25.06.1882, nº 19	137
Figura 58 -	Exemplo de matriz para cromolitografia e resultado da impressão	139
Figura 59 -	Prensa litográfica do Ateliê Livre localizado no Centro de Artes e Ofícios da UFPE	140
Figura 60 -	Fotografia de Antonio Vera Cruz Feições Artísticas Autor: Biano de Medeiros	152
Figura 61 -	Capa da Avança!... 26.09.1908, nº 07	155
Figura 62 -	Colombo Pompilio: desenhista (Pseudônimo-Diogo Barradas), Revista Avança!... 03.10.1908, nº 08	155
Figura 63 -	Busto de Antonio Vera Cruz, Revista Avança!... Litogravura: Diogo Barradas 26.09.1908, nº 07	155
Figura 64 -	Capa da Bahia Illustrada Litogravura: Heraclio Odilon 01.09.1867, nº 33	162
Figura 65 -	Capa Scenas da Escravidão Litogravura: Antonio Vera Cruz	162
Figura 66 -	Variações da assinatura de Antonio Vera Cruz extraídas de suas ilustrações	165

Figura 67 - Capa de O Diabo a Quatro e detalhe da assinatura de Vera Cruz 11.06.1875, nº 01	171
Figura 68 - Frontispício de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 11.06.1875, nº 01	172
Figura 69 - Frontispícios O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 02.11.1876, nº 26	173
Figura 70 - Frontispícios O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 02.07.1876, nº 52	173
Figura 71 - Frontispício redesenhado de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 08.07.1877, nº 105	175
Figura 72 - Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 18.02.1877, nº 85	176
Figura 73 - Ilustração Central de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz 25.02.1877, nº 86	179
Figura 74 - Capa de O Diabo a Quatro Litogravura: Antonio Vera Cruz homenagem a José Neves após sua morte 07.07.1878: nº 157	181
Figura 75 - Ilustração de Contracapa da America Illustrada e detalhe da assinatura de Crispim do Amaral e Vera Cruz 19.08.1877, nº 33	183
Figura 76 - Frontispício da America Illustrada Litogravura: Antonio Vera Cruz 27.04.1879, nº 17	184
Figura 77 - Frontispício da America Illustrada Cópia do desenho de Antonio Vera Cruz 12.03.1882, nº 10	187
Figura 78 - Historieta em quadrinho, Ilustração Central da America Illustrada Litogravura: Antonio Vera Cruz 23.11.1879, nº 44	188
Figura 79 - Ilustração Central Litogravura: Antonio Vera Cruz 25.05.1879, nº 21	192
Figura 80 - Ilustração de Capa e Contracapa de Os Xenios Litogravura: Antonio Vera Cruz 27.08.1878, nº 01	194
Figura 81 - Frontispício de Os Xenios Litogravura: Antonio Vera Cruz 05.09.1878, nº 02	194
Figura 82 - Frontispício de Os Xenios, cópia do desenho de Antonio Vera Cruz 29.09.1878, nº 03	195
Figura 83 - Homenagem a Eça de Queiroz Litogravura: Antonio Vera Cruz 15.11.1878, nº 09	196
Figura 84 - Ilustração Central de O Etna Litogravura: Antonio Vera Cruz 15.10.1881, nº 02 ...	199

Figura 85 - Ilustração de Contracapa de O Etna Litogravura: Antonio Vera Cruz 15.10.1881, nº 02	199
Figura 86 - Frontispício de A Estação Lyrica Litogravura: Antonio Vera Cruz 18.04.1882, nº 01	201
Figura 87 - Capas de A Estação Lyrica Litogravuras: Antonio Vera Cruz	202
Figura 88 - Capa e contracapa da Revista Lyrica Litogravura: Antonio Vera Cruz 04.09.1883, nº 01	205
Figura 89 - Capa e contracapa da Revista Lyrica Litogravura: Antonio Vera Cruz 11.09.1883, nº 02	208
Figura 90 - Capa e contracapa da Revista Lyrica Litogravura: Antonio Vera Cruz 18.09.1883, nº 03	208
Figura 91 - Suplemento de A Arte Dramática Litogravura: Antonio Vera Cruz 13.09.1884, nº 03	209
Figura 92 - Frontispício de A Exposição Litogravura: Antonio Vera Cruz 10.08.1887 nº 01	211
Figura 93 - Frontispício de A Exposição Cópia do desenho de Antonio Vera Cruz 17.05.1888 nº 27.....	211
Figura 94 - Ilustração central em homenagem a Joaquim Nabuco, A Exposição 10.09.1887, nº 04 Litogravura: Antonio Vera Cruz	212
Figura 95 - Detalhe da assinatura de Antonio Vera Cruz acima como está na ilustração, abaixo após inversão, A Exposição 10.09.1887, nº 04	212
Figura 96 - Ilustração de Capa de O Equador 24.11.1893, nº 01	215
Figura 97 - Ilustração de Capa de A Lyra 12.06.1881, volume único	218
Figura 98 - Ilustração de Capa de Pernambuco ao Marquez de Pombal maio de 1882, volume único	220
Figura 99 - Ilustração de Capa de Eusebio de Queiroz 28.09.1882, volume único	220
Figura 100 - Ilustração de Capa Vinte e um de agosto Litogravura: Antonio Vera Cruz 21.08.1883, volume único	223
Figura 101 - Ilustração de Capa A Democracia Litogravura: Antonio Vera Cruz 18.04.1885, volume único	224
Figura 102 - Ilustração de Capa de Victor Hugo Litogravura: Antonio Vera Cruz 01.06.1885, volume único	224

Figura 103 - Ilustração de Capa de Salve 26 de julho de 1900 Litogravura: Antonio Vera Cruz 26.07.1900, volume único	226
Figura 104 - CBA 0213 Homenagem a Tobias Barreto Fabrica Triumphante JUCEPE - Reg. 167 ano 1883	233
Figura 105 - CBA 0740 Homenagem a Pedro Americo Fabrica de Cigarros de Ferreira & Cia Lith. a Vapor de J. E. Purcell	233
Figura 106 - CBA 1044 Homenagem ao Dr. José Marianno Cigarreiro Neves & Cia Tabacaria Universal	236
Figura 107 - CBA 1107 Homenagem ao presidente mexicano Benito Juarez	236
Figura 108 - CBA 1151 Cigarros Cummunistas Retrato do painel lateral do cigarreiro Manuel dos Santos Araújo Mello Fabrica Araujo	236
Figura 109 - CBA 1204 Tabacaria Ezequiel Especies Retrato painel principal - Cigarreiro Ezequiel Fabrica Ezequiel & Cia Lith. Rua Nova	236
Figura 110 - CBA 1209 Retrato do painel lateral do cigarreiro - Manuel dos Santos Araújo Mello Fabrica Araujo	236
Figura 111 - CBA 1237 Retrato do painel lateral do cigarreiro - Manuel dos Santos Araújo Mello Fabrica Araujo	236
Figura 112 - CBA 0747 Cigarros A Estrella do Norte Cigarreiro Henrique Gerardo Jr. Fabrica Tabacaria do Recife Lith. de M. G. Mendes JUCEPE - Reg. 20 ano 1876	237
Figura 113 - CBA 1071 Cigarros Engraxadores Cigarreiro Antonio Bivar Fabrica Luzeiro ...	237
Figura 114 - CBA 1206 Cigarros Flores de Maio Fabrica Araujo JUCEPE - Reg. 31 ano 1876	237
Figura 115 - CBA 1210 Cigarros ao Mouro de Veneza Cigarreiro José Antonio dos Passos Lith. Epaminondas JUCEPE - Reg. 33 ano 1876	237
Figura 116 - CBA 0081 Cigarros Americanos	240
Figura 117 - CBA 0552 Cigarros Caruarenses Cigarreiro Neves & Cia Lith. de Azevedo Jr. & Cia	240
Figura 118 - CBA 1231 Cigarros a Gonsalves Dias Cigarreiro Neves & Cia Tabacaria Universal ...	240
Figura 119 - Pintura a óleo do Dr. Francisco da Assis Rosa e Silva Antonio Vera Cruz 1901 ...	241
Figura 120 - Pintura a óleo do Dr. José Marcelino da Rosa e Silva Antonio Vera Cruz 1902 ...	244
Figura 121 - Quadro Corpo Docente do Gymnasio Pernambucano Antonio Vera Cruz 1918 ...	247
Figura 122 - Verso do mini quadro do Ginásio Ayres Gama, a Joaquim Nabuco Antonio Vera Cruz 18.04.1910	249

Figura 123 - Lenço em cambraia de linho, homenagem da Sociedade Ave Libertas a Joaquim Nabuco Litogravura: Antonio Vera Cruz	250
Figura 124 - Fachada e interior da Biblioteca Pública de Pernambuco	257
Figura 125 - Prédio histórico e interior do Arquivo Público de Pernambuco situado na rua do Imperador, 371	261
Figura 126 - Edf. Dirceu Pessoa que abriga a Biblioteca Central Blanche Knopf - FUNDAJ	264
Figura 127 - Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro	267
Figura 128 - Página inicial de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional	268
Figura 129 - Sede do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano	269
Figura 130 - Interior do Museu do IAHGP	270
Figura 131 - Marco de Pedra de Igarassu - Museu do IAHGP.....	271
Figura 132 - Primeiro Prelo (Prensa) de Pernambuco - Museu do IAHGP.....	271
Figura 133 - Organização inicial das imagens em pastas após primeira coleta nos acervos	276
Figura 134 - Modo de exibição onde é possível visualizar de maneira sintética o caminho pelas pastas até as imagens	276
Figura 135 - Home ou página inicial do banco de dados	296
Figura 136 - Detalhe do menu inicial onde é possível ver o arabesco indicando a entrada na galeria rótulos de cigarro	297
Figura 137 - Detalhe do crédito da autoria da ilustração de Vera Cruz	297
Figura 138 - Primeira interface da galeria Revistas Ilustradas	297
Figura 139 - Submenu da galeria de imagens de O Diabo a Quatro	298
Figura 140 - Grupos que formam os submenus da galeria de imagens Rótulos de Cigarro	298
Figura 141 - Galeria de imagens Polianteias e Outros	301
Figura 142 - Exemplos das páginas onde é possível observar detalhes e os metadados das ilustrações	301
Figura 143 - Detalhe da função de zoom aplicado em uma polianteia	303
Figura 144 - Desenho do Marco de Pedra Igarassu desenho a bico de pena Antonio Vera Cruz	315

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Oficinas litográficas e tipografias onde foram impressas Revistas Ilustradas contendo ilustrações de Vera Cruz	143
Quadro 2 - Oficinas litográficas e tipografias onde foram impressas Polianteias ilustradas por Vera Cruz	144
Quadro 3 - Grupos, códigos na Coleção Brito Alves e oficinas litográficas dos Rótulos de Cigarro desenhados por Vera Cruz	144
Quadro 4 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo <i>Revistas Ilustradas</i> encontradas na Biblioteca Pública de Pernambuco	259
Quadro 5 - Quantitativo de imagens referentes ao Grupo <i>Outros</i> encontradas na Biblioteca Pública de Pernambuco	260
Quadro 6 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo <i>Revistas Ilustradas</i> encontradas no Arquivo Público Estadual	262
Quadro 7 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo <i>Polianteias</i> encontradas no Arquivo Público Estadual	263
Quadro 8 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo <i>Rótulos de Cigarro</i> encontradas no Arquivo Público Estadual	265
Quadro 9 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo <i>Outros</i> encontradas no Arquivo Público Estadual	265
Quadro 10 - Quantitativo de quadros de Vera Cruz referentes ao Grupo <i>Outros</i> encontrados no IAHGP	272
Quadro 11 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo <i>Revistas Ilustradas</i> nos acervos pesquisados	272
Quadro 12 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo <i>Polianteias</i> nos acervos pesquisados ...	273
Quadro 13 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo <i>Rótulos de Cigarros</i> nos acervos pesquisados	273
Quadro 14 - Levantamento Geral de imagens do Grupo <i>Outros</i> nos acervos pesquisados	273
Quadro 15 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo <i>Revistas Ilustradas</i>	279
Quadro 16 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo <i>Polianteias</i>	279
Quadro 17 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo <i>Rótulos de Cigarros</i>	280
Quadro 18 - Levantamento Geral de imagens do Grupo <i>Outros</i>	280

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	22
1.1	JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DA PESQUISA	24
1.2	OBJETIVOS	26
1.2.1	Objetivo Geral	26
1.2.2	Objetivos Específicos	26
1.3	OBJETO DE ESTUDO	27
1.4	PROCESSO METODOLÓGICO	27
1.5	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	30
2	DESIGN E MEMÓRIA	36
2.1	REFLEXÕES SOBRE O DESIGN	36
2.1.1	O Design Gráfico e o Design da Informação	40
2.2	A GÊNESE DO DESIGN NO BRASIL	48
2.3	MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA	52
2.4	ESTUDOS EM DESIGN E MEMÓRIA GRÁFICA	57
3	UM POUCO DE HISTÓRIA	72
3.1	CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX	72
3.1.1	Representações: Índio/Brasil e Marianne/República	83
3.1.2	O Novo Regime e o Século XX	92
3.2	UMA PAISAGEM PERNAMBUCANA NAS ILUSTRAÇÕES DE VERA CRUZ	99
3.2.1	Pernambuco: uma província de revoluções	99
3.2.2	Mudanças, modernidade e hábitos cotidianos no Recife	103
3.3	OS IMPRESSOS ILUSTRADOS CHEGAM A PERNAMBUCO	115
3.3.1	Litografia a técnica de produção mais utilizada por Vera Cruz	130
4	VERA CRUZ UM ARTISTA GRÁFICO	148
4.1	ORIGEM E DADOS BIOGRÁFICOS	148
4.2	PRIMEIROS PASSOS COMO ARTISTA GRÁFICO	158
4.3	PRODUÇÃO ARTÍSTICA	163
4.3.1	Revistas Ilustradas	166
4.3.1.1	<i>O Diabo a Quatro</i>	169
4.3.1.2	<i>America Illustrada</i>	181
4.3.1.3	<i>Os Xenios</i>	192
4.3.1.4	<i>O Etna</i>	196
4.3.1.5	<i>A Estação Lyrica</i>	201
4.3.1.6	<i>Revista Lírica</i>	206
4.3.1.7	<i>A Arte Dramática</i>	208
4.3.1.8	<i>A Exposição</i>	209

4.3.1.9	<i>O Sylphorama</i>	214
4.3.1.10	<i>O Equador</i>	214
4.3.1.11	<i>Outras Revistas Ilustradas</i>	216
4.3.2	Polianteias	217
4.3.2.1	<i>A Lyra</i>	217
4.3.2.2	<i>Pernambuco ao Marquez de Pombal</i>	219
4.3.2.3	<i>Ao Maestro Carlos Gomes</i>	219
4.3.2.4	<i>Eusebio de Queiroz</i>	220
4.3.2.5	<i>Vinte e um de agosto</i>	220
4.3.2.6	<i>A Democracia</i>	223
4.3.2.7	<i>Victor Hugo</i>	224
4.3.2.8	<i>Salve 26 de julho de 1900</i>	226
4.3.2.9	<i>Salve 9 de novembro de 1901</i>	227
4.3.3	Rótulos de Cigarro	227
4.3.3.1	<i>Retratos</i>	232
4.3.3.2	<i>Pessoas</i>	236
4.3.3.3	<i>Meio Urbano</i>	238
4.3.4	Pinturas a óleo e Quadros	240
5	VISITANDO ACERVOS	254
5.1	ACERVOS DOCUMENTAIS (PESQUISA EXPLORATÓRIA)	254
5.1.1	Biblioteca Pública de Pernambuco	256
5.1.2	Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano	260
5.1.3	Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ	263
5.1.4	Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital)	266
5.1.5	Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano	268
5.2	LEVANTAMENTO GERAL DA PRODUÇÃO DE VERA CRUZ	272
5.3	CATALOGAÇÃO E CATEGORIZAÇÃO DOS DADOS COLETADOS	274
6	CONSTRUÇÃO DO BANCO DE DADOS	284
6.1	O BANCO DE DADOS	284
6.2	METADADOS	288
6.3	O DESIGN DO BANCO DE DADOS	293
6.3.1	<i>A Home</i>	295
6.3.2	<i>As galerias de imagens</i>	297
6.3.3	<i>Observando as ilustrações</i>	301
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	308
	REFERÊNCIAS	319



INTRODUÇÃO



Os artistas gráficos, como era comum chamá-los, já desenvolviam uma prática que em muito tem a ver com o que hoje atribuímos ao profissional de Design Gráfico, muito antes do século XX. E na imprensa periódica desenvolveram importante papel, traduzindo em imagens o comportamento de sua época e dando soluções para complexos de informação visual em diálogo com o texto (CAVALCANTE & BARRETO CAMPELLO, 2014, p. 8).

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente esta pesquisa teve por objetivo desvendar quem foram os artistas gráficos (ilustradores, caricaturistas, litógrafos, redatores e tipógrafos) que em meados do século XIX fizeram história em Pernambuco com a publicação de uma revista ilustrada intitulada O Diabo a Quatro – Revista Infernal. Entretanto durante o levantamento de dados em arquivos sobre estes artistas, um em especial nos chamou atenção devido à presença de suas ilustrações em diversas revistas ilustradas do período. Desse modo, a pesquisa foi tomando outros rumos centrando-se no levantamento da trajetória profissional do artista gráfico Antonio Vera Cruz; direcionando-se para investigar a origem desse artista e como iniciou sua carreira nas artes gráficas. Foi realizada a catalogação, a categorização e a análise das características de sua produção encontrada nos acervos consultados (Biblioteca Pública de Pernambuco, Arquivo Público de Pernambuco, Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ, Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano). E consequentemente com o objetivo de destacar a contribuição que o mesmo teve para o desenvolvimento da cultura dos impressos em Pernambuco.¹

¹ Existem algumas pesquisas que deram origem a livros, dissertações e teses a respeito do passado gráfico em Pernambuco. Elas ressaltam projetos gráficos de jornais e revistas ilustradas; técnicas de impressão como a tipografia e a litografia. Entretanto poucos estudos se dedicaram a falar a respeito dos artistas gráficos que produziram estas primeiras peças gráficas, um destes poucos exemplos foi Sebastião Antunes Cavalcante que em 2012 concluiu neste programa seu mestrado intitulado “O Design de Manoel Bandeira: Aspectos da Memória Gráfica de Pernambuco”, no qual estudou a trajetória deste artista, centrando seu recorte no século XX (1915 a 1960).


Nascido na Bahia e chegando ao Recife em 1873, Vera Cruz desenvolveu entre o fim do século XIX e início do XX uma intensa relação com a indústria gráfica do Estado. Entre os objetivos da pesquisa está a construção de um panorama de sua produção. E a partir da observação de aspectos relacionados às suas práticas gráficas, poder apontar suas contribuições à produção local, e a memória do design pernambucano.

A respeito do vínculo desta investigação com o Design da Informação, que constitui a linha de pesquisa em que este estudo se enquadra, uma das definições de Robert Jacobson para o mesmo, pode ser relacionada ao trabalho executado por Antonio Vera Cruz:

Minha crença é que há uma prática de design exclusivo que pode ser identificado como o design de informação. Sua finalidade é a disposição sistemática e utilização de veículos de comunicação, canais e símbolos para aumentar a compreensão dos participantes em uma conversa ou discurso específico. (JACOBSON, 2000, p. 8-9)

De certa forma foi exatamente isso que Antonio Vera Cruz fez por meio de surpreendentes ilustrações litografadas constituídas por linguagens visuais e simbólicas, em um período onde grande parte da população era analfabeta e as imagens auxiliavam na compreensão daquelas mensagens. Grande parte de sua obra esta aliada a doses satíricas de bom humor, tornaram-se propagadoras de informações e discursos, que enquanto divertiam também estimulavam o senso crítico da sociedade da época, ceivando raízes para o trabalho das futuras gerações de artistas gráficos.

Outra visão que este trabalho tem a intenção de desconstruir é a que alguns autores² desconsideram a importância de Pernambuco no desenvolvimento inicial das artes gráficas no


 2 Herman Lima autor da coletânea de quatro volumes intitulada *História da caricatura no Brasil* destaca como sendo a primeira obra de humor gráfico brasileiro uma litografia publicada no Sudeste, atribuída a Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) denominada *A Campainha e o Cujo*, visão defendida também por Luciano Magno (2012), entretanto Lailson de Holanda Cavalcanti (2007) contesta essa visão, esta discussão é detalhada no capítulo 3.

Brasil, apontando o Sudeste como centro de destaque na produção de impressos. Entretanto, a coleta de dados em arquivos e bibliotecas mostrou a existência de várias revistas e artistas que entre meados e fins do século XIX e início do século XX, se dedicaram à criação de atividades projetuais em Pernambuco, voltadas a imprensa e ao comércio, que em nada deixam a dever em criatividade e qualidade, àqueles produzidos no Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, a partir de um estudo mais complexo e aprofundado, acerca de um importante ilustrador Vera Cruz que fez carreira em Pernambuco, almeja-se contribuir ainda mais para destacar o papel dos artistas gráficos nordestinos, neste período.

1.1 JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DA PESQUISA

Durante a realização de pesquisas anteriores para a graduação em História³ foi observada a existência de diversas revistas ilustradas nos arquivos da Biblioteca Pública de Pernambuco. Porém uma delas denominada *O Diabo a Quatro*, naquela ocasião chamou atenção, pois além de ter um longo período de circulação, aproximadamente quatro anos entre 1875 e 1879, praticamente todos os seus 195 números encontravam-se disponíveis para consulta. Estes estudos resultaram em um trabalho de conclusão de curso intitulado *Humor e crítica política em Pernambuco através das ilustrações de “O Diabo a Quatro” (1875-1879)*, onde além de destacar a importância desta publicação, foi feita uma análise de algumas ilustrações impregnadas de sátiras e humor, ressaltando a ligação das mesmas com a política e a sociedade do período, tratando-se, pois, de um olhar mais histórico sobre esta revista.

O retorno ao interesse por esta temática originou uma nova investigação desta vez centrando o olhar a partir do design e ao realizar um levantamento do que foi produzido na área foi constatada novamente a relevância de *O Diabo a Quatro* como

 3 Além da formação em Design Gráfico o autor desta dissertação possui graduação em História, onde no ano de 2008 desenvolveu trabalhos sobre a revista ilustrada *O Diabo a Quatro*.

umas das mais influentes no período, e que seus exemplares ainda continuam disponíveis para consulta na Biblioteca Pública do Estado. Entretanto, este estudo não pretende se dedicar unicamente a observação da revista, pois este assunto já foi abordado por outros autores (que inclusive serviram de subsídio bibliográfico para a presente pesquisa). Não obstante, foi a partir dos estudos iniciais com este periódico que ocorreu o contato com as ilustrações de Antonio Vera Cruz. Emergiu então a curiosidade e a necessidade de tentar desvendar quem foi este artista citado como “ilustre” por diversos autores como [Cavalcanti (1996), Cunha Lima (1998), Ferreira (1994), Lima (1963), Magno (2012)] e desvelar mais a respeito de sua obra. Teria Vera Cruz se dedicado apenas às ilustrações de periódicos? Quais peças gráficas produziu? Onde poderiam ser encontradas? Que técnicas de produção utilizava? Que tipo de mensagem almejava transmitir com suas ilustrações? Foram alguns questionamentos que trouxeram à concepção desta dissertação.

No avanço das pesquisas parte destas perguntas foram respondidas, demonstrando que o *corpus* de estudo encontra-se em diversos arquivos e acervos do Estado, e que além das revistas ilustradas se constituem por polianteias (edições comemorativas), rótulos de cigarro e quadros que representam a produção deste artista. Nos acervos estes artefatos gráficos podem ser folheados e fotografados, entretanto como as fontes datam do fim do século XIX e início do século XX, o tempo vai se tornando um inimigo e demonstrando os sinais de fragilidade do papel onde as páginas ilustradas e litografadas eram impressas. Fato este que demonstra a urgência e relevância deste trabalho, assim utilizando as mídias digitais através de fotografias e da organização do banco de dados onde se almeja resgatar a Memória Gráfica de Pernambuco e preservar a obra deste artista das intempéries do tempo.

Tal constatação reforça a necessidade de olhar para este contexto com o intuito de entender as principais influências deste artista gráfico e sua produção na cena cultural pernambucana, destacando peculiaridades: o ingresso nas artes

gráficas, as técnicas de produção que utilizava na confecção de suas obras, as peças gráficas que produziu no decorrer de sua carreira. Ao organizar e catalogar sua obra esta pesquisa poderá auxiliar na compreensão da evolução do design gráfico em nosso estado e também no país, abrindo espaço para a comparação e o complemento de pesquisas a respeito deste período realizadas por outros autores.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo Geral

Identificar e estudar as origens, o ingresso nas artes gráficas e as peças gráficas executadas pelo ilustrador Antonio Vera Cruz e produzir um banco de dados aberto na Internet. Como objetivo secundário realizar a organização, catalogação e valorização de sua obra, ressaltando assim dentro da Memória do Design de Pernambuco, suas colaborações ligadas à indústria gráfica local.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Buscar e organizar cronologicamente suas origens, destacando como iniciou seus trabalhos nas artes gráficas;
- Estudar as técnicas de produção das ilustrações encontradas;
- Compreender Antonio Vera Cruz como um artista gráfico;
- Utilizar as ilustrações no decorrer dos capítulos, tanto para explicar o contexto histórico do período, como também para entender a trajetória de Vera Cruz como artista gráfico;
- Compreender mensagens e significados das imagens selecionadas para ilustrar os capítulos;
- Determinar semelhanças e singularidades entre os trabalhos analisados;
- Catalogar sua obra, de acordo com aspectos cronológicos e temáticos, criando um banco de dados (com informações das ilustrações - metadados) para todo o conjunto de sua produção encontrado e fotografado nos acervos.

1.3 OBJETO DE ESTUDO

A obra de Antonio Vera Cruz, os desenhos que executou na imprensa ilustrada, na litográfica comercial, na produção de quadros e pinturas a óleo entre o fim do século XIX e início do século XX.

1.4 PROCESSO METODOLÓGICO

inicialmente a pesquisa teve caráter **exploratório**, por meio de visitas aos principais acervos do Estado em busca do *corpus*, constituído pelas informações a respeito da vida e imagens das obras de Antonio Vera Cruz. Foi estabelecido um viés **quantitativo**, no que diz respeito à organização do banco de dados das ilustrações e ao levantamento do número de imagens encontradas em cada acervo. E **qualitativo** em relação a análise das ilustrações selecionadas para compor os capítulos e ainda ao agrupar e categorizar por temáticas as ilustrações, tanto para a organização do banco de dados como para a apresentação de sua obra. Ressaltamos que na interpretação e análise de imagens, a ambiguidade está presente, ou seja, cada receptor pode desenvolver impressões próprias acerca daquilo que vê. Portanto, este trabalho não pretende estabelecer interpretações absolutas, mas sim dialogar com o seu leitor a respeito das ilustrações e despertar o seu olhar estético e crítico em relação às mesmas.

Alicerça-se ainda no método de procedimento **histórico** no tocante a contextualização do período de atividade do ilustrador e no método de abordagem **indutivo**, pois a partir da busca por fragmentos de sua obra nos acervos foi possível ter uma visão geral da mesma e entender sua trajetória como artista gráfico. São destacados os seguintes passos metodológicos no decorrer da investigação:

- Revisão bibliográfica;
- Relacionar o objeto de estudo com o design da informação e a memória gráfica;
- Apresentação do contexto histórico;
- Análise do problema (contexto da pesquisa);

- Pesquisa de campo exploratória – coleta e apresentação de dados encontrados nos arquivos;
- Recorte do universo de pesquisa (buscando construir agrupamentos);
- Numeração e catalogação das amostras dos artefatos coletados;
- Criação do banco de dados;
- Discussão dos resultados.

O levantamento e a revisão bibliográfica sobre a temática estudada (História do Design Gráfico no século XIX e XX, artistas gráficos, revistas ilustradas, técnicas de impressão, entre outros) foram realizados durante todo o ciclo de pesquisa em livros, dissertações, teses, artigos em periódicos, revistas, material presente na internet, para citar alguns. Entre as obras de referência encontradas no levantamento bibliográfico a norteadora do caminho inicial traçado por Vera Cruz em periódicos, foi a publicação de Luiz do Nascimento *História da Imprensa de Pernambuco (1821 - 1954)*. Composta por 14 volumes, a obra faz uma descrição geral de cada jornal, semanário ou quinzenário publicado no Estado. Mesmo apresentando um olhar mais jornalístico esta coleção possui informações relevantes quanto ao formato, período de circulação, número de páginas, técnicas de impressão e menções aos artistas gráficos e ilustradores que editaram e/ou colaboraram para os periódicos estudados. Vera Cruz é citado por Nascimento (1970; 1972 e 1975) como ilustrador de cerca de 20 periódicos (revistas ilustradas e polianteias). Assim a partir da consulta a este autor, foi possível estabelecer uma certa cronologia das obras do ilustrador Vera Cruz, auxiliando não apenas no encontro das mesmas nos acervos, como também de referências bibliográficas de outros autores como Alfredo de Carvalho (1908) e Herman Lima (1963) que o citam em seus livros. Encontramos inclusive informações inéditas nunca publicadas em estudos acadêmicos. Esta etapa da pesquisa também auxiliou na apresentação e contextualização do cenário histórico, cultural e social do fim do século XIX e início do século XX, período em que Vera Cruz encontra-se ativo na indústria gráfica de Pernambuco.

A visita aos principais acervos de Pernambuco foi fundamental para a coleta de informações desde os registros sobre a vida de Vera Cruz até o conjunto da produção do artista. As ilustrações encontradas foram fotografadas, no caso de ainda não terem sido digitalizadas, pois existem acervos como os da FUNDAJ que possuem parte de suas coleções em formato de arquivo digital em alta resolução. Inicialmente além da FUNDAJ foram visitados os acervos da Biblioteca Pública e o Arquivo Público do Estado, a Junta Comercial Pernambucana, e a consulta a Hemerotecas digitais como a da Biblioteca Nacional. No decorrer da investigação surgiram informações que direcionavam e interligavam as pesquisas entre os acervos, tornando ainda mais estimulante à elucidação deste passado.

As pesquisas nos acervos mostraram, também a presença de ilustrações de Vera Cruz na litografia comercial em rótulos de cigarros, e como desenhista de quadros. Uma característica marcante de Vera Cruz é o cuidado em registrar a autoria de seus desenhos através de assinaturas, inclusive nos rótulos de cigarro que são considerados efêmeros, ou seja, geralmente eram descartados após o uso, por isso raramente possuem a identificação do ilustrador. Suas assinaturas apresentam as seguintes variações: *V.Cruz*, *V.C.*, *V.+*, *A.V.C.*, *A.V.Cruz*, *Vera Cruz*, *Anto.Vera Cruz*, observando este detalhe estabelecemos o critério de fotografar apenas as ilustrações com uma dessas assinaturas auxiliando a legitimar a autoria do artista. A exceção ocorreu apenas em 07 imagens das 300 que foram selecionadas: 05 ilustrações são de números iniciais de *O Diabo a Quatro*, momento em que Vera Cruz é apontado como único ilustrador do periódico; 02 quadros que são descritos em matérias do Diário de Pernambuco como de sua autoria. De forma a complementar o banco de dados, uma fotografia do próprio Vera Cruz e uma ilustração realizada em sua homenagem pelo artista Diogo Barradas foram também catalogadas.

A consulta em Nascimento (1970; 1972 e 1975), já apresentava um pouco da dimensão da obra de Vera Cruz,

posteriormente o elevado o número de imagens encontradas levou a necessidade e o cuidado de ao final de cada visita e coleta fotográfica, as imagens serem agrupadas por local de origem e periódico ao qual pertencem, na sequência cada uma foi catalogada recebendo um código que auxilia na sua identificação e na organização cronológica.

Após a fase de coleta de imagens o banco de dados foi montado em um servidor de internet e ao final deste estudo pretendemos que as mesmas sejam divulgadas para domínio público. No banco cada imagem recebeu informações em forma de metadados destacando: origem, categoria, ano de publicação, formato, técnica de produção, elementos pictóricos que a compõem, entre outros aspectos. A partir da organização deste banco de dados foi possível quantificar o número de ilustrações disponíveis em cada acervo, bem como estabelecer os critérios do agrupamento das mesmas por temáticas e a escolha daquelas que ilustram os capítulos e de certa forma constituem a parte analítica desta dissertação. No banco de dados as imagens foram organizadas de acordo com a tipologia do impresso em quatro grupos (que podem apresentar subseções): *Revistas Ilustradas*, *Polianteias*, *Rótulos de Cigarros* e *Outros*. A disposição das imagens no banco segue a ordem cronológica de publicação de cada peça, permitindo assim a observação de evoluções e/ou modificações técnicas, estilísticas e simbólicas em sua obra ao longo do tempo.

1.5 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Os capítulos da dissertação estão estruturados em duas partes da seguinte forma:

PARTE I - MARCO TEÓRICO | Compreende três capítulos com os postulados, conceitos e definições dos principais autores que circundam o objeto de estudo, organizado a partir dos seguintes temas: (2) Design e Memória; (3) O contexto histórico do período; e, (4) Apresenta Antonio Vera Cruz, sua origem, ingresso nas artes gráficas, dados bibliográficos sobre sua trajetória, seguidos de exemplos de sua produção artística coletadas nos principais acervos do Estado.

Capítulo 2 - Design e Memória | Apresenta uma reflexão sobre o conceito de design e a importância do trabalho do designer para a sociedade, a discussão caminha para as definições de Design Gráfico e Design da Informação, áreas do design que direcionam a linha de pesquisa desta dissertação e estão interligadas ao objeto de estudo da mesma. Em seguida a conceituação de “memória gráfica brasileira”, é também apresentada, destacando os estudos realizados pelo grupo MGB e a relevância dessas pesquisas como contribuição e preservação histórica e cultural de artefatos gráficos produzidos ao longo do tempo.

Capítulo 3 - Um pouco de História | Como o objeto de estudo tem origem no final do século XIX e início do século XX é primordial a contextualização dos aspectos históricos, políticos e culturais deste período, pois o cotidiano que rodeava os artistas gráficos era representado e influenciava suas produções. O capítulo reconstituí os principais fatos, acontecimentos e transformações (Império/República) pelas quais passavam o Brasil e a sociedade pernambucana, algumas ilustrações de Vera Cruz e outros desenhistas, que estampavam as revistas ilustradas foram selecionadas para elucidar e auxiliar no entendimento do contexto apresentado. Destacamos ainda a chegada dos impressos na província de Pernambuco, com ênfase para a técnica de produção Litografia, utilizada por Antonio Vera Cruz na maioria de suas obras.

Capítulo 4 - Vera Cruz um artista gráfico | Dedicado ao foco principal da pesquisa Antonio Vera Cruz, onde são elencados os dados biográficos como sua origem, o ingresso nas artes gráficas e as técnicas de impressão que utilizava. São apresentadas as peças gráficas produzidas por ele nos anos finais do século XIX e início do XX. O conjunto da obra é dividido em subseções de acordo com a tipologia de cada peça gráfica (Revistas Ilustradas - frontispício, ilustrações de capa, ilustrações centrais, ilustrações de contracapa; Polianteias; Rótulos de Cigarros; Pinturas a Óleo e Quadros). São conceituadas e exemplificadas através de fotografias coletadas na fase da pesquisa exploratória, auxiliando a visualizar a diversidade e

dimensão da obra do artista. Cada subseção é organizada obedecendo a ordem cronológica de publicação.

PARTE II - METODOLOGIA E RESULTADOS | Organizada também em três capítulos, esta parte apresenta a metodologia geral com destaque para: (5) as etapas da pesquisa exploratória, falando sobre os acervos de origem das ilustrações, e dados quantitativos a respeito do que foi encontrado em cada um deles; (6) Descreve as etapas da construção do banco de dados onde foram organizadas, catalogadas e agrupadas as imagens coletadas durante a pesquisa. Demonstra por meio de imagens do banco como o mesmo foi estruturado e (7) finaliza a discussão, apresentando uma síntese dos resultados obtidos, e aponta caminhos para novas pesquisas.

Capítulo 5 - Visitando acervos | Apresenta os acervos visitados, ressaltando como ocorreu o manuseio das fontes primárias da coleta de dados. Explica como as imagens foram agrupadas por local de origem e periódico ao qual pertencem, bem como o processo de catalogação onde cada uma recebeu um código que auxilia na sua identificação e na organização cronológica. São tabulados dados quantitativos a respeito do que foi encontrado em cada acervo.

Capítulo 6 - Construção do Banco de Dados | A necessidade de organizar o quantitativo de imagens coletadas (300) conduziu a ideia da criação de um banco de dados, em forma de site facilitando o acesso e divulgação da obra de Vera Cruz, assim aquelas que não aparecem no decorrer dos capítulos poderão ser consultadas posteriormente. Este capítulo apresenta as fases de elaboração do banco, descreve suas funções e como cada imagem recebeu os metadados (informações sobre: origem, categoria, ano de publicação, técnica de produção e elementos pictóricos que compõem a imagem), e foram agrupadas conforme tipologia do impresso em quatro galerias (que podem apresentar subseções): *Revistas Ilustradas*, *Polianteias*, *Rótulos de Cigarros* e *Outros*.

Capítulo 7 - Considerações Finais | Este tópico apresenta e sintetiza os achados e resultados da pesquisa. Faz uma reflexão sobre os questionamentos da introdução, apresentando as

respostas encontradas diante de toda a fundamentação e discussão desenvolvidas, destacando a metodologia aplicada a este estudo. Além disso, serão observadas as limitações e obstáculos da pesquisa, tanto de caráter estrutural, metodológico como de coleta de dados, afinal o recorte temporal do objeto de estudo se centra no fim do século XIX e início do XX, dificultando por vezes o acesso a algumas fontes. E como complementação e desdobramento, sugestões para pesquisas futuras serão indicadas.



Imagem ilustrativa - autoria de Antonio Vera Cruz

DESIGN & MEMÓRIA





Convencionou-se chamar Memória Gráfica Brasileira esta linha de pesquisa, que tem como objetivo conhecer e se aprofundar nas manifestações gráficas relacionadas à memória, a paisagem urbana e suas identidades. Uma das principais convenções derivadas dessas pesquisas é a ruptura com o conceito de que a trajetória do Design no Brasil, enquanto atividade profissional, começaria somente a partir dos anos 1960 (CAVALCANTE & BARRETO CAMPELLO, 2014, p. 11).

Este capítulo apresenta uma reflexão acerca das definições absorvidas durante a revisão bibliográfica. Dialoga inicialmente sobre o conceito de design e a importância do trabalho do designer para a sociedade, a discussão caminha para as definições de Design Gráfico e Design da Informação, áreas do design que direcionam a linha de pesquisa desta dissertação e estão interligadas ao objeto de estudo da mesma, são apresentados conceitos de alguns teóricos. Em seguida a conceituação de “memória gráfica brasileira”, também é apresentada, destacando por fim os estudos realizados pelo grupo MGB e a importância dessas pesquisas como contribuição e preservação histórica e cultural de artefatos gráficos produzidos ao longo do tempo no Brasil e em Pernambuco.

2.1 REFLEXÕES SOBRE O DESIGN

O design é um processo no qual ocorre o planejamento, a criação e a produção de artefatos ou ambientes artificiais, isto é, criados pelo homem, para atender às necessidades físicas e psíquicas dos indivíduos que integram uma determinada sociedade. Portanto, o papel do designer neste contexto torna-se relevante ao identificar necessidades, bem como projetar e sugerir alternativas para sanar as dificuldades de interação do homem com o meio, assim como implantar tais soluções.

No parágrafo anterior baseado em leituras de Bonsiepe (2011); Cardoso (2004, 2005, 2012); Cunha Lima (2005) e Meggs (2009) tentamos resumir uma versão do complexo conceito de design e da importância do trabalho do designer para a sociedade. Atingir um consenso sobre este conceito é uma tarefa quase impossível, visto que cada autor que em algum momento tentar formular uma aceção acaba, por inserir alguma particularidade na tentativa de definir o design, como pondera Rafael Cardoso:

Não faltam no meio profissional definições para o design, e essa preocupação definidora tem suscitado debates infundáveis e geralmente maçantes. Eles se reportam, com certa frequência a etimologia da palavra, principalmente no Brasil, onde design é um vocabulário de importação relativamente recente sujeito a confusões e desconfiças. (CARDOSO, 2004, p. 12)

O design deriva do Latim *designare*, verbo que abrange ambos os sentidos, o de designar e o de desenhar, mais adiante adaptado para o inglês como “design”, que foi também absorvido no Brasil com a mesma terminologia. Faz-se importante compreender que design propriamente dito não significa desenho em si, mas comporta, abriga e associa o sentido de desenho como elemento de um processo criativo aplicado em um determinado fator. Portanto, o desenho é uma das variáveis, uma possível etapa que constitui um projeto em design. Há um senso comum em que a atividade pode ser estruturada em etapas como: o **contato com o cliente** até a realização do **briefing** (onde são coletados dados e informações sobre o projeto) e segue com o **planejamento das soluções** (para tal etapa é fundamental compreender as necessidades dos usuários) - é neste momento que o desenho surge como uma importante ferramenta; na sequência são feitos testes com **protótipos** e após a **aprovação** do cliente o processo é finalizado com a entrega do produto ou serviço. Todavia, nem sempre a atividade projetual perpassa todas essas etapas (outras podem ser adicionadas e algumas suprimidas), dependendo do problema a ser solucionado. Assim como o desenho foi associado à fase de

planejamento das soluções, todas estas fases do processo projetual em design possuem particularidades e podem ser divididas em sub-etapas dependendo da necessidade e nível de complexidade do projeto.

No Brasil a profissão de designer ainda passa pelo processo de regulamentação, apesar da intensa luta promovida pela classe, isso significa que não existe uma autarquia, um conselho como CREA ou a OAB para fiscalizar, embora esta profissão se encontre no Catálogo Nacional de Profissões do Ministério do Trabalho. Apesar da legislação permitir que qualquer cidadão exerça a atividade, normalmente isto é feito por profissionais formados em cursos superiores ou escolas técnicas de Design.

Entretanto Cardoso (2005) ressalta que mesmo não havendo ainda uma regulamentação da profissão, as funções projetuais atribuídas hoje ao designer já eram de certa forma realizadas no Brasil desde meados do século XIX, estes primeiros profissionais da área foram conhecidos por outras terminologias como: tipógrafo, litógrafo, artista gráfico, desenhista industrial, programador visual etc, e mesmo que não fossem denominados ainda de designers é inegável que as práticas deste ofício possuem tradição, memória e história. Os estudos apresentados nesta dissertação de certa forma reafirmam esta visão de Rafael Cardoso ao demonstrar como nos fins século XIX, o ilustrador e litógrafo Antonio Vera Cruz fazendo uso das possibilidades que as técnicas de impressão do período lhe permitiam realizou trabalhos repletos de rigor técnico e ricos em detalhes e significados.

Na atualidade a propagação dos meios digitais, avanços dos softwares e a influência da própria mídia fez com que o termo “design” e a figura do designer sofressem uma espécie de banalização. “O acesso irrestrito a programas de edição de imagem e de design – juntamente com a exacerbação, por parte da mídia fervorosa, de tudo o que se faz na área – criou uma maré de fazedores de design externos a nossa profissão” (LUPTON & PHILLIPS, 2014, p. 10). Ressaltamos, portanto, a importância de se conciliar a formação e o estudo acadêmico

com a prática projetual. Um dos exercícios que podemos fazer é olhar para o passado quando não existia essa propulsão de softwares e ferramentas que facilitam o trabalho dos designers, tentar compreender como os primeiros artistas gráficos desenvolviam seus projetos, verificar as técnicas de produção que utilizavam, em síntese valorizar o passado gráfico para melhor compreender as transformações que ocorreram e continuarão influenciando o futuro.

O tempo e a complexidade do mundo moderno, demonstraram que quanto mais a sociedade evolui e se multiplica mais propicia está para o surgimento de questões e necessidades que o design pode auxiliar a solucionar. E para melhor atender as demandas sociais o campo do design foi aos poucos se subdividindo em uma gama de especializações de acordo com o artefato ou serviço a ser elaborado, concebido e desenvolvido. As mais comuns são:

- Design de produto;
- Design gráfico;
- Design editorial;
- Design da informação;
- Design tipográfico;
- Design de embalagens;
- Design institucional;
- Design de interiores;
- Design de superfície;
- Design de moda;
- Design de jogos;
- Design digital;
- Design de hipermídia;
- Web Design, entre outros.

Das especializações acima, duas interessam em especial a este trabalho:

O **Design Gráfico**, pois todos os registros de imagens desenvolvidas por Antonio Vera Cruz foram impressos em suportes de papel (exceto um lenço de tecido) através da litografia ou desenhados e pintados em telas e quadros;

O **Design da Informação**, além constituir a linha de pesquisa deste projeto, a maior parte da produção gráfica de Vera Cruz esteve ligada a imprensa ilustrada do período que apresentava uma postura e posicionamento marcantes na sociedade, sendo extremamente crítica e satírica. Suas ilustrações estão repletas de significados e transmitem ideias e informações de um período conturbado e cheio de transformações da história do Brasil.

2.1.1 O Design Gráfico e o Design da Informação

Antes de falarmos do design gráfico propriamente dito gostaríamos de destacar o conceito de “gráfico” e de “linguagem gráfica” apresentado por Michel Twyman em um texto publicado em 1979 intitulado “*A schema for the study of graphic language*” e revisitado pelo próprio autor em “*Further thoughts on a schema for describing graphic language*” de 2002. Para Twyman “gráfico” é aquilo que é desenhado ou feito visível em resposta a decisões conscientes e a “linguagem” é o veículo de comunicação. Assim **linguagem gráfica** se configura como marcas produzidas à mão e/ou por máquinas com o intuito de comunicar uma mensagem.

Relacionando a obra de Antonio Vera Cruz ao conceito de Twyman encontraremos bons exemplos de artefatos que representam a linguagem gráfica. Os desenhos de Vera Cruz eram feitos a mão, a maioria na pedra litográfica, e passavam posteriormente pela máquina no momento da impressão onde eram transmitidos ao papel na prensa. As ilustrações criadas principalmente para as revistas ilustradas transmitiam mensagens e informações para a sociedade, até os analfabetos que constituíam uma boa parcela da população brasileira nos fins do século XIX poderiam visualizar e tentar entender mesmo sem o auxílio textual o significado dos desenhos.

Nos estudos de Twyman (1985) é proposto ainda um esquema que permite a compreensão das diferentes formas de uso e de representação da linguagem gráfica, ao relacionarmos o mesmo com campo do design gráfico podemos dividir a linguagem gráfica nos seguintes modos de simbolização: **verbal-numérica**

PÁGINA SEGUINTE

Figura 1 - Ilustração Central de *O Diabo a Quatro*, na historieta em quadrinhos cada cena desenhada é acompanhada por texto-legenda, caracterizando os modos de simbolização **pictórico** e **verbal** citados por Twyman (1985)
Litogravura | Antonio Vera Cruz
17.10.1875 | nº 15
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



Como se achava o casal



mas o Imperador que é pacífico



Os nossos prelados de Olinda, não querendo ficar alhaz, também provão o seu alegrão.



Pio IX. levanta os interdiços.

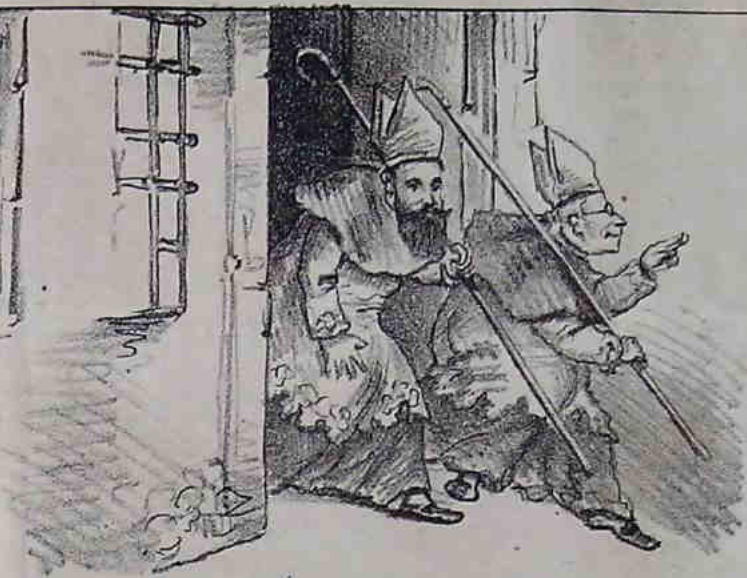


qualquer pedreiro livre já pode ser parvinha.



O Apostolo, de prazer apresenta o Diabo a Quatro, ao pu

RELIGIOSA



quize ver os bispos alegres e satisfeitos



elles que não são ingratos, provão o seu reconhecimento.



As irmandades mandão capinar e espanar o interior das igrejas.



A paz entre maçons e jesuitas é firmada.



A paz volta ao casal.
Felicidade completa!!...



Mas, até quando?



quando é expressa por texto e/ou dígitos; **pictórica** quando é expressa por desenhos e fotografias; ou **esquemática** quando é expressa por símbolos e esquemas. Uma peça gráfica pode conter até os três modos de simbolização da linguagem gráfica, nos desenhos de Vera Cruz é possível visualizar os modos verbal-numérico, na presença de texto-legenda que acompanham diversas ilustrações [Figura 1]; e o pictórico além das gravuras litografadas, Vera Cruz também utilizou fotografias [Figura 2] na fase final de sua produção artística. Mais detalhes de sua obra e exemplos serão demonstrados nos próximos capítulos.

O design gráfico é uma área do design que comunica visual e graficamente utilizando textos, imagens ou esquemas (como destacado anteriormente por Twyman, 1985) a fim de informar, identificar, sinalizar, organizar, estimular, persuadir e entreter, resultando na melhoria da qualidade de vida das pessoas. Esta prática envolve um conjunto de habilidades cognitivas, estéticas e conhecimentos em tipografia, artes visuais (cores, formas, texturas, imagens e sons) e diagramação de páginas, para a criação de soluções visuais a problemas de comunicação.

Para o professor e designer gráfico André Villas-Boa (1999, p. X), “design gráfico é a área de conhecimento e a prática profissional específicas que tratam da organização formal de elementos visuais (tanto textuais quanto não-textuais) que compõem peças gráficas para reprodução.”

A **ADG** (Associação dos Designers Gráficos do Brasil) classifica o design gráfico como “um processo técnico e criativo que utiliza imagens e textos para comunicar mensagens, ideias e conceitos com objetivos comerciais ou de fundo social”. O designer gráfico, pode desenvolver mensagens visuais que equacionam sistematicamente dados ergonômicos, tecnológicos, econômicos, sociais, culturais e estéticos, que atendam concretamente às necessidades humanas.

Meggs (2009) associa suas origens desde o momento em que o homem começou a fazer pinturas em cavernas; mas sua configuração enquanto ofício começa a tomar forma no século XV quando Johannes Gutenberg inicia atividades impressoras na Europa com a técnica dos tipos móveis que adaptou do Oriente.

PÁGINE ANTERIOR

Figura 2 - Homenagem do Ginásio Ayres Gama a Joaquim Nabuco. Ao centro o homenageado surge em uma fotografia, ao seu redor os demais elementos foram desenhados, acompanhados de textos e numerais completam o quadro, caracterizando os modos de simbolização **pictórico** e **verbal-numérico**

Desenho de Antonio Vera Cruz
18. 04.1910

Fonte: Acervo da FUNDAJ

Mais tarde no século XVIII quando a Revolução Industrial trouxe consigo uma infinidade de produtos, aflorou-se de vez a necessidade da comunicação visual e com a confecção de cartazes, capas e miolos de livros, logotipos, anúncios e periódicos que tinham a função de informar, despertar a atenção e o desejo do público, as primeiras tipografias e gráficas se firmaram pelo continente europeu, chegando ao Brasil apenas no século XIX, período do recorte temporal deste trabalho.

No início o design gráfico estava limitado a planos bidimensionais voltado para a impressão em papel, tecido ou madeira, os trabalhos de Vera Cruz por datarem do final do século XIX e início do XX apresentam esta limitação. Entretanto, as mudanças tecnológicas repercutiram no campo de atuação destes profissionais, e hoje os designers gráficos também estão trabalhando em projetos que não precisam necessariamente ser impressos como: websites, animações, atividades interdisciplinares ligadas a propaganda, a publicidade e ao marketing. Vale ressaltar, no entanto, que projetos que serão materializados além dos displays de computadores, smartphones ou tablets, sendo impressos em algum tipo de suporte (papel, plástico, tecido, madeira, entre outros) ainda são o foco principal e representam a maior procura pelos serviços de um designer gráfico.

O design gráfico tem uma proximidade a outros campos do design como: o tipográfico (na criação e desenho de tipos); editorial (na diagramação de panfletos, folders, periódicos, livros, entre outros); de embalagens (tanto no projeto gráfico quanto na impressão das mesmas); e da informação que abordaremos em detalhes na sequência.

Segundo Araújo (2010, p. 96) “podemos definir informação como sendo a organização física de dados, códigos, pensamentos, ideias ou fatos que são processados e manipulados com um objetivo a ser transmitido”. O modo como a informação pode ser organizada e transmitida as pessoas é o cerne fundamental do design da informação ou infodesign como também é conhecido.

O International Institute for Information Design – IIID, fundado na Áustria em 1986, caracteriza o design de informação

como “a definição, planejamento e modelagem dos conteúdos de uma mensagem e do ambiente em que ela é apresentada, com a intenção de satisfazer às necessidades de informação dos destinatários.” (IIID, 2007).

A Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI, fundada em outubro de 2002 no Recife, reúne pesquisadores, docentes e profissionais da área de design, que atuam em sistemas de informação e comunicação, tendo por missão institucional contribuir para o desenvolvimento científico e tecnológico do Design da Informação no Brasil, o definindo como:

Uma área do design gráfico que objetiva equacionar os aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos que envolvem os sistemas de informação através da contextualização, planejamento, produção e interface gráfica da informação junto ao seu público alvo. Seu princípio básico é o de otimizar o processo de aquisição da informação efetivado nos sistemas de comunicação analógicos e digitais. (SBDI, 2006)

A SBDI relaciona o design da informação ao design gráfico assim como Shedroff (2000) afirma que os princípios do design de informação têm origem no design gráfico e editorial, talvez por se tratar de um conceito mais recente alguns autores façam esta relação de dependência e origem entre ambos, preferimos considerá-los mais como conceitos que se relacionam e interagem entre si. Ainda segundo Shedroff, a disciplina tem como objetivo organizar e apresentar dados, transformando-os em informação com sentido e valor. Seu objetivo não é substituir o design gráfico e outras disciplinas visuais, mas oferecer a estrutura necessária para que elas expressem suas capacidades.

Já Gui Bonsiepe (1999) o caracteriza como um domínio em que os conteúdos são visualizados por meio de seleção, ordenamento, hierarquização, conexões e distinções visuais que permitem uma ação eficaz, Sendo o refinamento da informação uma atividade dos designers da área. Destaca ainda a dimensão do alcance do design da informação citando possíveis áreas de atuação como: projeto de interfaces, imagens médicas, diagramas e

manuais, mapas e planos de orientação digitais, design de informação para crianças, design de informação para televisão, gerenciamento de informações, entre outros.

Frascara (2004) destaca duas etapas na construção do design da informação: a organização da informação e o planejamento de sua apresentação, tais tarefas exigem a habilidade de processar, organizar e apresentar mensagens de maneira verbal e não verbal, uma vez que a acuidade visual e a compreensão devem ser as preocupações centrais. Em outro texto de 2011, Frascara ressalta outras características que a informação adquire quando é realizado um bom trabalho por parte do designer, ela se torna **acessível**, disponível de maneira fácil; **apropriada** ao conteúdo e ao usuário; **atrativa**, convidando a ser lida ou compreendida; **relevante**, de acordo com o objetivo do usuário; **oportuna**, estando onde e quando o usuário necessita dela; e ainda **confiável**, **completa**, **concisa**, **compreensível** e **apreciada** por sua utilidade. Uma peça gráfica bem organizada e planejada convida a ser usado, reduz o cansaço e erros no processamento das informações.

Almeida & Coutinho (2012, p. 2) apontam que “Entende-se o design da informação como uma área de conhecimento/atividade multidisciplinar que atua sobre a configuração da informação para que a mensagem transmitida seja otimizada, sistematizada e direcionada para satisfazer o seu usuário, num determinado contexto”. As autoras acrescentam um detalhe interessante as definições anteriores a multidisciplinaridade destacando a sua relação com outras áreas do conhecimento, além do campo gráfico como as ciências exatas e de saúde, das quais por vezes recebe as informações e mensagens a serem trabalhadas e organizadas.

No cenário da sociedade contemporânea onde a velocidade de propagação nos meios digitais faz com que sejamos bombardeados por milhares de mensagens e informações num único dia, o design da informação tem se tornado além de uma profissão técnica, uma necessidade social, pois possibilita que o grande volume de informações com que lidamos

seja transmitido de maneira mais organizada, clara e objetiva, seja seu suporte físico ou digital.


Assim os designers da informação facilitam a transferência de conhecimento ao tornar a informação - fornecida por aqueles que a sabem - acessível e compreensível àqueles que não a sabem, mas desejam saber. Relacionamos este tipo de atividade ao trabalho desenvolvido por Antonio Vera Cruz e outros artistas gráficos do século XIX, que mesmo antes da existência do termo design (da informação), já organizavam e apresentavam visualmente as matérias e acontecimentos descritos nos periódicos ilustrados, através de divertidas gravuras que comunicavam e transmitiam conhecimento e estavam repletas de significados, auxiliando inclusive na compreensão dos não letrados que poderiam encontrar nas imagens uma forma de entendimento dos fatos que marcavam a sociedade do período.

No decorrer dos capítulos algumas ilustrações da obra de Vera Cruz serão apresentadas, e será possível aos nossos olhos do século XXI verificar como as características do design gráfico e da informação descritas anteriormente estão presentes nas mesmas.

2.2 A GÊNESE DO DESIGN NO BRASIL

Oficialmente costuma-se datar a chegada do Design no Brasil a partir da década de 60 com a fundação da Esdi – Escola Superior de Desenho Industrial, segundo dados do site da instituição¹ sua criação foi regulamentada pelo Decreto 1.443, de 25 de dezembro de 1962, publicado no D.O. do Estado da Guanabara de 4 de janeiro de 1963, do então governador Carlos Lacerda.


Iniciou suas atividades de ensino em 1963, como instituição isolada, pertencente à estrutura da Secretaria de Educação e Cultura da Guanabara. Dada a fusão dos estados do Rio de Janeiro e Guanabara, foi integrada pelo decreto nº 67, de 11 de abril de 1975, à nascente Universidade Estadual do Rio de Janeiro, antiga UEG.


¹ <http://www.esdi.uerj.br/a-esdi/historia>, acessado em: 15.03.2017

O curso de Desenho Industrial, da Esdi foi concebido, a partir do modelo da escola alemã de Ulm² fundada nos anos 1950 e que buscou rever os ideais de sua antecessora a Bauhaus³ sob a perspectiva da sociedade decididamente industrial do pós-guerra. No momento por que passava o Brasil naquela época, de desenvolvimentismo e otimismo, a ideia de uma Escola de Desenho Industrial local mostrou-se significativa para o governo, que pretendia alavancar o processo industrial brasileiro. O designer brasileiro Alexandre Wollner estudou em Ulm e trouxe ideais ulmianas que influenciaram a metodologia do ensino de design no Brasil.

É evidente que a criação de um curso em escala universitária trouxe outra notoriedade e atenção para este ofício que até então parecia desconhecido para a maior parte da sociedade brasileira, Rafael Cardoso em *O design brasileiro antes do design*, não nega a importância deste momento que denomina como uma espécie de mito fundador:

Perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve sua gênese por volta de 1960. Como todo mito trata-se de uma falsidade histórica patente. Como todo bom mito de origem, trata-se

 **2** A Escola de Design de Ulm foi fundada em 1953, teve como sede a cidade de Ulm na Alemanha. Idealizada por Max Bill, Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher, Thomas Maldonado e outros almejava resgatar os princípios de racionalismo e funcionalismo da Bauhaus. Até seu fechamento em 1968 foram desenvolvidos projetos em que não havia uma preocupação com o estímulo ao consumismo muito em voga nos Estados Unidos, em Ulm ocorreu uma certa padronização dos produtos que deveriam atender mais as suas funções do que apresentar superficialidades como ornamentos e excesso de detalhes. (CARDOSO, 2008)

3 A Bauhaus foi uma das principais escolas de design do mundo, fundada em 1919 na Alemanha, contribuiu de forma significativa para a definição do papel profissional do designer. Sua existência pode ser dividida em três grandes fases de acordo com a localidade que abrigou sua sede: Weimar (1919-1925); Dessau (1926-1932) e Berlim (1932-1933). Teve como idealizadores e mestres nomes como: Walter Gropius, Johannes Itten, Lazlo Moholy, Vander Rohe etc. Implementada com a missão de promover a união entre a arte e a técnica, apresentou nos seus primeiros anos de funcionamento uma orientação mais individualista, valorizando a expressão pessoal do artista na concepção do produto. Com o passar do tempo e o controle do Nazismo no país que também exerceu influência sobre a escola, pois a financiava, o estímulo ao individualismo de cada aluno foi dando lugar para a produção de modelos racionalistas e funcionais, para atender as exigências da linha de produção industrial do país. (MEGGS, 2009)

também de uma verdade profunda, para além dos limites de nossas vãs metodologias. O que ocorreu, sem dúvida algumas foi uma ruptura. Para uns, um novo ponto de partida; para outros, um desvio de rumo [...] Os anos de experimentação entre a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em 1951, e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial [Esdi], em 1963, marcam uma mudança fundamental de paradigma. Surgiu nessa época não o design propriamente dito – ou seja, as atividades projetuais relacionadas à produção e ao consumo em escala industrial -, mas antes a consciência do design como conceito, profissão e ideologia. (CARDOSO, 2005, p. 7)

Rafael Cardoso usa o termo “ruptura” para demarcar este momento, defendendo a ideia da existência anterior de algo que podemos associar ao design e que passou por este processo de descontinuidade. Ainda sobre esta ideia de ruptura complementa:

Houve sim uma ruptura por volta de 1960 e que esta inaugurou um novo paradigma de ensino e de exercício da profissão, o qual corresponde hoje àquilo que entendemos por design neste país. Trata-se de um design de matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo processo de industrialização [...] a implantação no Brasil de uma ideologia do design moderno, entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 – em grande parte patrocinada pelo poder público -, coincide com e integra o esforço para inserir o país no novo sistema econômico mundial [...] O Brasil moderno de Getúlio e da Petrobras, de JK e Brasília, de Assis Chateaubriand e do Masp, de Carlos Lacerda e da Esdi pretendia-se um novo país - aquele “do futuro” -, concluindo a ruptura com o passado arcaico e escravocrata iniciada pelo pensamento republicano positivista. (CARDOSO, 2005, p. 10)

Nesta busca por um país “do futuro”, um leve toque e estímulo ao esquecimento do passado foram impulsionado pelo próprio poder público, que almejava uma nova visão da nação brasileira, assim aos poucos passou a se desconsiderar as atividades projetuais anteriores a década de 60 como as raízes do design no Brasil. Rafael Cardoso com sua coletânea *O design brasileiro antes do design*, faz uma provocação aos leitores

retomando este debate polêmico e defendendo a existência do início do design em terras brasileiras entre 1870 e 1950. Sobre a utilização da denominação “desenho industrial” que definia inicialmente o curso da Esdi, destaca:

O termo “desenho industrial” esta em uso corrente no Brasil pelo menos desde a década de 1850, quando a disciplina correspondente a esse nome passou a ser ministrada no curso noturno da Academia Imperial de Belas Artes. É evidente que naquela época não se entendia por “desenho industrial” aquilo que atualmente se designa assim, mas a antiguidade dessa batalha de palavras serve como aviso para quem chega com muitas certezas a discussão. (CARDOSO, 2005, p. 7)

Portanto, embora não tivesse ganho ainda o significado e o status que o termo teria após 1960, ele já existia e não foi uma novidade exclusiva do período de fundação da Esdi. Voltando o olhar para o passado Cardoso (2004, p. 8) afirma que por volta da década de 1870 eram exercidas no Brasil “atividades projetuais com alto grau de complexidade conceitual, sofisticação tecnológica e enorme valor econômico, aplicadas a fabricação, à distribuição e ao consumo de produtos industriais”. Seria a gênese do que tradicionalmente chamamos de design de produtos, que também deu espaço para a produção de material gráfico, que segundo o autor teve uma evolução mais rápida e impactante originando uma indústria de materiais impressos impulsionada pelas técnicas de produção: a tipografia, mais antiga e a litografia que passou a ser uma inovação no Brasil a partir do século XIX.

Os ensaios organizados por Cardoso (2005) comprovam esta afirmativa, neles diversos autores apresentam artefatos gráficos produzidos desde a década de 70 do século XIX até os primeiros anos do século XX são: marcas registradas e rótulos comerciais; revistas ilustradas com gravuras litografadas e fotografias; projetos gráficos de livros, cartas de baralho e capas de disco. Estas peças gráficas podem ser classificadas como artefatos que constituem parte da nossa memória gráfica. “Se o Brasil é notoriamente um país “sem memória”, isso se deve ao fato de que remexer nos relatos sobre o passado costuma incomodar as estruturas de poder vigentes” (CARDOSO, 2005, p.

II). Assim promover esta revisita é muito mais do que debater sobre as origens do design no Brasil é preservar e salvaguardar a sua história. Outros autores como (BARRETO CAMPELLO & ARAGÃO, 2011; MELO & RAMOS, 2011; MAGNO, 2012; CAVALCANTE & BARRETO CAMPELLO, 2014) e as dissertações de Agra Junior (2011) e Cavalcante (2012), também demonstram em seus estudos a existência de atividade projetual brasileira neste período. E o presente estudo sobre a vida e obra de Antonio Vera Cruz um ilustrador do final do século XIX, período que Cardoso (2005) associa a esta gênese também se configura como um exemplo desta constatação.

“Não se esta a dizer de modo algum que o passado remoto seja mais legítimo que o passado recente. Antes, está-se a dizer que o passado recente deu continuidade ao passado remoto, mesmo existindo momentos de ruptura” (CARDOSO, 20014, p. 11). Assim talvez definir a data exata do surgimento do design no Brasil, não seja o cerne mais relevante deste debate, o importante é não se negligenciar a existência de um passado remoto (1870-1950) no qual foram realizados projetos gráficos com alto grau de amadurecimento e sofisticação, que em nada devem aos realizados no passado recente (após a década de 1960). Cabe aos próprios designers compreenderem que existe uma relação entre ambos (passado remoto e recente), que eles estão conectados e não separados como a história oficial do poder vigente tenta fazer parecer, pois “o conhecimento do passado projetual anterior a 1960 é o primeiro passo para uma melhor compreensão daquilo que pode ser entendido como uma identidade brasileira no campo do design” (CARDOSO, 2005, p. 12).

2.3 MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA


Em outubro de 2017 aconteceu em Caruaru no Armazém da Criatividade um encontro que recebeu a denominação “Memória Gráfica no Agreste”, sobre a coordenação de Paula Valadares, colaboração de Solange Coutinho e a organização dos membros do Laboratório de Tipografia do Agreste (LTA). Durante dois dias (19 e 20) uma série de apresentações reuniu pesquisadores, mestres e doutores, que expuseram seus

trabalhos desenvolvidos na vertente da “Memória Gráfica Brasileira”, mais do que um conjunto de palestras esta iniciativa representou o retorno a valorização desta temática e o estímulo a realização de novos trabalhos.

A abertura do evento ficou por conta de Rafael Cardoso⁴ ressaltando a satisfação de verificar que uma ideia originada em modestas reuniões a cerca de quinze anos, mesmo com a suspensão das atividades do projeto de pesquisa Memória Gráfica Brasileira continuava rendendo frutos até os dias atuais. O conceito que segundo ele foi idealizado por Egeu Laus⁵ e complementado pelos demais membros do grupo MGB ainda permanece ativo.

A memória (do latim *memoria*) é a faculdade psíquica através da qual se consegue reter e (re)lembrar acontecimentos do passados e do presente. A palavra também permite referir-se à lembrança/recordação de algo que nos marca afetiva e emocionalmente, nos ligando a um determinado assunto ou um artefato.

O segundo aspecto do conceito se refere ao termo gráfico que neste caso surge como um adjetivo da memória, e também delimita o campo de estudos. O fazer gráfico diz respeito a toda forma de expressão que envolva o registro e a difusão de informações verbais e visuais (pictóricas) por meio de tecnologias de multiplicação e meios de comunicação. No campo do design esta ligado à evolução histórica da impressão

 **4** Escritor e historiador da arte. Possui doutorado em história da arte pelo Courtauld Institute of Art/University of London (1995). Pesquisa história da arte e do design no Brasil, no período 1840-1930. Colabora com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro e atua também como curador independente e perito judicial. É autor de vários livros como *Uma Introdução a História do Design*, *Design para um mundo complexo* entre outros. Em 2008 coordenou o projeto de pesquisa Memória Gráfica Brasileira. Fonte: Currículo Lattes em 06/09/2017.

5 É designer gráfico e atua há mais de 20 anos na área de design e gestão cultural. Ele é responsável por mais de 200 capas de discos de artistas como Renato Russo, Legião Urbana, Luis Melodia, João Gilberto, Pixinguinha, Zé Keti e Jacob do Bandolim. Além de trabalhar criando e concebendo peças de design gráfico, Egeu Laus também é um dos principais pesquisadores sobre a memória gráfica brasileira, tendo nos rótulos de cachaça um dos seus temas mais relevantes. Fonte: <http://www.mapadacachaca.com.br/artigos/rotulos-cachaca-egeu-laus/>, acessado em: 06/09/2017.

tipográfica, desde o século XV, com o desenho de tipos e vai até os atuais sistemas de mídias digitais. Podemos dizer que a identidade visual, estética e cultural das sociedades é formada, entre outras coisas, por seus elementos gráficos, assim a cultura dos impressos é um meio pelo qual a sociedade pode preservar seus conhecimentos. (MGB, 2007)

Embalagens, cartazes, letreiros, livros, revistas, cardápios, passagens, bilhetes, diplomas... Todos temos manifestações gráficas que trazem boas recordações. Estas manifestações gráficas tornam-se suportes de memória, 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. (MGB, 2007)

Complementando estas reflexões Priscila Lena Farias (2016: 61) conceitua:

A expressão memória gráfica tem sido utilizada, nos últimos anos, em países de língua portuguesa e espanhola na América Latina, cada vez com mais frequência para denominar uma linha de estudos que busca compreender a importância e o valor de artefatos visuais, em particular impressos, na criação de um sentido de identidade local através do design. (FARIAS, 2016, p. 61)

E sobre o início dos estudos em memória gráfica no Brasil e países vizinhos, ressalta:

É apenas no final dos anos de 1980 e dos anos 1990, de acordo com Sturken (2008), que os estudos sobre memória gráfica, se configuram como um campo de pesquisa. Os estudos sobre memória gráfica por sua vez tornaram-se mais numerosos e consistentes a partir de 2008. No Brasil, esse ano coincide com o início de um projeto de pesquisa que uniu pesquisadores de universidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, e do lançamento de um site relacionado, ambos nomeados 'Memória Gráfica Brasileira'. (FARIAS, 2016, p. 62)

Constitui portanto uma linha de estudos relativamente recente, e apesar de sua breve existência apresenta uma considerável variedade de trabalhos e artefatos estudados. A maioria dos estudos desenvolvidos nesta área, acabam se voltando para o passado remoto, entretanto a memória gráfica não se concentra apenas no que foi criado no passado, existem artefatos gráficos do presente ou mesmo de um passado relativamente recente, que de alguma forma pode nos tocar e nos remeter a questionamentos que originem ricas pesquisas. Como exemplo o trabalho realizado por Fátima Finizola (2010), que investigou os letreiramentos populares da cidade do Recife, alguns dos quais eram criados no momento em que a pesquisadora realizava a coleta de dados tratando-se de um artefato de memória de um passado recente.

O objeto de estudo desta pesquisa no entanto está inserido no passado remoto, no período destacado por Cardoso (2004) como a gênese do design no Brasil. As ilustrações de Antonio Vera Cruz que remontam sua trajetória enquanto artista gráfico, estão espalhadas nos acervos da cidade, portanto esta é uma pesquisa em memória gráfica onde os aspectos históricos possuem grande relevância.

Por sua vez, as pesquisas de memória de cunho mais histórico, que se voltam aos impressos que não são mais produzidos, salvaguardados em acervos, dificilmente poderão ter seus usuários estudados. Isto ocorre porque estes objetos foram criados num contexto passado e para usuários que dificilmente poderão ser consultados. (ALMEIDA, 2013, p. 33)

Farias (2016, p. 62) destaca como parte do processo de pesquisa a coleta de imagens, organização e catalogação das mesmas, algumas vezes dando origem a sofisticadas bases de dados digitais, como um passo necessário para a maioria dos projetos de pesquisa sobre memória gráfica. Esta etapa é um dos objetivos do presente trabalho a criação de um banco de dados com as 300 imagens digitalizadas que constituem a obra de Vera Cruz. Além de organizar as ilustrações e informações adquiridas no decorrer da pesquisa é uma forma de preservar estes

artefatos que devido a fragilidade do suporte (papel, tecido ou telas) podem deteriorar-se com o tempo e a falta de investimentos na manutenção de alguns acervos públicos.

A memória gráfica pode investigar as manifestações gráficas, as personalidades que as desenvolveram, bem como o público a que se destinavam [...] Estes artefatos refletem o repertório daqueles responsáveis por sua concepção, bem como o imaginário da sociedade de uma época. São verdadeiros instrumentos de pesquisa que podem desvendar o desenvolvimento da técnica e as formas de difusão de informação de uma época. Eles guardam consigo informações relativas às nossas memórias individuais e coletivas. (ALMEIDA, 2013, p. 19)


Do estudo da memória gráfica sob a ótica do design da informação podem surgir trabalhos com foco na investigação das personalidades pioneiras do design da informação; nas técnicas de produção e os artefatos criados por eles; como estes artefatos funcionavam enquanto sistema informacional e interagiam com seus receptores (usuários), dependendo do período temporal em que o artefato foi concebido esta análise só pode ser feita mediante relatos e pesquisas bibliográficas. Esta pesquisa reconstrói os passos de um dos pioneiros do design em Pernambuco e por meio da exposição de seus desenhos demonstra aspectos da sociedade e da cultura do período. “Um dos papéis dos estudos em memória gráfica é recuperar manifestações que marquem a identidade e a memória das sociedades, de modo a preencher também lacunas em nossa história e na história do design” (ALMEIDA, 2013, p. 20).

Independentemente de como a pesquisa seja conduzida e os aspectos que aborde, o importante é compreender que a memória gráfica desempenha um papel na preservação cultural e construção da história do design.

2.4 ESTUDOS EM DESIGN E MEMÓRIA GRÁFICA

Antes da existência do projeto Memória Gráfica Brasileira já havia em Pernambuco uma espécie de tradição de projetos, pesquisas e produtos que ligavam o design a artefatos históricos e de memória. Isso se deve em parte as raízes que o Gráfico Amador⁶ deixou em nosso Estado e na Cultura pernambucana, como também aos trabalhos desenvolvidos no Laboratório de Programação Visual do curso de design na Universidade Federal de Pernambuco. Nele houve a intervenção de professores como Edna Lucia Cunha Lima e Guilherme Cunha Lima que estimulavam os discentes em temáticas que aproximavam o Design a História, assim designers hoje renomados como Silvio Barreto Campello, Solange Coutinho, Hans Waechter, Paula Valadares, Isabella Aragão, Joana Lira, Fátima Finizola, entre outros, desenvolveram seus projetos que resgatavam um pouco da Memória Gráfica de Pernambuco. Esta tradição influenciou mais tarde a aproximação com o grupo de pesquisa da PUC - Rio.

Em agosto de 2008 surgiu o *Memória Gráfica Brasileira: estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo* ou MGB como também era denominado, que funcionou oficialmente até 2013. O projeto foi submetido e aprovado pelo edital da CAPES/PROCAD e tinha como objetivos: investigar a história do Design Gráfico no Brasil; identificar e analisar exemplos relevantes de manifestações gráficas (prática litográfica, letreiramento popular, livros, revistas, fanzines etc) e impressos efêmeros (cartazes, rótulos, embalagens, bilhetes etc) que marcaram a memória, a

 **6** Foi uma gráfica e editora particular fundada no Recife em maio de 1954, encerrando suas atividades em 1961. Fizeram parte deste atelier tipográfico jovens artistas e intelectuais pernambucanos. Entre seus membros podemos destacar Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo, Orlando da Costa Ferreira, além da participação de João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna. Fizeram diversas experiências tipográficas e editoriais publicando livros, gravuras, aquarelas, peças de teatro, boletins sobre tipografia, literatura e teorias literárias. As experiências em design gráfico do grupo tiveram um papel importante nas origens da moderna tipografia brasileira. (LIMA, 2014)

paisagem urbana e a identidade das cidades do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo; desenvolver e aprimorar metodologias de pesquisa para o estudo da memória gráfica nacional.

Foi dirigido pela equipe coordenadora geral da PUC-Rio representada inicialmente na figura de Rafael Cardoso, na sequência por Vera Maria Marsicano Damazio. Havia mais duas equipes associadas uma na UFPE coordenada por Solange Galvão Coutinho e outra no Senac - São Paulo coordenada por Priscila Lena Farias. As equipes de cada Estado eram formadas inicialmente por onze integrantes, desde professores a alunos graduandos, mestrands e doutorandos, totalizando um grupo de trinta e três pesquisadores. Foi um projeto de grande dimensão visto que representou a integração entre três programas de pós-graduação.

Os estudos desenvolvidos no projeto eram agrupados em cinco aspectos principias de acordo com o tema e o interesse do pesquisador foram eles: as manifestações gráficas dos primórdios da industrialização brasileira (técnicas litográficas); as manifestações gráficas vernaculares; a tipografia inserida no espaço urbano; os impressos efêmeros; as características cognitivas, comunicativas e afetivas dos artefatos gráficos.

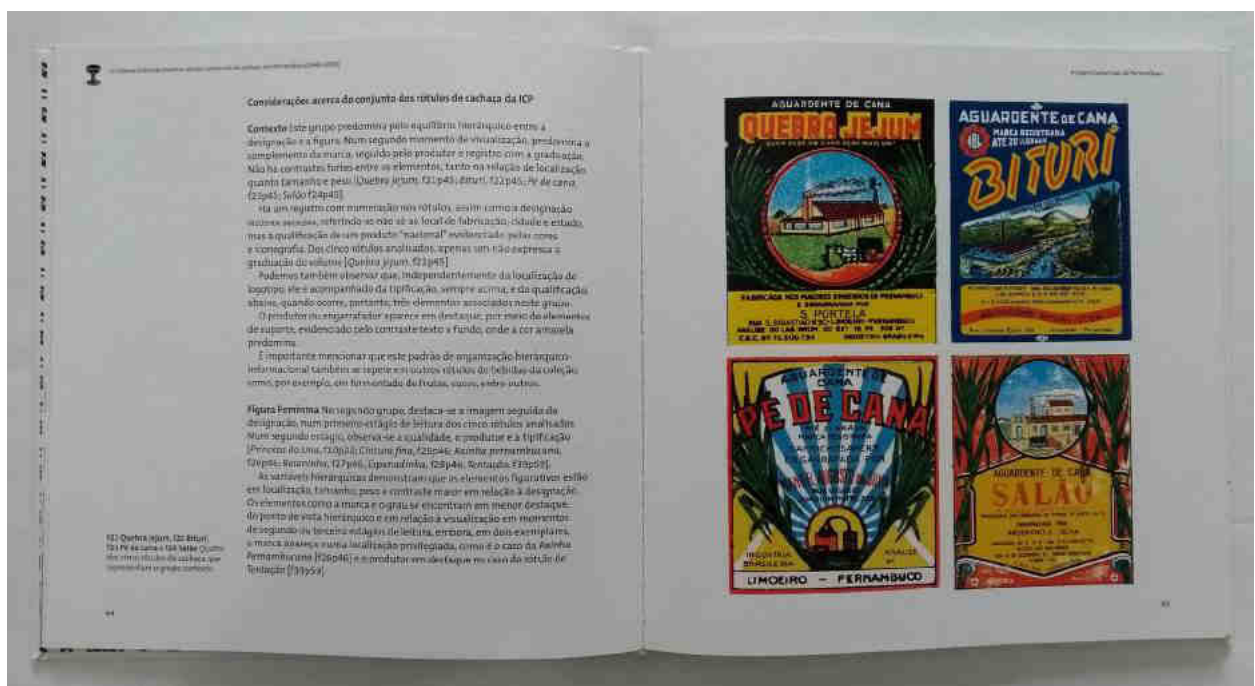
Além dos objetivos citados pode-se destacar ainda que tinham como metas e resultados esperados: a formação de docentes, doutores, mestres e alunos de graduação (iniciação científica ou projetos de formação de curso); ampliar a experiência com pesquisa em equipe; ampliar a inserção nacional, internacional dos programas de pós-graduação; desenvolver a pesquisa e a organização de acervos físicos ou digitais e a divulgação daquilo que era produzido para o público em geral. Esta última meta foi alcançada a partir da publicação de alguns livros com o resultado das pesquisas científicas realizadas, saindo apenas da escala acadêmica.

Durante apresentação no Encontro Memória Gráfica no Agreste, a Professora Solange Coutinho contabilizou e apresentou os impactos iniciais (durante o projeto) que ocorreram especificamente no grupo de Pernambuco destacando: a publicação de quatro livros, sete capítulos de livros, dois periódicos



e a participação e publicação de trinta artigos em congressos. Refletindo sobre o projeto inteiro, a dimensão e estes números se tornam bem maiores, pois existiram publicações em conjunto entre pesquisadores de diferentes Estados. No tocante ao que foi produzido pela equipe de Pernambuco quatro publicações tiveram importância na divulgação dos trabalhos.

Iniciamos com o resgate de rótulos de cachaça, que originou o livro *Imagens Comerciais de Pernambuco - ensaios sobre os efêmeros da Guaianases*, [Figura 3] organizado por Silvio Barreto Campello e Isabella Aragão, publicado em 2011. Foi um projeto fruto de pesquisas anteriores ao MGB, que desde 2006 eram contempladas pelos editais do Fundo de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco - Funcultura. Apresenta em cinco capítulos, ensaios escritos por participantes do grupo MGB, demonstrando visões diferentes sobre a Coleção de Rótulos de Cachaça da Oficina Guaianases de Gravura (1979-1995) que ao encerrar seus trabalhos doou as pedras litográficas como acervo para a UFPE, possibilitando pesquisas por parte de professores e alunos do curso Design. Além do projeto gráfico da publicação inspirado nos rótulos estudados, foram gerados postais e convites personalizados [Figura 4] com elementos gráficos dos rótulos enfatizando as temáticas de cada capítulo, seu lançamento inclusive alcançou grande repercussão na mídia local com a divulgação na imprensa de matéria no Jornal do Commercio [Figura 5].



PÁGINA ANTERIOR E ACIMA

Figura 3 - Capa e miolo do livro *Imagens Comerciais de Pernambuco* com ensaios sobre os rótulos de aguardente da Coleção Guaianases

Fonte: **Capa** - https://www.researchgate.net/publication/314240019_CapalCP2011
Miolo - elaboradas pelos autores



ACIMA

ABAIXO

Figura 4 - Série de postais produzidos a partir do projeto gráfico do livro ressaltando elementos gráficos dos rótulos analisados

Figura 5 - Destaque na imprensa local para o lançamento do primeiro produto do grupo MGB

Fonte: Apresentação da prof. Solange Coutinho para o Encontro Memória Gráfica no Agreste

Fonte: Apresentação da prof. Solange Coutinho para o Encontro Memória Gráfica no Agreste



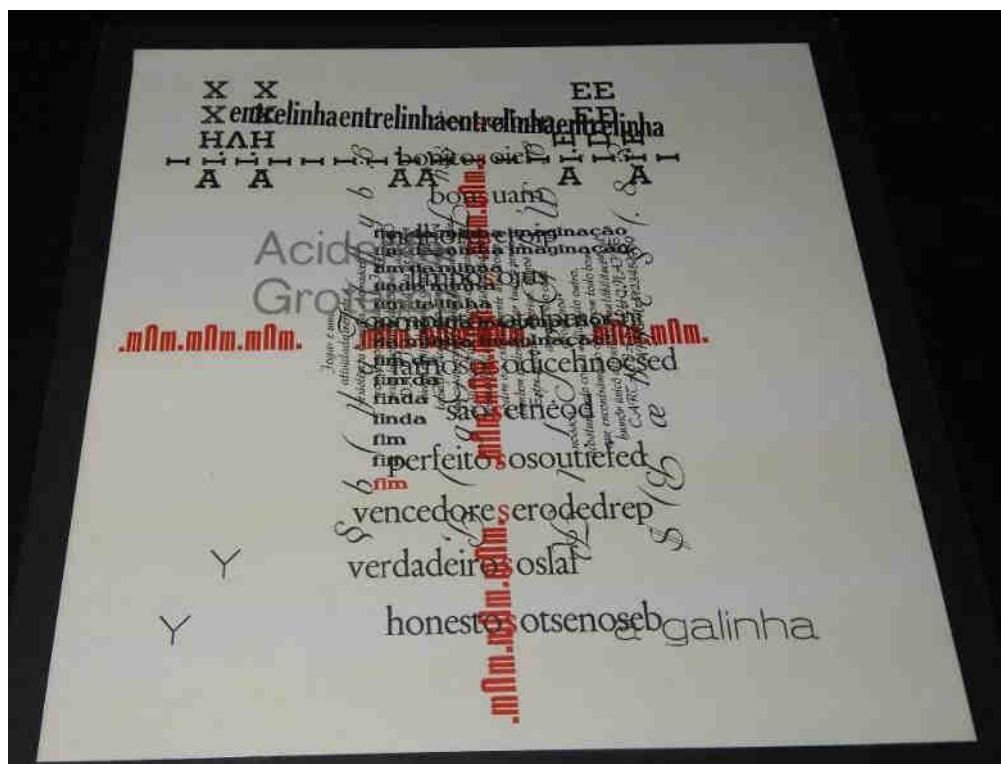


Figura 6 - Caixa em MDF e Capa do livro *Experimentando Tipos*, apresentando um projeto gráfico diferenciado e uma das pranchas de seu miolo com experimentos de impressão com tipos móveis

Fonte: Apresentação da prof. Solange Coutinho para o Encontro Memória Gráfica no Agreste



O segundo livro intitulado *Experimentando Tipos – catálogo de tipos móveis de metal da Editora Universitária UFPE*, [Figura 6] sob a organização de Isabella Aragão e Rosângela Vieira, publicado em 2011 apresenta um projeto gráfico diferenciado a publicação vem envolta em uma caixa de MDF com impressão tipográfica na tampa. Para compor seu miolo vários designers foram convidados a fazer experimentos de impressão com os tipos da Editora Universitária na qual o próprio livro foi impresso.

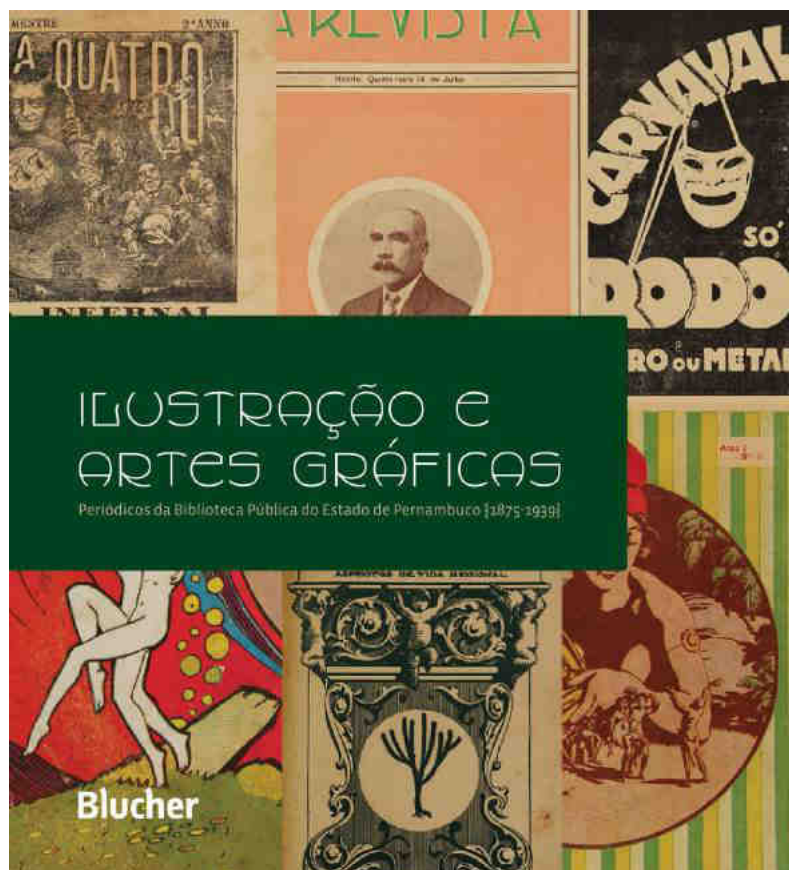
A terceira publicação é de 2013 *Abridores de Letras de Pernambuco – um mapeamento da gráfica popular* [Figura 7] de autoria de Fátima Finizola, Solange Coutinho e fotografias de Damião Santana. Projeto que também recebeu incentivo do Funcultura, e, por meio deste, conseguiu estender a pesquisa que inicialmente se centrava no Recife a outras cidades do interior do Estado. O livro mostra o resultado de um mapeamento realizado na BR 232 e análise da produção de letreiramentos populares que foram encontrados em todo o percurso, bem como da profissão do pintor letrista em Pernambuco, por meio do estudo comparativo entre as paisagens urbanas das cidades do Recife, de Gravatá, Caruaru, Arcoverde, Salgueiro e Petrolina. Houve uma interação com os abridores de letras investigando o processo construtivo dos letreiramentos. Em 2016 recebeu a premiação Design - Museu da Casa Brasileira.

A quarta publicação contou novamente com a participação do professor Silvio Barreto Campello desta vez acompanhado de seu orientando no período Sebastião Antunes Cavalcante. Em *Ilustração e Artes Gráficas - Periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco {1875-1939}* [Figura 8] também selecionado pelo Funcultura, destacou a importância de um dos principais acervos de Pernambuco a *Biblioteca Pública*, que auxiliou inclusive na construção desta dissertação sendo um dos maiores fornecedores de imagens para a mesma. Em suas páginas através de fotografias de diversas capas e miolos de revistas e demais periódicos é feita toda uma reconstrução e apresentação de detalhes desse vasto acervo, destacando elementos como: as charges e caricaturas, o projeto gráfico das capas, composições com imagens fotográficas, tipos e letras e propagandas.

PÁGINA ANTERIOR

Figura 7 - Capa e miolo do livro *Abridores de Letras*, ricamente ilustrado com imagens dos letreiramentos encontrados e analisados durante a pesquisa

Fonte: <http://www.ladht.com/tipoegrafia/abridores-de-letras-de-pernambuco-um-mapeamento-da-grafica-popular/>



Mesmo tendo uma espécie de final decretado em 2013 o projeto Memória Gráfica Brasileira nunca se extinguiu totalmente, de acordo com outros dados fornecidos por Solange Coutinho, entre 2014 e o presente ano (excluindo o CIDI que ainda iria acontecer na data sua apresentação) foram contabilizadas três publicações em periódicos, e sete em congressos, de trabalhos que possuíam ligação com a temática da Memória Gráfica. O projeto MGB acabou originando um grupo de estudo dentro da Linha de Pesquisa em Design da Informação da pós-graduação em Design da UFPE, no qual destacamos os seguintes projetos alguns concluídos e outros em andamento:

- **Doutorado** [Tereza Poças - padrão gráfico das revistas ilustradas; Fátima Finizola - letreiramentos populares; Camila Brito - o sistema informacional de artefatos visuais históricos; Swanne Almeida - representações de animais nos rótulos de aguardente etc]

ACIMA E PÁGINA SEGUINTE

Figura 8 - Capa e miolo do livro *Ilustração e Artes Gráficas*, destaque para as imagens de revistas do século XIX, elementos tipográficos e propagandas encontradas no acervo da Biblioteca Pública de PE

Fonte: <https://issuu.com/editorablucher/docs/issuu-7>

- **Mestrado** [Jarbas Agra - chegada da litografia em PE e mapeamento das gráficas e oficinas litográficas do período; Sebastião Cavalcanti - a trajetória de Manoel Bandeira como artista gráfico entre 1915 e 19160; Gustavo Saucedo - comparativo entre periódicos argentino e brasileiro; a presente dissertação etc]
- **Conclusão de Graduação** [Juliana Francine - análise das ilustrações da Revista de Pernambuco, da Revista da Cidade e Rua Nova, todas da década de 1920; Jonas Carlos - Dingbats de animais criados a partir dos desenhos dos rótulos de cachaça; Jenniffer Mota - criação de um família tipográfica a partir de elementos da faixa do Mercado de São José etc].

Além de trabalhos gerados a partir dos grupos de estudo (disciplinas) como Design de Tipos e Memória Gráfica Pernambucana que mantém viva a chama do conhecimento e a busca pela revisita e preservação de elementos que constituem a nossa Memória Gráfica. Mesclando a pesquisa acadêmica, com a criação e materialização de produtos, damos uma nova utilidade para estes artefatos da memória, aproximando-os novamente da sociedade. Isso mostrar que é possível através da ressignificação criar a partir do passado seja ele remoto ou recente, e que a inovação não está apenas na atualidade ou na modernidade do campo digital.

Antonio Vera Cruz viveu e fez suas criações no final do século XIX, período em que diversos autores (CARDOSO, 2005; AGRA JUNIOR, 2011; BARRETO CAMPELLO & ARAGÃO, 2011; MELO & RAMOS, 2011; CAVALCANTE, 2012; MAGNO, 2012; CAVALCANTE & BARRETO CAMPELLO, 2014) associam como o surgimento das atividades projetuais e do design no Brasil. Se o termo “designer” ainda não era utilizado oficialmente, podemos denominá-lo como um artista gráfico que desempenhou funções que hoje relacionamos com o design gráfico, ao utilizar a técnica de impressão que tinha a sua disposição: a litografia, na criação de ilustrações que fizeram parte do projeto gráfico de vários periódicos, com a mesma técnica ilustrou efêmeros como rótulos de cigarros. Seus desenhos

transmitiram informações e significados que eram organizados e sintetizados a partir de seu traço e de suas decisões enquanto artista, aproximando-o assim do design da informação. E por fim se tratando de artefatos do passado remoto as ilustrações de Vera Cruz se constituem como artefatos históricos e de memória gráfica, ao resgatá-las dos acervos, além da preservação estamos contando a história do design, pois elas carregam consigo informações sobre a cultura, o contexto e a sociedade na qual foram produzidas, assim como expressam a forma de pensar e fazer design em uma determinada época.



Imagem ilustrativa - autoria de Antonio Vera Cruz


UM POUCO DE
HISTÓRIA





Somente com a fuga da corte portuguesa, trazendo consigo a Imprensa Régia em 1808, é que a técnica da tipografia tornou-se abertamente possível (...) O mesmo não aconteceu com a técnica da litografia (...) Era o ano de 1818. Menos de uma década depois, novamente pelas mãos de estrangeiros, a cidade do Recife travava os primeiros contatos com esta nascente indústria (BARRETO CAMPELLO in, BARRETO CAMPELLO & ARAGÃO [org.], 2011, p. 3).

3 UM POUCO DE HISTÓRIA

omo o objeto de estudo dessa dissertação tem origem no final do século XIX e início do século XX é primordial a contextualização dos aspectos históricos, políticos e culturais deste período, pois o cotidiano que rodeava os artistas gráficos era representado e influenciava suas produções. Assim este capítulo almeja apresentar uma reconstituição dos principais fatos, acontecimentos e transformações (Império/República) pelas quais passavam o Brasil e a sociedade pernambucana. Para ilustrar o período utilizamos algumas imagens selecionadas a partir da obra de Vera Cruz e de outros artistas que estampavam as revistas ilustradas (detalhes sobre a definição e estrutura deste tipo de periódico estão no capítulo 4). Desta forma almeja-se, a partir da análise dos símbolos e significados presentes nestas imagens, auxiliar no entendimento deste contexto. Destacamos ainda a chegada dos impressos na província de Pernambuco, com ênfase para a técnica de produção denominada Litografia, que foi utilizada por Antonio Vera Cruz na maioria de suas obras.

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX


No início da década de 70 do século XIX, o Império brasileiro estava em seu Segundo Reinado, e completava 48 anos de uma existência centrada nos pilares do conservadorismo, característica estrutural que para alguns membros da sociedade já havia

se estendido em demasia. Tal insatisfação - de uma parcela da sociedade - impulsiona o clamor que fez deste período um momento imprescindível para as reformas e transformações que ocorreriam posteriormente.

O Brasil, na entrada da década de 70 do século XIX, viria a se transformar, intelectualmente, politicamente e economicamente. Finda a Guerra do Paraguai e se estabilizando a agricultura, onde o café imprimia uma onda de modernização no país, abria-se uma fase nova e próspera. Assistia-se a passagem, lenta, embora já irremediável, do trabalho escravo para o trabalho assalariado. A imigração iria criar novas condições de vida para a população brasileira, que segundo o censo realizado em 1872, tinha cerca de 9.930.000 habitantes. (SAEZ, 1984, p. 64)

Mediante todos estes acontecimentos e transformações destacadas na citação de Décio Saez, em 1875, Antonio Vera Cruz publica os seus primeiros trabalhos oficiais como artista gráfico em Pernambuco. O poder do governo monárquico estava centrado nas mãos do Partido Conservador que continuava a enfrentar as críticas dos partidários liberais. Esses dois grupos dominavam a vida pública brasileira e disputaram cargos políticos dentro do Governo Imperial, durante todo o Segundo Reinado.

O Partido Conservador e o Partido Liberal eram formados majoritariamente por representantes das classes dominantes, proprietárias de terras e de escravos (aristocracia escravista) e, por se situarem basicamente na mesma camada, não possuíam grandes diferenças programáticas quanto à ordem social. Parecia que quanto mais passava o tempo, mais eles ficavam semelhantes, dando inclusive origem e consolidando o seguinte adágio proferido na época: “Ninguém é mais liberal que um conservador na oposição, nem mais conservador que um liberal no governo”.¹ Os dois partidos tinham na verdade divergências no plano político que os levavam a disputar com afinho as eleições. A oposição de ideias estava centrada


 1 Esta era uma expressão de domínio público, uma espécie de dito popular.

nos seguintes interesses: enquanto para os conservadores, o que importava, fundamentalmente, era a centralização política e a limitação do poder e atribuições provinciais; os liberais, ao contrário, defendiam a descentralização do poder e uma maior autonomia administrativa para as províncias.

Por volta da década de 70 é que a ala mais exaltada dos liberais começa a aderir abertamente, à causa antiescravocrata. No ano de 1870, foi lançado no Rio de Janeiro o Manifesto Republicano, onde estavam expostos os seus ideais que há muito já vigoravam pelo Brasil. Três anos depois foi fundado o Partido Republicano Paulista, que recebeu o apoio de fazendeiros do café e de diversos seguidores do movimento em todo país. Mesmo só tendo alcançado real representatividade no final do século XIX, culminando com a mudança do Regime em 1889, o Partido Republicano foi fundamental para a divulgação de propostas que levariam ao questionamento da estrutura administrativa do período, complementando, assim, o quadro partidário do Império.

Nesse contexto, o Imperador mantinha o papel de protetor do Brasil, ‘Imperador de todos os brasileiros’, todavia o poder político, como vimos, alternava-se entre os partidos Liberal e Conservador. A imagem de Pedro II por vezes era associada a um poder ‘simbólico’. O próprio mecanismo parlamentar do governo reforçava tal ideia. O Brasil era um Império, onde existia um Parlamentarismo ‘às avessas’. O Imperador reinava (e tinha grande influência na escolha do Parlamento), e os parlamentares (latifundiários membros dos principais partidos) governavam o país.

Ainda em 1875 houve, em parte por influência da Regente a Princesa Isabel (que ocupava o trono devido uma viagem de seu pai ao redor do mundo²), ocorreu uma mudança marcante na presidência do ministério, com a saída do Barão de Rio Branco, que possuía influência maçônica. Como a Princesa Isabel mantinha ligações e era favorável aos ideais da ala mais conservadora e ultramontana da Igreja Católica, para ocupar

 2 Deve-se salientar que o Imperador Pedro II era um admirador e praticante da arte da fotografia, existem coleções de fotos de suas viagens por diversos lugares do globo.

seu lugar foi escolhido um conhecido membro do governo que tinha comandado as forças militares brasileiras tanto na contenção de movimentos civis como a Balaiada (1838/1841) e a Revolução Farroupilha (1835/1845), quanto em conflitos de proporções internacionais como a Guerra do Paraguai (1865/1870). Seu nome era Luís Alves de Lima e Silva e ficaria mais conhecido na história nacional como o Duque de Caxias. Este militar como já havia sido comprovado por sua carreira profissional, seguia a risca as vontades e princípios defendidos pela família imperial e possuía o apreço do Imperador, como demonstra a citação a seguir:

Da sobriedade política do soldado, o imperador deu testemunho constante e por isso o estimava muito, pois nada mais aborrecido para ele do que opiniões exageradas. “Moderado mais firme”, foram as palavras que teve a seu respeito. (HOLLANDA, 2004, vol. 5, p. 14)

O caráter conservador do governo brasileiro ficava ainda mais evidente quando se analisava o artigo 5º da Constituição Monárquica que estabelecia a ligação entre a Igreja e o Estado através do regime do padroado, um privilégio herdado da coroa portuguesa. Segundo Hoornaert (1977), o padroado havia sido instituído desde o governo de D. Pedro I e fornecia ao Imperador o direito do beneplácito sobre as encíclicas papais, ou seja, para que uma ordem do Vaticano vigorasse no Brasil dependia da aprovação do monarca. E os membros do clero eram assim vistos como funcionários públicos.

Esta ligação entre a Igreja e o Estado era um alvo constante de críticas por parte do Partido Liberal e pelos intelectuais ligados a imprensa nacional. Entretanto, uma sequência de acontecimentos ocorridos entre os anos de 1872 e 1878, que gerariam aquela que ficaria conhecida como a “questão religiosa”, provocou não apenas o início do abalo das relações do padroado, como também serviu de inspiração para a crítica política nas páginas de diversos periódicos ilustrados do país, inclusive com ilustrações de autoria de Antonio Vera Cruz.

D. Vital e D. Antônio de Macedo Costa foram, no Brasil, os mais legítimos representantes das teses que, inerentes ao catolicismo, encontraram expressão acabada no Pontificado de Pio IX (...). Dois prelados com essa têmpera e com essas convicções não poderiam, de forma alguma, aceitar as espúrias alianças entre a Maçonaria e a Igreja, entre o catolicismo e o liberalismo que o negava ou desfigurava. A questão latente entre a Igreja e o Império estava prestes a patentear-se. (HOLLANDA, 2004, vol. 4, p. 338)

Foram citados anteriormente os dois principais personagens deste conflito, defensores dos ideais propostos no pontificado do Papa Pio IX, que almejava restabelecer a ortodoxia católica. No Brasil, a luta para restabelecer as bases do catolicismo romano se fez com maior rigor contra os católicos-maçons, ou seja, os membros da maçonaria que pertenciam a alguma irmandade religiosa, segundo as ordens do papa, deveriam ser impedidos de frequentá-las, devendo inclusive ser expulsos das mesmas, a não ser que se desligassem por completo das práticas maçônicas. Ainda de acordo com a legislação papal, as irmandades que continuassem mantendo membros maçônicos seriam interditadas.

Entretanto, diversas personalidades de prestígio dentro do cenário político nacional (inclusive o próprio Imperador Pedro II) eram simpatizantes desta sociedade que foi introduzida no Brasil juntamente com as ideias iluministas adquiridas por estudantes brasileiros na Europa, os quais, muitas vezes, ao terminarem o curso na Universidade de Coimbra, iam completar seus estudos na França e na Inglaterra. Alguns princípios maçônicos foram pontuados por Sérgio Buarque de Holanda:

Segundo o Syllabus Maçônico, a liberdade de pensamento e o racionalismo são princípios fundamentais da sociedade (...) com ideais liberal-democráticos – o lema das revoluções liberal-democráticas: liberdade, igualdade e fraternidade, é de inspiração – a Maçonaria vai manter uma posição política caracterizada pelo combate aos poderes absolutos. É nesta posição que encontramos explicação para a grande difusão da Maçonaria. (HOLLANDA, 2004, vol.1, p. 193)



Succumbe a idéa nova : a tyrannia exulta...
Acurvado o Brazil aos pés da reacção,



Supporta o papa, o rei e a corja torpe e estulta
Dos aulicos senis, vergonhas da nação !

Figura 9 - Ilustração Central
de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
26.09.1875 | nº 12
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

Estes eram os principais ideais que a Igreja associava à Maçonaria, e por ser conservadora e se considerar mantenedora do status e da moralidade não via com bons olhos uma sociedade secreta que se expandia nestes moldes. Entretanto, a Maçonaria não parecia representar para os membros do governo toda esta ameaça difundida pelo clero.

O conflito, no entanto, atingiria proporções nacionais, quando os já citados bispos de Olinda, D. Vital Maria Gonçalves de Oliveira e do Pará, D. Antônio de Macedo Costa, atenderam as ordens do papado e proibiram a presença de maçons nas Irmandades e Confrarias religiosas. Estes atos atingiram a esfera política, porque o beneplácito imperial não havia aprovado as bulas, encíclicas e constituições apostólicas de condenação da maçonaria e os bispos estavam, assim, sobrepondo o poder temporal da Igreja sobre o poder civil do Governo Imperial.

As irmandades que se sentiram prejudicadas apelaram ao Imperador, e o parecer do Conselho do Estado foi totalmente contrário as atitudes dos bispos, que por sua vez não acatavam a interferência do governo nos assuntos que consideravam espirituais. Estava assim deflagrada a crise entre a Igreja e o Estado.

O Governo Imperial reagiu com firmeza. E os dois preladados que não aceitaram o padroado foram julgados e condenados a quatro anos de prisão. Entretanto, a saída do Barão do Rio Branco, simpatizante das ideias maçônicas, da presidência do Conselho de Ministros, fez com que a representatividade a favor desta causa diminuísse dentro do Ministério e a ala mais conservadora, representada agora por Caxias com o auxílio da Princesa Regente, privilegiou os interesses da Igreja.

Também em 1875, cerca de dois anos após suas prisões, os bispos foram anistiados, tendo cumprindo apenas a metade da sentença. Mesmo com o Imperador Pedro II afastado do trono e não estando de total acordo com tais decisões, recaiu sobre ele a responsabilidade pela reaproximação com a Igreja, este fato foi descrito na época como uma “reação conservadora” apoiada pelo governo brasileiro. As críticas ao

conservadorismo eclesiástico e a falta de firmeza nas resoluções imperiais, espantaram as páginas de periódicos em todo o país e em seus textos e ilustrações, os jornalistas e caricaturistas apresentavam ao povo um governo que segundo eles havia se rendido às vontades do catolicismo ortodoxo.

Toda esta atmosfera política e social do final do século XIX pode ser evidenciada em uma das primeiras ilustrações de autoria de Antonio Vera Cruz na revista ilustrada denominada *O Diabo a Quatro*, que terá sua trajetória na imprensa jornalística de Pernambuco detalhada no próximo capítulo. Trata-se de uma litogravura de página dupla que ocupava o centro do periódico, publicada na edição de número 12, de 26 de setembro de 1875, e tinha por título “HOJE” [Figura 9]. Ela apresenta vários dos personagens e acontecimentos descritos anteriormente. Seu cenário é composto por uma sala bem decorada com grandes colunas e revestida de cortinas em suas paredes, onde aparece o Papa Pio IX na sua poltrona, rodeado por D. Vital, responsável pela arquidiocese de Olinda, localizada na Província de Pernambuco, representado inteiro de pé a esquerda do papa e D. Macedo, bispo do Pará, retratado quase como um busto a direita do pontífice, ambos os principais protagonistas da já mencionada “questão religiosa”. O Papa recebia a visita de um índio que representa o país “Brasil”, para informar o significado deste personagem Vera Cruz utilizou uma legenda escrita cursivamente, que aparece na vestimenta esfarrapada do indígena. Este índio é forçado a se ajoelhar diante dos bispos e praticamente a beijar os pés do pontífice, por personagens que são identificados como D. Pedro II no centro, o Duque de Caxias a sua esquerda e mais dois integrantes do ministério conservador, formado no mês de junho daquele ano de publicação da ilustração.

Ainda existem outros três personagens que aparecem nos aposentos do Pontífice, meio que escondidos por trás de uma cortina. Em suas fisionomias é visível o lamento pela situação do índio/Brasil, que é obrigado a se rebaixar diante do Papa. Um deles representa uma personalidade conhecida



Figura 10 - Ilustração de Contracapa de *América Illustrada*, retrato de Saldanha

Marinho, homenagem a figura republicana deste político
Litogravura | Antonio Vera Cruz
09.02.1879 | nº 06

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

entre os políticos da época, era o republicano Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895)³, que foi retratado diversas vezes por Vera Cruz, como uma espécie de símbolo de um novo regime, tanto em *O Diabo a Quatro* quanto em outros periódicos nos quais trabalhou, como na [Figura 10] onde surge em destaque com traços realistas na *América Illustrada* já demonstrando a habilidade de Vera Cruz como retratista.

Retornando a [Figura 9] ao lado direito deste político encontra-se uma figura feminina de cabelos longos, trajando vestes surradas, que se arrastam até os seus pés descalços, em sua mão direita sustenta uma espécie de lança, entretanto sua ponta está coberta com um gorro ou barrete. A julgar por estas características esta mulher é a representação de Marianne que se ligava a ideia da busca do já citado “novo regime” que era a “República”.

3 Natural de Olinda, este político republicano membro da maçonaria e jornalista utilizava o pseudônimo de Ganganelli (uma sátira utilizando o nome verdadeiro do papa Clemente XIV, que era Giovanni Vincenzo Ganganelli), diplomou-se pela Faculdade de Direito de sua terra e iniciou sua vida pública no Ceará, onde foi promotor durante 12 anos. Vindo para o Rio de Janeiro em 1848, como Deputado pelo Partido Liberal. Em 1860 passou a dirigir o *Diário do Rio de Janeiro*. Presidiu as províncias de Minas Gerais (1865-1867) e São Paulo (1867-1868), até romper em 1868 com a política imperial. Em 3 de dezembro de 1870, reuniu-se com Quintino Bocaiúva e redigiu em sua casa o Manifesto Republicano, publicado no 1º número do jornal fluminense “A República”. Teve grande atuação na questão religiosa, já citada, assumindo uma postura contrária a anistia dos bispos. Fundou o primeiro clube e o primeiro jornal republicanos no Brasil. Tornou-se então presidente do Conselho Federal, constituído pelo clube republicano das províncias. Por estas realizações e aspirações sua figura foi utilizada amplamente na imprensa ilustrada para representar os ideais republicanos. Disponível na internet: <http://www.museumaconicoparanaense.com/MMPRaiz/AcademiaPML/Patro-46.htm>. Acesso em: 15/09/2017.

A outra figura do lado esquerdo era um Diabrete que representa os editores e os ilustradores da revista que leva seu nome.

A ilustração tem em sua base um texto-legenda, uma quadrinha, feito com tipos de metal que diz: “Succumbe a idéia nova: a tyrannia exulta... acurvado o Brasil aos pés da reacção, supporta o papa, o rei e a corja torpe e estulta, dos auliscos senis, vergonhas da nação!”. A maioria das ilustrações destes periódicos vinham acompanhadas de legendas por vezes escritas pelos litógrafos e outras como o exemplo acima feita com tipos de metal. Estes textos-legendas serviam como uma espécie de complemento das ilustrações auxiliando o entendimento de detalhes, ou até mesmo atribuindo sentido as mesmas, principalmente quando as analisamos com o olhar do século XXI totalmente fora do seu contexto original, Spinillo (2000), sugere que a presença do texto relacionado a imagem é importante para um melhor entendimento do conteúdo gráfico.

Ao utilizar o termo “a idéia nova” o autor referia-se à República liberal, representada na imagem pela figura feminina de Marianne que chora e lamenta a condição de submissão do índio/Brasil. Ao desenhar o braço esquerdo de Marianne apoiado sobre o ombro do republicano Saldanha Marinho, Vera Cruz demonstra claramente a vinculação desta figura com o movimento republicano, bem como a presença do diabrete também aponta a posição política defendida pela revista.

A palavra “tyrannia” da quadrinha faz menção ao poder moderador monárquico, representado pelo imperador Pedro II, Caxias e seu gabinete conservador e a ala ultramontana da Igreja liderada pelo Papa e pelos bispos anistiados, D. Vital e D. Macedo. O termo “reacção” se refere à reação conservadora diante da qual o índio encontra-se curvado, representada pela corporação tirânica mencionada. Ao mencionar ainda “o papa, o rei e a corja torpe e estulta, dos auliscos senis, vergonhas da nação”, o autor procura não só passar a mensagem do pensamento liberal republicano da revista *O Diabo a Quatro* e do desenho de Vera Cruz, como também almeja mostrar que a reação conservadora, ou seja, a união entre a

Igreja e o Estado, que havia sido abalada com a questão religiosa, a partir da anistia dos bispos ganhava novamente força, retomando os alicerces anteriores, e este retrocesso atrasaria o progresso do país.

3.1.1 Representações: Índio/Brasil e Marianne/República

Entre estes personagens apresentados que foram os atores principais de vários acontecimentos do final do século XIX existem três fictícios: o Índio/Brasil, Marianne e o Diabrete. Entretanto os dois primeiros estamparam as páginas não apenas de *O Diabo a Quatro*, mais também de diversas revistas ilustradas do período e foram desenhados inúmeras vezes por Vera Cruz e outros ilustradores. Por conta de sua importância simbólica e ligação com o contexto histórico do período, eles merecem uma apreciação mais detalhada a respeito dos seus significados.

Em meados do século XIX o romantismo era uma corrente literária que havia se consolidado no Brasil, mas que tinha sido importada do continente europeu. Enquanto na Europa, o cavaleiro medieval era a representação do herói romântico do passado, no Brasil, onde não existiram tais personagens, o índio passou a assumir a figura do homem-modelo e o papel de representante genuíno de nossa nacionalidade. Os romancistas influenciados pela teoria do “Bom Selvagem” de Jean Jacques Rousseau (1712-1778), descreviam seus personagens indígenas como possuidores de diversas qualidades heroicas e morais entre elas: a bravura, a honestidade, a honra e a nobreza. Um bom exemplo disto é o índio Peri do romance *O Guarani*, de José de Alencar (1829-1877). Kátia Araújo reitera esta visão acerca do simbolismo indígena:

a noção do índio como testemunho fiel do passado da nossa história, ou seja, como símbolo da alma pura dos nativos permeada pelos benefícios espirituais e morais da civilização. Através desse processo, o índio, um produto imagético sintético (e sincrético) é transformado em herói nacional. (ARAÚJO in: BARRETO CAMPELLO & ARAGÃO, 2011, p. 85)

As revistas ilustradas bem como seus desenhistas receberam influência desta idealização proposta pela literatura romântica e o personagem indígena vai ser adotado como representação do tipo caricatural do Brasil e do povo brasileiro, o índio “armado”, em guerra, símbolo decorativo e imponente, representante da terra. Herman Lima (1963, p. 27) ressalta a visão do caricaturista Raul a respeito da utilização do índio nas ilustrações: “Não vejo nos cocares e tanga-pemas de nossos ancestrais o sinal de retrocesso e primitividade (...) e o tipo do índio, histórica e legitimamente, é o molde brasileiro por excelência”. Esta representatividade foi consolidada pelos pioneiros e principais artistas do humor gráfico do fim do século XIX, como o desenhista italiano Ângelo Agostini⁴ que a utilizou em várias de suas ilustrações, culminando com aquelas publicadas na *Revista Illustrada* [Figura 11], no Rio de Janeiro (1876-1898), e que deve ter influenciado a produção desse tipo de periódico e a utilização e a representação de alguns personagens como o índio/Brasil, no restante do país.

4 Nasceu em Vercelli, Itália 1843, caricaturista, ilustrador, desenhista, crítico, pintor, gravador. Em Paris conclui seus estudos de desenho em 1858. Reside em São Paulo a partir de 1860, e quatro anos depois funda, com Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882) e Sizenando Barreto Nabuco de Araújo (1842-1892), o semanário liberal *Diabo Coxo*. Em 1866, cria, com Américo de Campos e Antônio Manuel Reis, o jornal *O Cabrião*, periódico semanal, no qual publica sátiras sobre a Guerra do Paraguai. Muda-se para o Rio de Janeiro e passa a colaborar no periódico *O Arlequim*, em 1867, e na revista *Vida Fluminense*, em 1868. Entre 1869 e 1875, trabalha como colaborador na revista *O Mosquito*. Em 1876, funda uma das publicações mais famosas do período: *Revista Illustrada*. Em 1889 viaja para Paris e lá permanece até 1895. Nesse ano retorna ao Rio de Janeiro e funda a revista *Don Quixote*. Trabalha na revista *O Malho*, em 1904, e integra a equipe fundadora da revista infantil *O Tico-Tico*, em 1905. Morreu no Rio de Janeiro em 1910. (MAGNO, 2012, p. 196-217)

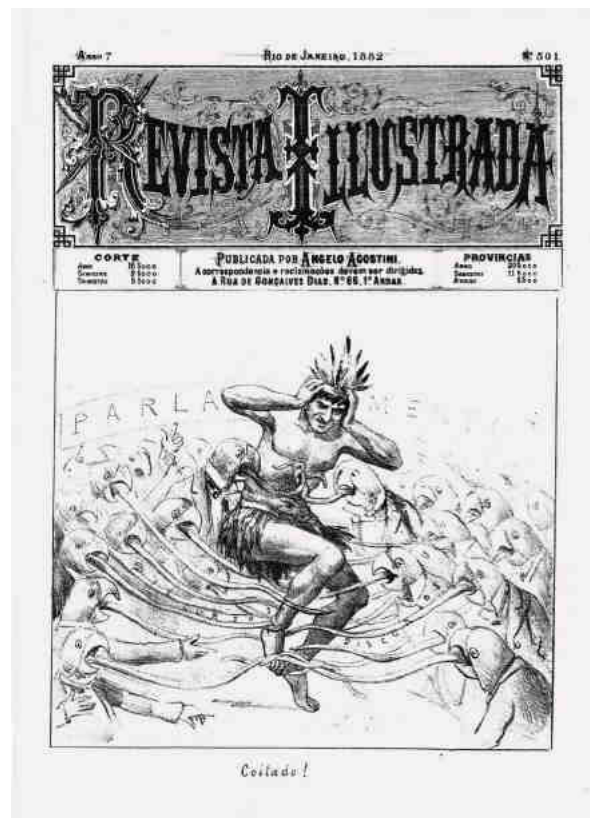


Figura 11 - Detalhe da Ilustração de Capa da *Revista Illustrada* onde o índio representa o Brasil atormentado pelos papagaios do Parlamento
Litogravura | Angelo Agostini
03.06.1882 | nº 301

Figura: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

TOPO ESQUERDO

Figura 12 - Detalhe da Ilustração Central de *O Diabo a Quatro* onde o índio/Brasil aparece humilhado perante os governantes monarquistas do país e a Igreja Católica
Litogravura | Antonio Vera Cruz
26.09.1875 | nº 12
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

CENTRO

Figura 13 - Detalhe da Ilustração de Central de *O Diabo a Quatro* onde o índio/Brasil alimenta os abutres presos os bispos D. Macedo e D. Vital, que posteriormente soltos se alimentam do fígado do Índio/Brasil que surge debilitado e desacordado
Litogravura | Antonio Vera Cruz
21.05.1876 | nº 46
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

TOPO DIREITO

Figura 14 - Ilustração de Contracapa de *America Illustrada* onde o índio/Brasil surge novamente abatido cercado por membros do governo
Litogravura | Antonio Vera Cruz
08.07.1879 | nº 26
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

BAIXO ESQUERDA

Figura 15 - Ilustração de Contracapa de *Os Xenios* onde o índio/Brasil surge em uma posição menos opressiva observando o imperador e os demais membros do seu governo
Litogravura | Antonio Vera Cruz
26.10.1878 | nº 07
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

BAIXO DIREITA

Figura 16 - Detalhe da Ilustração Central de *O Diabo a Quatro* Marianne surge triste ao lado de Saldanha Marinho
Litogravura | Antonio Vera Cruz
26.09.1875 | nº 12
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

Desenhistas como, Antonio Vera Cruz irão utilizar esta mesma forma de representação. Em suas ilustrações como visto nas [Figuras 12 a 15] o índio/Brasil aparecerá inúmeras vezes, ora, em situações que remetem a humilhação e ao cansaço físico por carregar um grande fardo representando o cansaço da nação perante os desmandos do governo monárquico, mas o mesmo personagem também surge como na [Figura 20] alegre e livre geralmente próximo a representações da República simbolizando a esperança de melhoria para a nação.

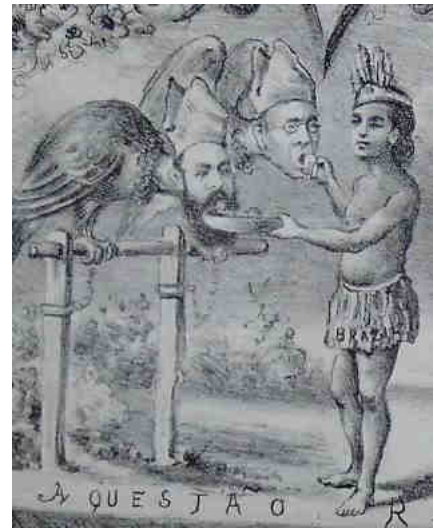
O outro personagem fictício que merece destaque e que assim como o Índio/Brasil também foi muito utilizado pelos desenhistas da época, trata-se na verdade de uma figura feminina, a mulher que aparece na sala ao lado de Saldanha Marinho na [Figura 16]. Esta também possui origem europeia, como o Bom Selvagem de Rousseau, só que sob influência francesa. José Murilo de Carvalho faz a seguinte consideração a respeito desta personagem:

Derrubada a Monarquia, decapitado o rei, novos símbolos faziam-se necessários para preencher o vazio, para representar as novas ideias e ideais, como a revolução, a liberdade, a república, a própria pátria. Entre os muitos símbolos e alegorias utilizados, em geral inspirados na tradição clássica, salienta-se o da figura feminina. (CARVALHO, 1990, p. 75)

Entretanto, o próprio autor destaca que a verdadeira origem desta figura é anterior a revolução francesa:

A inspiração veio de Roma, onde a mulher já era símbolo de liberdade. O primeiro selo da República trazia a efígie de uma mulher de pé, vestida a moda romana, segurando na mão direita uma lança, de cuja ponta pendia um barrete frígio. A mão esquerda segurava um feixe de armas. O barrete frígio identificava os libertos na antiga Roma; o feixe de armas indicava a unidade, ou fraternidade; a lança, a arma popular por excelência, era a presença do povo no regime que se inaugurava. (CARVALHO, 1990, p. 75)

Mesmo tendo um referencial na antiguidade, foi no período que precedeu a Terceira República Francesa, no entanto,



TOPO ESQUERDO

Figura 17 - Ilustração de Contracapa da *America Illustrada* Marianne surge ativa no centro da imagem
Litogravura | Antonio Vera Cruz
26.12.1877 | nº 51
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

TOPO DIREITO

Figura 18 - Ilustração de Contracapa de *Os Xenios*, Marianne é representada novamente ao lado de Saldanha Marinho
Litogravura | Antonio Vera Cruz
11.10.1878 | nº 05
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

ABAIXO

Figura 19 - Ilustração de Contracapa de *O Diabo a Quatro* Marianne é atropelada pela carruagem do Governo conduzida por membros da Igreja e do partido conservador
Litogravura | Antonio Vera Cruz
07.11.1875 | nº 18
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

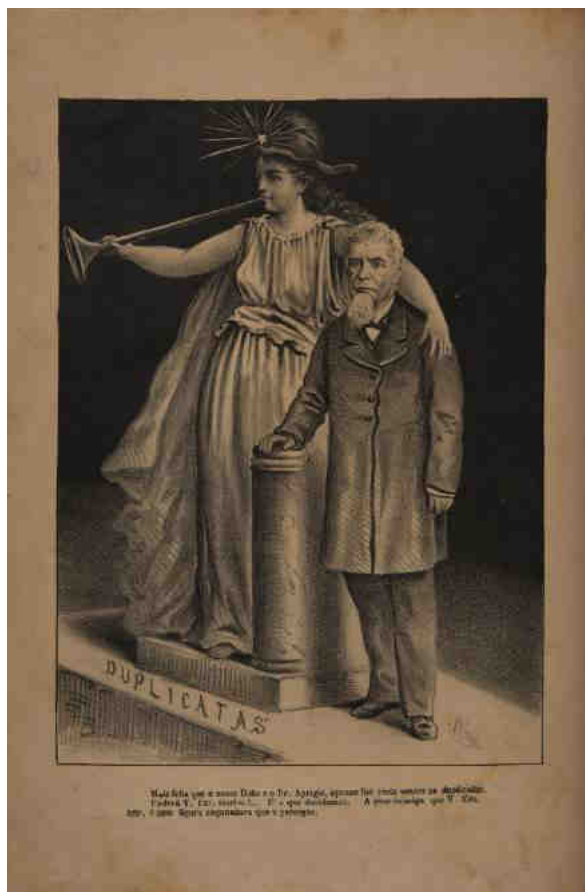
que a figura de mulher se popularizou como representação da República em oposição ao Império de Napoleão III. A popularização veio com a figura de Marianne, nome popular de mulher. Marianne passou a personificar a República, unificando as formas anteriores de representação.

Em 1816 a Missão Artística Francesa chegou ao Brasil financiada por D. João VI e através dela os artistas brasileiros tiveram contato com representações artísticas propagadas desde a Revolução. Posteriormente ocorreu a criação da Academia Imperial de Belas Artes, fruto da ação destes mesmos artistas.

Existe, portanto desde o início do século XIX, uma influência no Brasil do ideal da República difundida pelos revolucionários franceses que a representavam através da figura feminina. Entretanto, Carvalho (1990) salienta que os pintores fizeram pouca utilização desta representatividade, talvez porque não houvesse dentro da sociedade brasileira referência a mulheres que possuíram participação ativa na política, ou seja, a carência do envolvimento do sexo feminino em conflitos e lutas revolucionárias.

Na França ao contrário do Brasil existe a presença feminina em vários momentos da revolução como, por exemplo, as mulheres que trabalhavam no mercado de peixes que marcharam em direção a Versalhes com armas (peixeiras) em punho.

Ainda segundo Carvalho (1990) o maior destaque dado a estas representações de Marianne foi feito pelos ilustradores da imprensa periódica, a grande maioria simpática aos ideais republicanos e até o final do século, jornais e revistas ilustradas não se afastaram do modelo artístico de República estabelecido pela Revolução Francesa. Não foi diferente com os litógrafos de Pernambuco entre eles Vera Cruz, que utilizaram bastante a figura de Marianne para criticar o antigo regime (o Império) e defender o novo (a República) que viria a se estabelecer no final do século XIX inaugurando no século XX o novo regime defendido e idealizado por estes artistas gráficos. Nas ilustrações de Vera Cruz, Marianne representa a República, a liberdade, a abolição e a maçonaria, doutrinas apoiadas no direito da livre associação e da cidadania aos homens. A seguir [Figuras 17 a 19], destacamos alguns exemplos da presença deste personagem nas ilustrações de Vera Cruz.



AMANHÃ



Foi longo o soffrimento ; a patria accorda altiva
A' voz da liberdade, á voz da redempção !
Queima-a do entusiasmo a chamma ardente e viva . .
Sacode o jugo vil, repelle a humilhação !

Se retornamos ao exemplar de número 12, de 26 de setembro de 1875 apresentado na [Figura 9], encontraremos estes dois personagens (Índio/Brasil e Marianne) como elementos centrais da ilustração de contracapa [Figura 20] que estabelece uma espécie de sequência com a ilustração central já apresentada e que demonstrava o desejo dos idealizadores de *O Diabo a Quatro* para o futuro do país no século XX. Possui o título “AMANHÃ” remetendo a ideia do futuro. Marianne e o Índio/Brasil surgem em uma atmosfera diferente das anteriores, não se encontram mais nos aposentos papais, estão livres, em um campo a céu aberto de onde raios solares emanam por entre as nuvens.

No centro da charge encontra-se Marianne, a representação da República liberal, vestida exatamente como na [Figura 9], entretanto sua fisionomia não é mais de tristeza, possui uma expressão de alegria, esperança e altivez. Em sua mão direita segura uma coroa de louros e um mastro do qual surge uma bandeira onde se lê a inscrição: “*ça ira*”, escrita cursivamente na pedra litográfica; na ponta do mastro está o seu barrete, símbolo dos revolucionários franceses. Na sua mão esquerda ela conduz o índio/Brasil que traz na face à mesma expressão de felicidade de Marianne.

O índio/Brasil parece estar em estado de êxtase ao contemplar a flâmula e a expressão de Marianne; sente-se livre das amarras do conservadorismo que são representadas por correntes arrebitadas que repousam no chão logo abaixo de suas pernas. Ainda no solo da ilustração um pouco mais à frente, encontram-se jogados alguns objetos: uma coroa e o cetro imperial juntamente com os símbolos da autoridade do sumo pontífice. No fundo da ilustração existem cabeças decapitadas fincadas ao chão com lanças. Complementando este quadro segue-se o texto-legenda com tipos de metal que diz: “Foi longo o sofrimento; a pátria accorda altiva, a voz da liberdade, á voz da redempção! Queima-o do entusiasmo a chamma ardente e viva ... Sacode o jugo vil, repelle a humilhação!.”

Quando afirma que foi longo o sofrimento o autor remete-se aos mais de cinquenta anos do Império brasileiro representado através do conservadorismo, que subjugava o país,

PÁGINA ANTERIOR

Figura 20 - Ilustração Contracapa de *O Diabo a Quatro*

Litogravura | Antonio Vera Cruz

26.09.1875 | nº 12

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

visto na [Figura 9]. Entretanto para o “amanhã”, Vera Cruz e os redatores de *O Diabo a Quatro*, almejavam outra realidade, onde o índio/Brasil ouviria a voz da liberdade representada por Marianne/República, e juntos lutariam clamando pelo fim de toda a humilhação sofrida pela nação.

A expressão *ça ira* da bandeira de Marianne é uma referência a um vocábulo francês, que significa “isto vai acontecer”, remetendo novamente a Revolução Francesa e seus ideais, que os revolucionários almejavam que se tornassem realidade. Ao representar a união entre o Brasil e a República refletidos respectivamente no indígena e em Marianne, Vera Cruz demonstrava o futuro desejado para o país após a derrocada do regime monárquico. A prova desta queda está evidente nos objetos jogados no solo, que simbolizam tanto o poder imperial quanto o poder clerical.


Outros dois detalhes também reforçam a influência da Revolução Francesa na ilustração: a decapitação e a exposição das cabeças tornaram-se uma espécie de símbolo da vitória dos revolucionários franceses (o rei Luís XVI e Maria Antonieta os monarcas franceses foram decapitados durante a revolução); e o Iluminismo doutrina que inspirou os revolucionários, contempla os personagens da ilustração através dos raios solares.

Todas estas questões e a busca por transformações apresentadas anteriormente refletiram-se, então, na imprensa, e esta ampliava a sua influência, ganhava nova fisionomia, progredia tecnicamente, generalizava seus efeitos - espelhava o quadro que o país apresentava até aquele momento nos anos finais do século XIX. O amadurecimento dos periódicos ilustrados no Brasil convergia para a defesa de três pontos básicos: o fim da escravidão, a separação entre o Estado e a Igreja e a proclamação da República. As ilustrações apresentadas anteriormente e outras que também complementam a obra de Antonio Vera Cruz refletem e abordam estes e outros pontos como a crítica aos costumes, utilizando sempre de bom humor e sátiras nas ilustrações e nos textos que apresentavam aos seus leitores.

3.1.2 O Novo Regime e o Século XX

Como evidenciamos antes mesmo da Proclamação da República, datada oficialmente em 15 de novembro de 1889 (ainda no século XIX), o novo regime já era idealizado e clamado pela imprensa ilustrada, que segundo José Murilo de Carvalho (1990) foi um dos poucos veículos de comunicação do período a tentar disseminar esta ideia, visto que parte da população era analfabeta, ter ilustrações nestes periódicos auxiliaria no entendimento dos seus conteúdos textuais. Os ideais republicanos estavam apoiados em três caminhos, uma ala mais exaltada representada pelos jacobinos, republicanos radicais (alguns positivistas e militares) que defendiam um governo forte, centralizador sem resquícios da Monarquia; os positivistas⁵ liderados por Benjamin Constant; e o modelo federalista norte-americano, este último o mais prevaleceu, ressaltando que os demais caminhos também influenciaram na instalação do novo regime. Como exemplo podemos citar a atuação dos brasileiros, vem de uma frase de Comte que dizia: “*O Amor por princípio e a ordem por base; o progresso por meta*”. A partir deste pensamento, surgiu a famosa expressão **Ordem e Progresso**, representando as aspirações a uma sociedade justa, fraterna e progressista.

Entretanto quando chegou a hora o povo praticamente não participou da proclamação do novo regime foi um movimento orquestrado pelas elites dominantes e militares. Carvalho, descreve:

 **5** É uma corrente de pensamento filosófico, sociológico e político que surgiu em meados do século XIX na França, tendo como fundador Auguste Comte (1798-1857) defendia que o conhecimento científico devia ser reconhecido como o único conhecimento verdadeiro, para os positivistas só se pode afirmar que uma teoria é correta se ela foi comprovada através de métodos científicos válidos e o progresso da humanidade depende destes avanços. Portanto as superstições, religiões e demais ensinamentos teológicos devem ser ignorados, pois não colaboram para o desenvolvimento da humanidade. Estas ideias permearam as mentalidades de muitos mestres e estudantes, militares, políticos, escritores, filósofos e historiadores. Vários brasileiros adotaram, ou melhor, se converteram ao positivismo, dentre eles o professor de matemática da Escola Militar do Rio de Janeiro Benjamin Constant o mais influente de todos. Tais influências estimularam movimentos de caráter republicano e abolicionista, em oposição à monarquia e ao escravismo dominante no Brasil. (VALENTIM, 2010)

O movimento republicano posterior a 1870 foi integrado sobretudo por fazendeiros, profissionais liberais, jornalistas, professores, estudantes de cursos superiores e oficiais do Exército. Era uma combinação de proprietários rurais, predominantes no partido paulista, e representantes de setores médios urbanos, mais presentes no grupo do Rio de Janeiro. Povo mesmo, no sentido de trabalhadores rurais e urbanos, operários, artesãos, pequenos proprietários, funcionários públicos de nível inferior, empregados, não havia. A proclamação do novo regime foi feita pelos militares. A única manifestação popular no dia 15 de novembro deveu-se ao renegado José do Patrocínio, que proclamou a República na Câmara Municipal. (CARVALHO, 2003, p. 97)

O fato é que era insustentável manter a Monarquia, o imperador era visto como uma figura ultrapassada e prestes a morrer, como sucessores teria a Princesa Isabel e seu marido o Conde D'Eu que não era bem visto pela sociedade e políticos. Mesmo a assinatura da Lei Áurea em 1888 abolindo a escravidão não foi suficiente para que a princesa e seu marido conseguisse se manter no poder, afinal os grandes proprietários de terra não ficaram contentes em perder sua principal fonte de mão-de-obra. Assim ao entrar na última década do século XIX o país passava por inúmeras transformações desde a implantação da República, com os projetos positivistas para modernizar o Brasil, a entrada de imigrantes europeus para substituírem a mão de obra escrava.

A República iniciou-se com os governos militares de Deodoro da Fonseca que segundo Carvalho (1990) nem pretendia de fato depor o imperador por quem nutria um apreço, foi levado por um conjunto de fatores a tal fato e naquele momento utilizado como uma espécie de símbolo da dissolução do Império, a proclamação aconteceu de fato depois na Câmara dos Deputados. Deodoro da Fonseca tornou-se então Chefe do Governo Provisório, mas em 1891, renunciou deixando a presidência para seu vice Floriano Peixoto, também de origem militar em seu governo, intensificou a repressão aos que ainda davam apoio à monarquia, por ter essa liderança os anos iniciais (1889 a 1894), do novo regime ficaram conhecidos como República da Espada. Posteriormente a República passou a ser conduzida de fato por quem a proclamou as elites agrárias do país (oligarquias).

Foi ainda neste período mais especificamente no ano de 1892, que Vera Cruz ilustrou a capa da edição comemorativa de número 04, da Revista *O Sylphorama* [Figura 21] de 21 de abril, fazendo uma homenagem para aquele que Carvalho (1990, p. 55) ressalta ter sido utilizado como símbolo e herói da República: Tiradentes. “Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos”.

Segundo Carvalho (1990, p. 56) existiam vários candidatos possíveis ao posto de herói da República, porém todos acabaram apresentando algum fator que os impediram de assumir tal patente: Deodoro da Fonseca tinha “seu incerto republicanismo, manifesto no próprio dia 15, seu jeito de general da Monarquia, sua figura física, que lembrava a do outro ilustre velho, o imperador”; Benjamin Constant “não tinha figura de herói. Não era líder militar e nem popular (...) por mais que os positivistas, hábeis fabricantes de símbolos, tentassem promovê-lo (...) seu apelo era ainda mais limitado do que o de Deodoro”; Floriano Peixoto “poderia ser um herói de um tipo de república, a jacobina (ala mais radical e extremista), mas não da República que aos poucos se foi construindo (pelos liberais que se diziam mais democráticos)” e ainda José do Patrocínio que acabou sendo marginalizado ou exilado pelo próprio regime por ter reverenciado e aclamado a Princesa Isabel pela abolição da escravidão.

Assim mesmo com tantos nomes de relevância que participaram ativamente do processo de mudança do regime monárquico para o republicano, acabou sendo necessário recorrer a um personagem do período colonial para personificar um herói republicano. Carvalho (1990) aponta vários fatores que fizeram de Tiradentes este Herói republicano:

A localização geográfica, “Tiradentes era o herói de uma área que a partir da metade do século XI, já podia ser considerada o centro político do país - Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, as três capitanias que ele buscou tornar independentes” (CARVALHO 1990, p. 67). Diferente de Frei Caneca que também era um forte candidato, mas tinha sua representação heroica muito ligada ao Nordeste, que neste momento

Figura 21 - Ilustração de Capa
de *O Sylphorama*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
21.04.1892 | nº 04
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

em especial estava de certa forma renegado pelas oligarquias governantes do Sudeste.

Aproximação de Tiradentes com a imagem de mártir religioso,

O patriota virou místico. A coragem que demonstrou vinha, ao final, do fervor religioso e não do fervor cívico. Assumiu explicitamente a postura de mártir, identificou-se abertamente com Cristo. O cerimonial do enforcamento, o cadafalso, a forca erguida a altura incomum, os soldados em volta, a multidão expectante – tudo contribuía para aproximar os dois eventos as duas figuras, a Crucificação e o enforcamento, Cristo e Tiradentes. (CARVALHO, 1990, p. 68)

Um mártir que inclusive não chegou a utilizar a violência, “talvez esteja aí um dos principais segredos do êxito de Tiradentes. O fato de não ter a conjuração passado à ação concreta poupou-lhe ter derramado sangue, ter exercido violência contra outras pessoas, ter criado inimigos”. Carvalho (1990, p. 68). Assim:

Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república a independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia. (CARVALHO, 1990, p. 68)

Na litogravura [Figura 21] os dois últimos personagens apresentados surgem unidos Marianne/República e o seu herói Tiradentes, num dos últimos trabalhos (1892) encontrado nos acervos que liga Antonio Vera Cruz a produção de Revistas Ilustradas. Marianne está no alto de um penhasco, com o oceano de fundo e nuvens no céu por onde transpassam raios solares que iluminam a atmosfera ao redor, num cuidadoso trabalho de sombreamento feito pelo desenhista. Ela segura um mastro com uma bandeira em sua ponta está o barrete, símbolo dos revolucionários franceses e da liberdade, Marianne tem



uma atitude ativa e vitoriosa já que o regime republicano que representava estava em vigor a mais de três anos no país.

No alto entre as nuvens no céu surge a figura de Tiradentes com a feição extremamente parecida com as idealizações de Cristo surge de barba e cabelos longos, se não existissem referências textuais a seu nome talvez pudéssemos realmente confundí-lo com o segundo, pois sua posição no desenho lhe conferem um ar divino e sagrado. Ao fundo entre o oceano e as nuvens em vez da cruz está a forca utilizada em seu martírio. Toda a parte textual da ilustração é feita com fontes cursivas em caixa alta, elas praticamente se fundem com os elementos pictóricos, como complementos da imagem. No topo para as informações da edição (ano, número) o litógrafo fez uso de um traço fino e contínuo. Seguindo para o título *O Sylphorama* criou uma fonte com maior espessura, contorno fino e algumas terminações ornamentais utilizadas no O, S e A, cada letra é preenchida com um sombreamento formando um degradê mais escuro no topo, que vai clareando até sua base, possui mais destaque na composição porque o nome do periódico deveria chamar mais atenção que as demais informações. Nas datas de execução de Tiradentes e do centenário de sua morte, além de utilizar corpo (tamanhos) das letras diferentes desenhou fontes esfumaçadas que parecem flutuar e se misturar a atmosfera das nuvens. Para o texto em homenagem ao herói do lado direito de Marianne variou novamente o corpo das letras, que no início apresentam um traço mais escuro e depois diminuindo vão adquirindo o efeito de esfumaçamento utilizado nas datas. Esta capa demonstra que os artistas de *O Sylphorama* entre eles Vera Cruz, continuavam em sintonia com os acontecimentos e defensores dos ideais republicanos deste período. Esta ilustração auxiliava de certa forma na propagação e visualização de Tiradentes como um herói que legitimava e apoiava o novo regime e que deveria povoar o imaginário da população, até daqueles que não sabiam ler e podiam ver nesta imagem idealizada uma espécie de salvador da Pátria.

Adentrando o século XX, Vera Cruz presenciou ainda o período conhecido como a República do Café-com-leite (1894 a

1930), sendo marcado pelo governo de presidentes civis, ligados ao setor agrário e pelo controle da elite oligárquica, esta fase mostrou que os ideais iniciais republicanos de democracia, igualdade, justiça e progresso aos poucos infelizmente seriam esquecidos, em detrimento dos interesses pessoais dos governantes e grandes proprietários de terra. Estes políticos saíam dos seguintes partidos: Partido Republicano Paulista (PRP) e Partido Republicano Mineiro (PRM). A maioria dos presidentes desta época eram políticos de Minas Gerais e São Paulo. Estes dois estados eram os mais ricos da nação e, por isso, dominavam o cenário político. Saídos das elites mineiras e paulistas, os presidentes acabavam favorecendo sempre o setor agrícola, principalmente do café (paulista) e do leite (mineiro). Se por um lado esta política privilegiou e favoreceu o crescimento da agricultura e da pecuária na região Sudeste, por outro, acabou provocando um abandono das outras regiões do país. As regiões Nordeste e Norte ganharam pouca atenção destes políticos e tiveram seus problemas sociais agravados, mostrando para nossos artistas gráficos que no decorrer dos anos os ideais de progresso e avanço nas causas sociais no Brasil que deveriam ocorrer com a chegada do novo regime e que foram tão idealizados nas litogravuras e textos das revistas ilustradas infelizmente não se tornariam realidade.

Toda esta fase que vai desde a proclamação da República em 1889 até a Revolução de 1930 que colocaria Getúlio Vargas no poder, também recebe a denominação de República Velha e é caracterizada pelo domínio político das elites agrárias mineiras, paulistas e cariocas, e o Brasil firmou-se como um grande exportador mundial de café, este quadro seria alterado com a crise de 1929. Antonio Vera Cruz, no entanto não chegou a ver o fim deste período pois de acordo com seu obituário faleceu em 1927, porém nos anos que se seguiram do século XX, foi se afastando das revistas ilustradas, que também viriam a se extinguirem por conta dos avanços das técnicas de impressão nos periódicos que superariam a litografia e passariam a utilizar a fotografia para ilustrar suas páginas.


Assim nas pesquisas em acervos os registros de atividades finais de Vera Cruz demonstram que passou a oferecer seus

trabalhos a casas de composições fotográficas, onde era responsável por ilustrações que ficavam nos fundos dos quadros que utilizavam fotografias, esta fase de sua obra é detalhada e exemplificada no capítulo 4. Destacamos que esta mudança na área de atuação por parte do anteriormente litógrafo pode ter sido uma espécie de adaptação de seu trabalho perante as transformações nas técnicas de produção de impressos e elementos da modernidade que foram introduzidos no decorrer do século XX no país.

3.2 UMA PAISAGEM PERNAMBUCANA NAS ILUSTRAÇÕES DE VERA CRUZ

3.2.1 Pernambuco: uma província de revoluções

Dentre as revistas ilustradas publicadas em Pernambuco no final do século XIX, *O Diabo a Quatro* onde Antonio Vera Cruz fez sua estreia como principal ilustrador deste gênero de publicação em Pernambuco, foi sem dúvida uma das mais importantes. Não somente pelo teor altamente crítico de sua linha editorial ou de suas caricaturas⁶ e charges⁷, mas também por exaltar momentos áureos que levaram sua província natal,

 **6** A palavra caricatura deriva do italiano originando-se do verbo *caricare* (carregar, acentuar, sublinhar). Para a grande maioria o ato de caricaturar consiste apenas em deformar as características marcantes, entretanto Herman Lima (1963), apresenta uma definição mais complexa, segundo ele a “arte de caracterizar” pessoas ou fatos: é assim que surge a definição moderna da caricatura. Existe sim, por parte do caricaturista, a brincadeira com os pontos mais engraçados de uma pessoa, animal, coisa, fato, mantendo-os próximos do original para haver referência na identificação, mas ele não pretende apenas transmitir excessos de deformação, existe uma mensagem embutida em cada caricatura e ela pode fazer uso da comicidade, mas nem sempre ser realmente cômica. Assim uma caricatura pode não provocar no primeiro olhar o riso, faz-se necessário entendê-la, tentar decifrar sua simbologia, analisar os textos que a acompanham. Temas como a pobreza, miséria, morte, são exemplos que aparecem com destaque nas obras de alguns caricaturistas, estas temáticas trágicas podem gerar diferentes tipos de reação e interpretação e dependendo da forma como é entendida podem provocar ou não a comicidade.

7 É realmente incontestável que a charge nasceu da caricatura. É uma categoria de ilustração que faz crítica a uma ou mais personagens, fatos ou acontecimentos geralmente ligados à temática política. É neste momento que ela se diferencia da caricatura. E esta, por ser mais complexa, possui temáticas diversificadas e não apenas aquelas que priorizam o viés político. (SODRÉ, 1993)

Pernambuco, a uma condição de destaque perante as outras que formavam o Império.

Em 11 de julho de 1875, na primeira edição d'*O Diabo a Quatro* [Figura 22], que foi toda ilustrada por Vera Cruz, foi publicada na contracapa uma litogravura que possuía como título impresso em caixa alta com tipos de metal: "SPARTACUS". No centro da ilustração surge um imponente guerreiro que não possui armadura, está seminu somente envolvido por um manto que lhe cobre a região genitália, transmite uma espécie de força hercúlea, viril e valente, apresentando uma postura de comando como se conduzisse um exército. Em sua mão direita segura uma espada e um mastro com uma espécie de bandeira, que possui em sua ponta um barrete frígio. Em seu pulso existe uma corrente arrebitada. Na sua mão esquerda segura uma tocha acesa e uma corrente partida.

Esta brava figura encontra-se apoiada sobre um monte formado por restos humanos (ossadas) na qual existe a seguinte inscrição: "O Campo da Honra", diferente do título escrito em letras cursivas. Ao fundo avistam-se montes rochosos e uma nova palavra também em letras cursivas pode ser lida: "Guararapes". No canto direito surge um leão que curiosamente apresenta uma posição de cautela. A expressão em seu focinho demonstra receio e medo. Por trás do animal existe uma figura feminina, suas vestes assemelham-se a de uma mulher grega ou romana, entretanto o traço esfumado com o qual foi desenhada lhe conferiu uma atmosfera sobrenatural ou imaterial.

A postura e as características físicas utilizadas por Vera Cruz na concepção da figura masculina e da feminina ressaltam elementos que remetem à cultura clássica de duas grandes civilizações da antiguidade: Grécia e Roma. Realmente o homem no centro da ilustração representa o título da mesma: Spartacus, um escravo-gladiador romano que entre 73 e 71 a.C. libertou-se e liderou um exército de escravos, que lutavam por liberdade. Considerados uma ameaça para Roma os rebeldes cativos foram duramente reprimidos, porém resistiram o

PÁGINA SEGUINTE

Figura 22 - Ilustração de Contracapa de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
11.06.1875 | nº 01
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

SPARTACUS



AO POVO PERNAMBUCANO


Levanta-te, leão do norte! E' tempo agora,
 E tempo de quebrar essas cadeias!
 Maldito o escravo que impotente chora,
 Quando o sangue espadana-lhe das veias!

Oh! vê: cospem nas cinzas dos teus Gracchos!
 Roubam-te tudo com escarninho alarde!
 Segue o exemplo sublime de Spartacus:
 --Sê livre, Pernambuco, inda que tarde!

quanto puderam as investidas romanas. A condição de escravo explica as correntes partidas em seu pulso e na sua mão.

Quanto ao mastro com o barrete na ponta, que já foi visto nas ilustrações em que Marianne aparece representa uma referência do ilustrador à Revolução Francesa, um dos maiores movimentos da História, que possuía como lema: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, direitos que foram exaltados pelo povo. A doutrina iluminista que também influenciou este movimento está presente na ilustração na tocha acesa e nos raios de sol que transpassavam as nuvens. Os ideais desta revolução tinham servido como fonte de inspiração para as revoluções pernambucanas de 1817, 1824 e 1848⁸, importantes movimentos, ocorridos durante a Colônia e o Império, que lutaram contra a opressão das classes dominantes dirigentes do país.

Outro movimento importante para o povo pernambucano também fora lembrado por Vera Cruz, a batalha dos Guararapes (1649) que expulsou os holandeses. As ossadas representam os heróis e mártires deste conflito que lutaram em nome da honra pernambucana. O texto-legenda que acompanha a ilustração, impresso com tipos de metal, auxilia no entendimento dos demais elementos que a compõem:

 **8 A Revolução Pernambucana**, também conhecida como Revolução dos Padres, foi um movimento emancipacionista que eclodiu em 6 de março de 1817. Foi o único movimento separatista do período colonial que ultrapassou a fase conspiratória e atingiu o processo revolucionário de tomada do poder.

A Confederação do Equador, que eclodiu no dia 2 de julho de 1824 foi um movimento revolucionário de caráter separatista e republicano teve início em Pernambuco, e se alastrou para outras províncias do Nordeste do Brasil. Representou a principal reação contra a política centralizadora do governo de Dom Pedro I (1822-1831), esboçada na Constituição de 1824.

A Revolução Praieira, também denominada como Insurreição Praieira, Revolta Praieira ou simplesmente Praieira, foi um movimento de caráter liberal e federalista que eclodiu, durante o Segundo Reinado, entre 1848 e 1850. A última das revoltas provinciais está ligada às lutas político-partidárias que marcaram o Período Regencial e o início do Segundo Reinado.

E ainda que todas estas revoltas tenham sido sufocadas e derrotadas pelo Governo Imperial representaram incontestavelmente marcos simbólicos de um passado de lutas que fizeram de Pernambuco uma província conhecida como Revolucionária, republicana, autônoma e indomável.

Ao Povo Pernambucano

Levanta-te, leão do norte! E' tempo agora.

E' tempo de quebrar essas cadeias!

Maldito o escravo que impotente chora,

Quando o sangue espadana-lhe das veias!

Oh! Vê: cospem nas cinzas dos teus gracchos!

Roubam-te tudo com escarninho alarde!

Segue o exemplo sublime de Spartacus:


- Sê livre, Pernambuco, inda que tarde!

Spartacus então conclamava o “leão do norte” para uma nova batalha em favor da liberdade, e memória dos primeiros revolucionários, que como os escravos romanos resistiram à forte repressão do governo imperial. Leão do Norte fora uma espécie de denominação adquirida por Pernambuco devido ao seu potencial histórico de lutas. O leão é ainda hoje, o símbolo da bravura do povo pernambucano e o termo “do norte” se referia à localização da província.⁹

Com essa litogravura Vera Cruz encerrava a edição de estreia d’*O Diabo a Quatro* trazendo esta mensagem aos pernambucanos, almejando reavivar os ideais de luta e liberdade que pareciam deixados de lado desde 1848, pois a ilustração apresenta um Leão do Norte confuso e apático, que precisava ser novamente conclamado. Entretanto a partir de 11 de julho de 1875, ele teria o apoio do litógrafo e dos redatores da revista, que exaltaria o seu passado de glória e buscava um futuro livre das amarras do conservadorismo do Governo Monárquico.

3.2.2 Mudanças, modernidade e hábitos cotidianos no Recife

No início da década de 70 do século XIX, já faziam 43 anos que o Recife havia sido elevado a condição de capital de Pernambuco, em 15 de fevereiro de 1827. O antigo povoado que, outrora,

 **9** Por influência de um “novo” regionalismo do início do século XX, o termo Nordeste surge para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCs), criada em 1919, antes disso Pernambuco era considerado como pertencente à região Norte. (ALBUQUERQUE JR, 1999, p. 65-66).

abrigava o porto comercial de Olinda, tornara-se uma cidade bem estruturada, que agora recebia os principais órgãos responsáveis pela economia e administração da Província.

Formado por três bairros centrais: Santo Antônio, São José e Boa Vista¹⁰, que mantinham contato com bairros menores. O Recife crescia tentando se adequar a uma nova concepção de sociedade moderna e civilizada que evoluiria com a chegada do século XX. Diversos projetos entraram em vigor e com eles houve a valorização do espaço urbano com os melhoramentos verificados nos equipamentos e serviços - nos transportes e nas comunicações, com os calçamentos, iluminação, ajardinamento e arborização das principais vias públicas, saneamento e água encanada.¹¹ Surgiram novos e suntuosos edifícios que muito contribuíram para mudar a feição urbana do Recife, pontuando-lhe de referenciais arquitetônicos tidos como modernos. Rita de Cássia Barbosa Araújo destaca ainda outras transformações na cidade:

Outros sinais de cultura e civilização vieram somar-se aos primeiros: comércio mais rico e diversificado; imprensa jornalística extremamente dinâmica e produtiva; casas de espetáculos, algumas luxuosas como o Teatro Santa Isabel; instituições de ensino e pesquisa, a exemplo do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, do Gabinete Português de Leitura, do Liceu de Artes e Ofícios e das Faculdades de Direito, de Medicina e de Engenharia. (ARAÚJO, 1996, p. 234)

Entre as modificações citadas existe uma que diz respeito à produtividade da imprensa e dentro deste contexto os editores

10 O Bairro da Boa Vista só começou a ser povoado no início do século XIX, antes eram os bairros de Santo Antonio e São José que concentravam o maior quantitativo populacional por conta de sua proximidade com o porto foco primário de povoamento do Recife. (COSTA, 1958).

11 Construção de estradas, da Ponte Pênsil de Caxangá, do Teatro de Santa Isabel, reforma total da Repartição das Obras Públicas, planejamento para o fornecimento de água potável para o Recife, foram as marcas da administração de Rego Barros (1835-1842). Além disso, a “definição objetiva de novos nomes de ruas e becos; a numeração dentro da moderna técnica; o calçamento; a luz pública a gás, substituindo em 1839, a velha e precária luz de azeite; a reformulação do ensino médio no Recife; a instalação de uma Biblioteca Pública, e por fim, o desenvolvimento do comércio e da indústria; a modificação ampla e total dos costumes sociais da nova capital...”. (REZENDE, 1997, p. 29)

PÁGINA SEGUINTE

Figura 23 - Ilustração Central
de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

INFAUSTAS AVENTURAS



O senhor Pancrácio, Senhor dos Argêntos de Taquaralim-guetá - Assu.



Resolve-se vir ao Recife pela primeira vez.



A família prontamente.



graças às nossas boas estradas



Depois de dois dias chega a Una



Fica admirado de ver sem ser puchado por



chega a estação das cinco pontas



pergunta ao conductor do bondê se pode entrar



o seu correspondente a



a policia intervem e prende-o

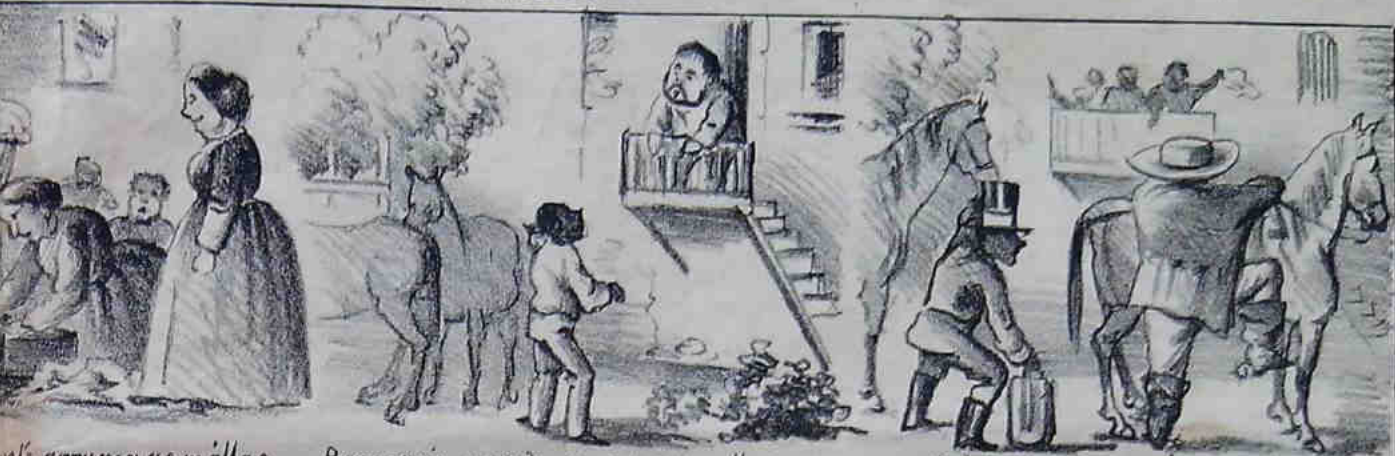


O senhor Pancrácio passa o resto da noite no quarto da ...



mas como não ha ma

URAS DO SR. PANCRACIO



ele arruma as malhas

Pancrácio manda os pagem sellar os

e parte deixando a família saudosa



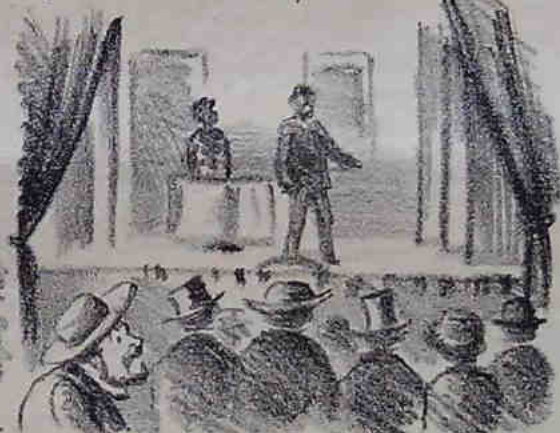
como o trem anda

enfim installa-se na primeira classe

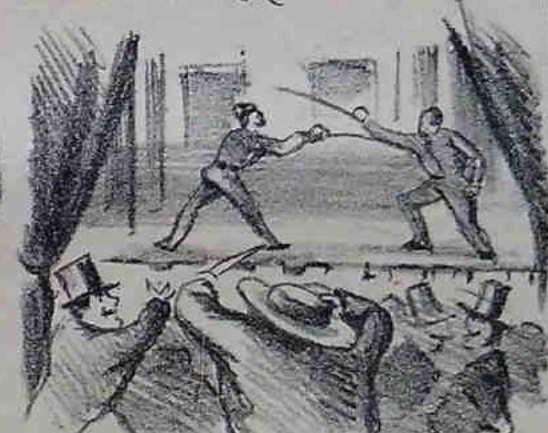
atravessa o tunel



apresenta-o a família



a noite vai ao theatro



descompõe a um artista por que mata a um ses collega



o que sempre dura



o nosso amigo volta para o Engenho mal-dizendo da Cidade



e é recebido pela família com satisfação.



Figura 24 - Detalhe da Ilustração
Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

e ilustradores de revistas ilustradas encontravam-se de certa forma antenados com as transformações dos arredores da cidade. Em uma divertida historieta em quadrinhos publicada em 31 de outubro de 1875, na edição de número 17, Antonio Vera Cruz demonstrava a estranheza, causada entre alguns membros da sociedade tradicional, em relação as inovações tecnológicas e culturais que tomavam conta do Recife.

A historieta [Figura 23] era composta de 20 quadros que ocupavam as páginas centrais do periódico e tinha como título: “Infaustas Aventuras do Sr. Pancrácio”. Contidos em um grande retângulo, estão os quadros menores delimitados por pequenos espaços existentes entre os mesmos, que Spinillo (2000), destaca como elementos de separação visual. Outro autor, Peeters (1991) além de quadro ou quadrinho, utiliza o termo *box*, ressaltando que são elementos que constituem os artefatos em sequência, pois definem o espaço necessário para a representação de eventos ou ações comunicativas nas sequências. Marcando momentos na continuidade da narração. Todos os quadros possuem texto-legenda posicionados abaixo de cada um, escritos de maneira cursiva, estas legendas revelam importantes detalhes dos quadros auxiliando no entendimento da sequência dos fatos apresentados.

Dos vinte quadros para essa análise foram selecionados treze que enfatizam exatamente a questão da modernização e os conflitos de valores de uma modernidade urbana que contrastava com a sociedade rural e conservadora do período. O personagem principal [Figura 24], aparece no primeiro quadro



Figura 25 - Detalhes da Ilustração Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



Figura 26 - Detalhes da Ilustração Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

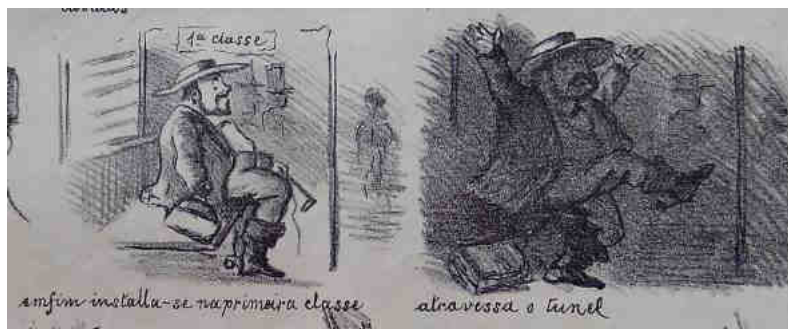
vestindo roupas que fazem referência a um coronel ou homem de prestígio e poder da época, no canto inferior do quadro esta o texto-legenda que diz: “O *Señr Pancrácio*¹² *Señr d`engenho de Taquaratinguetá-Assú*¹³” define assim, um típico dono de engenho que fazia parte da elite conservadora e patriarcal.

É válido destacar que entre todos os quadros da ilustração mesmo sem a presença de linhas ou traços que delimitem a área de ação de cada um, existe um espaço que auxilia o observador nesta distinção, porém entre os quadros 2 e 3 [Figura 25] esse espaço parece não ter a mesma ênfase dos demais, chegando quase a parecer um único quadro. A presença do texto-legenda ajuda a compreensão de que se trata de dois momentos, apesar de ambos possuírem o mesmo cenário o da Casa-Grande do engenho. Lê-se no primeiro: “*resolve-se vir ao Recife pela primeira vez*”, enfatizando a viagem que será mostrada. E a legenda seguinte diz: “*a família prontamente arruma suas mállas*”, diferente do primeiro quadro agora vários personagens ocupam as cenas, que retrata uma típica

¹² Na revista não existe nenhuma referência sobre a existência real do senhor Pancrácio, parece assim tratar-se de um personagem fictício criado por Antônio Vera Cruz.

¹³ A terminologia “Assú” era comum em alguns engenhos do período.

Figura 27 - Detalhes da Ilustração
Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



ABAIXO

SUPERIOR

Figura 28 - Detalhe da Ilustração
Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

INFERIOR

Figura 29 - Detalhe da Ilustração
Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



família Patriarcal, onde o Senhor Pancrácio representava a figura central, de chicote na mão direita, chapéu largo e botas, um típico senhor de engenho e chefe de família. Sua esposa o acompanha de pé, ela é responsável pela administração dos afazeres domésticos, e cuida para que a sua filha ou parente lhe auxilie na arrumação das malas do seu cônjuge, as mulheres ocupam uma posição de subserviência. Além das figuras femininas existe um negro descalço, que representa a presença da escravidão, no quadro 3 esta carregando uma mala já pronta, os negros constituíam a base da sociedade e eram utilizados em todo tipo de trabalho.

Após despedir-se da família, o Senhor Pancrácio parte à cavalo em direção ao local onde pretende tomar o transporte para a capital. Na [Figura 26] no sétimo quadro chega à Estação do Una acompanhado por seu pajem, um escravo de sua confiança. O texto-legenda diz: “depois de dois dias chega a Una¹⁴”. O litógrafo chama atenção para o tempo de deslocamento do engenho até a estação para enfatizar as condições das estradas do interior que geralmente não haviam recebido calçamento dificultando a locomoção. No quadro sequencial, o Senhor Pancrácio aparece de braços erguidos bastante assustado com a chegada do trem que iria conduzi-lo ao seu destino. O texto-legenda ressalta: “fica admirado de ver como o trem anda sem ser puxado por animais”.¹⁵ O trem surge como o primeiro elemen-

¹⁴ A estação de Una (hoje Palmares) foi inaugurada em 1862. “Una, nos meados do século XIX, era uma simples povoação, que vivia na dependência do Engenho Trombeta. Em torno da estação ferroviária, montada à margem do rio Una, cresceu a povoação, a ponto de tornar-se maior do que a sede do próprio município e comarca – Água Preta”. Disponível na internet: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/pernambuco/palmares.htm>. Acesso em: 25.10.2017.

¹⁵ O Diabo a Quatro, Recife, 31 de outubro de 1875, nº 17, p. 5. Acervo da BPP.

to que representa modernidade. Os trilhos do trem enfatizam o contraste com o caminho das carroças e cavalos.

Mesmo assustado no nono quadro e décimo quadros [Figura 27] toma o trem e instala-se na primeira classe, lê-se “*enfim installa-se na primeira classe*”, enfatizando mais uma vez seu nível social, mas a viagem ainda traria outras surpresas para o Senhor Pancrácio. No quadro seguinte ele surge novamente espantado e além dos braços até uma perna também está levantada, o quadro escuro parece meio confuso, até que a legenda revela o motivo da escuridão: “*Atravessa o túnel*”. O túnel, outro elemento da modernidade, simboliza uma espécie de passagem entre dois mundos: o rural do Senhor Pancrácio e o urbano da modernidade da Capital.

No décimo segundo quadro [Figura 28] ao chegar na Capital, um outro meio de transporte parece lhe deixar intrigado, para os moradores da cidade era comum pegar o bonde¹⁶ nas ruas do Recife, mas o senhor Pancrácio, segundo o texto: “*pergunta ao condutor do bond se pode entrar*”. Curioso notar que mesmo sendo ainda puxado por animais este meio de transporte pareceu confundir o personagem.

No quadro seguinte [Figura 29] ele surge na companhia de um homem e uma mulher, parece estar em uma residência, visualizando apenas a ilustração não fica claro de quem se tratam esses personagens secundários, mas ao ler o texto legenda: “*o seo correspondente apresenta-o a família*”, segundo Eisenberg (1977) os donos de engenho levantavam capital a partir de uma fonte, um agente comercial no Recife conhecido como correspondente ou comissário. Fica clara agora a motivação da viagem do Senhor Pancrácio ao Recife, foi fazer negócios.

Realizados os negócios, a noite o Sr. Pancrácio decide ir ao teatro, onde se envolve em uma confusão nos quadros 15 e 16 [Figura 30] Pancrácio assiste à apresentação, porém em uma cena onde era representado um conflito, uma espécie de duelo de espadas, e um dos atores é atingido em luta, ele decide



Figura 30 - Detalhes da Ilustração Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

¹⁶ O bonde de burros na sua velocidade incomparável aos seus sucessores modernos. Os bondes eram calmos, vagarosos e simples. Inimigos da agitação. (REZENDE, 1997, p. 59 - 60)

Figura 31 - Detalhes da Ilustração
Central de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
31.10.1875 | nº 17

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

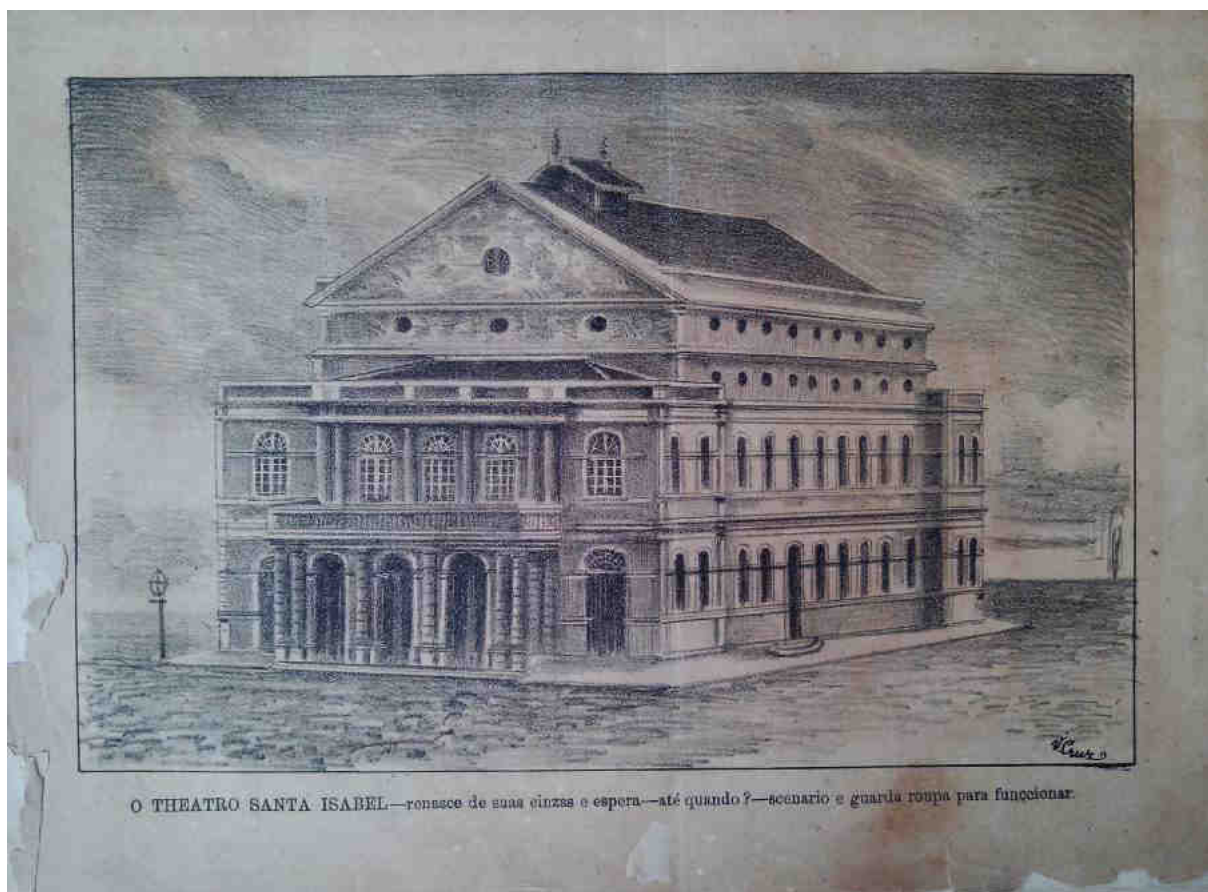


ajudá-lo e, de faca em punho, tenta subir no palco para salvá-lo. No texto lia-se: “*descompõe a um artista porque mata a um seo collega*”. Por não ter compreendido a peça, e ter causado tumulto no quadro seguinte ele aparece de mãos para o alto com expressão de espanto, sendo abordado por dois policiais de espada em punho, a legenda ressalta: “*a policia intervem e prende-o*”.

Por não ter compreendido a peça, nos quadros finais, o senhor Pancrácio acaba preso tendo que passar a noite na prisão, pela manhã, cansado das surpresas e confusões e após ter sido surpreendido por tantos elementos que lhe causaram desconforto decide voltar para o Engenho. Nos quadros finais [Figura 31] o Senhor Pancrácio surge em outro cenário. Está novamente cercado por vegetação em um meio rural. No último quadro, “*é recebido pela família com satisfação*” com um caloroso abraço de boas vindas da sua esposa.

Os quadros da litogravura de Vera Cruz formam uma sequência que apresenta o Senhor Pancrácio em situações cômicas onde age de forma grosseira, demonstrando que os habitantes do meio rural que circulavam no Recife, possuíam hábitos cotidianos divergentes daqueles ocorridos no meio urbano. O **trem**, o **túnel**, o **bonde** e a **peça teatral** representam algumas transformações tecnológicas e culturais que tomavam a Capital, desde meados do século XIX.

Ainda na historieta do Senhor Pancrácio é possível verificar um hábito comum da elite recifense a ida aos teatros. A respeito de um dos principais teatros da cidade em *O Diabo a Quatro*, de número 23 de 12 de dezembro de 1875, foi publicada a seguinte nota:



O que salva esta terra da vergonha de não possuir um edificio publico capaz é o theatro de Santa Izabel. Como decoração interna, rivaliza com os melhores da Europa, e pode-se dizer que foi a unica obra em que o contractante ou administrador não cuidou só de si.

Figura 32 - Ilustração Contracapa de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
12.12.1875 | nº 23

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

Nesta mesma edição o magnífico prédio do teatro de Santa Isabel foi retratado em uma litogravura [Figura 32] de Antonio Vera Cruz destacando minuciosamente os detalhes de sua fachada. Durante o período de sua construção era chamado de *teatro de Pernambuco*, só pouco antes de sua inauguração, em 18 de maio de 1850, o seu nome foi mudado para Teatro de Santa Isabel, em homenagem à Princesa Isabel, filha do Imperador Pedro II. No dia 19 de setembro de 1869, o teatro foi quase que totalmente destruído por um incêndio, que deixou de pé apenas as paredes laterais, o alpendre e o pórtico. A ilustração de contracapa apresentada em *O Diabo a Quatro* tem como texto-legenda: “O theatro Santa Isabel – renasce de suas cinzas e espera – até

PÁGINA SEGUINTE

ABAIXO ESQUERDO

Figura 33 - Ilustração
de Capa da *A Estação Lyrica*
Retrato de Libia Drog | Primeira dama
soprano absoluta
Litogravura | Antonio Vera Cruz
18.04.1882 | nº 01
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

TOPO

Figura 34 - Ilustração de Capa
e Contracapa da *Revista Lyrica*
Capa retrato de Guisepp
Dominici | Barytono
Litogravuras | Antonio Vera Cruz
11.09.1883 | nº 02
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

ABAIXO DIREITO

Figura 35 - Ilustração de Capa da
A Lyra | Retrato de Giuseppina de
Senespleda Battaglia
Litogravura | Antonio Vera Cruz
12.06.1881 | Primeiro e único número
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

quando? Scenario e guarda roupas para funcionar”, exaltava o renascimento do teatro, e ao mesmo tempo fazia uma crítica a falta de investimento do governo na produção de espetáculos.

Mesmo passando por dificuldades o teatro de Santa Isabel foi sem dúvidas a maior casa de espetáculos da cidade, durante o século XIX, lugar de divertimento, convivência social e status. Como ressalta Antônio Paulo Resende:

Nos primeiros anos do século fora o teatro que provocava as emoções das elites, sobretudo, depois da construção do Santa Isabel, (...) com lotação de quase mil lugares. Ir ao teatro era uma festa, segundo conta Mário Sette: “Poupávamos níqueis e sonhávamos entrevistas amorosas com as sopranos e primeiras damas da companhia... Quando o pano descia no final da peça, a Praça da Republica se enchia de gente. Os bondes já cheios desfilavam, uma atrás do outro, pela rua do Imperador, caminho dos arrabeldes. (REZENDE, 1997, p. 75 - 76)

Além de desenhar o palco máximo dos espetáculos o Teatro de Santa Isabel, Antonio Vera Cruz também utilizou sua habilidade de retratista para imortalizar alguns artistas de diversas Companhias que faziam temporadas no mesmo. Foram duas publicações especiais impresas durante o período dos espetáculos. Ilustrou as capas dos oito números de *A Estação Lyrica* [Figura 33] com imagens das primeiras damas, barítonos e até do maestro que integravam a Companhia Lírica Italiana; também ilustrou os três números da *Revista Lírica*, nas capas retratou artistas da Companhia Pasini, Malcher, Bourgarti & Cia, e nas contracapas ilustrou sátiras com elementos teatrais em [Figura 34] exemplos desta publicação; e por fim homenageou a artista Giuseppina de Senespleda Battaglia retratando-a na capa da única edição de *A Lyra* [Figura 35]. Maiores detalhes sobre estas publicações serão apresentados no capítulo 4, referente a obra deste artista.

Através das ilustrações de Antonio Vera Cruz e também de outros artistas contemporâneos do mesmo que podem ser encontradas nos acervos do Estado, é possível compreender e resgatar um pouco da atmosfera que cercava o Brasil e Pernambuco em relação aos acontecimentos históricos, políticos e culturais a partir de meados da década de 70 do século XIX até os anos iniciais

do período Republicano adentrando pelo século XX, se constituindo indiscutivelmente como importantes registros e artefatos de Memória Gráfica do país. Estes artistas utilizaram o humor como ferramenta condutora de suas mensagens por vezes críticas do regime Monárquico, da escravidão e do Conservadorismo Cristão, em contra partida exaltavam a implantação de um novo regime a República, que auxiliaria no desenvolvimento do projeto de sociedade civilizada apoiada no progresso, na igualdade e na liberdade de expressão, era uma ideia utópica do futuro ideal para a sociedade, entretanto o tempo mostraria que o novo regime não seria a solução para todos os males sociais.

3.3 OS IMPRESSOS ILUSTRADOS CHEGAM A PERNAMBUCO

“Foi um dos castigos impostos pela Coroa portuguesa à sua principal colônia. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, qualquer atividade impressora em terras brasileiras era proibida” (MELO & RAMOS, 2011, p. 24). Assim como em todo o Brasil, a prática gráfica em Pernambuco começou tarde. É no ano de 1808, oficialmente que junto com a família real portuguesa, chega o primeiro complexo gráfico, com máquinas tipográficas inglesas, semelhantes as que Gutenberg havia criado a mais de trezentos anos e equipamentos para gravura em metal, dedicados às demandas da chamada Imprensa Régia. Fato que mesmo não conferindo total liberdade de expressão as atividades impressoras trouxe considerável avanço para as mesmas.


Várias manifestações culturais ligadas ao desenho surgiram durante o período da transferência da Corte Portuguesa para o Brasil, no governo de D. João VI ocorreu a vinda de diversos artistas europeus no movimento que ficou conhecido como a Missão Artística Francesa, que sistematizou até o ensino superior acadêmico das Belas-Artes. Assim a Imprensa Real, acabou chegando com o formato e temáticas inspiradas nas revistas francesas da época, seguiu uma linha editorial parecida, senão imitada, de suas congêneres, esta característica foi mantida no tipo de publicação conhecida como revista ilustrada, que no Brasil começou a ser produzida e editada por europeus, como o já citado

Ângelo Agostini e Henrique Fleiuss¹⁷, fato que conferiu uma certa uniformidade no padrão gráfico destes periódicos. Com a Independência, e a implantação do Império temos o esboço do que seria uma imprensa brasileira nos conflitos políticos entre liberais e conservadores, monarquistas e republicanos, que foram fermentando a imaginação e o traço dos ilustradores. Estas transformações também repercutiram na província de Pernambuco.

No Recife, apenas em 1817 seria produzido o primeiro impresso e se desenvolveu de forma relativamente rápida, data que merece destaque por completar exatos duzentos anos no período de realização deste estudo. Segundo Barreto Campello & Cavalcante:

No ano de 2017 a cidade do Recife irá completar 200 anos em atividade de prensa. [...] O controle ferrenho de Portugal, sobre as atividades manufatureiras na colônia relegou a prática da impressão a ilegalidade até 1808, retardando, em muito, uma atividade que tornou-se entrelaçada com a história da cidade.

Um breve percurso pelos acervos do estado de Pernambuco sugere, que se não fosse por este controle, seria possível se acrescentar algumas boas dezenas de anos, provavelmente ao menos uma centena, a estes 200 anos. É difícil imaginar que o entusiasmo com que os recifenses se jogaram na atividade a partir de 1817 não encontrasse eco em seus ancestrais, caso a repressão à prática não existisse [...]

 **17** Litógrafo, pintor, gravador e desenhista, nasceu em Colônia na Alemanha em 1824 local onde iniciou seus estudos artísticos, concluindo-os em Düsseldorf. Posteriormente termina o curso de ciências naturais na Universidade de Munique. Muda-se em 1858 para o Brasil e, depois de percorrer a Região Norte, instala-se definitivamente no Rio de Janeiro, em 1859. Funda, com seu irmão Karl Fleiuss e o pintor alemão Karl Linde, uma empresa lito-tipográfica chamada Fleiuss, Irmãos e Linde, que logo recebe o nome de Instituto Artístico. Em 1860, inicia a publicação da revista *Semana Ilustrada*, sendo ele o único responsável pelas ilustrações litografadas nos dez primeiros números deste periódico. Em 1863, funda a primeira escola de xilogravura do país nas dependências do Instituto Artístico, que passa a chamar-se Imperial Instituto Artístico. Nas páginas da *Semana Ilustrada*, começa a publicação de suplementos sobre a Guerra do Paraguai, em 1864. Em 1876 suspende a publicação da revista e lança outro periódico, *Ilustração Brasileira*, editado até 1878, data em que, por motivos financeiros e de saúde, abandona a direção do Imperial Instituto Artístico. Morreu no Rio em 1882. (MAGNO, 2012, p. 148-157)

Iniciada com *O Preciso*, dos revolucionários de 1817, a prática gráfica recifense desdobrou-se rapidamente em jornais, anúncios, manifestos, paisagens, caricaturas, almanaques, rótulos e revistas. [...] É, porém, em títulos e efêmeros pouco conhecidos de períodos posteriores que parece residir o que há de mais interessante para o Design Gráfico nestes acervos. Talvez exatamente pela pouca divulgação e consequente surpresas que este tipo de material esconde. (BARRETO CAMPELLO & CAVALCANTE, 2012, p. 6-7)

Impressos como *O Preciso*, uma espécie de panfleto contra a tirania real portuguesa, publicado durante a Revolução de 1817, mesmo não apresentando ainda ilustrações, já mostravam a força e o senso crítico que os editores, tipógrafos e artistas pernambucanos apresentariam no decorrer do século. “Há registros de que em Pernambuco, entre os anos de 1821 e 1830, foram lançadas 27 publicações periódicas, com um aumento crescente nas duas décadas seguintes, registrando 67 publicações entre 1831 e 1840, e 122 entre 1841 e 1850” (CAVALCANTE & BARRETO CAMPELLO, 2014, p. 8).

Assim seguindo um padrão europeu, tivemos, principalmente no Recife, uma grande produção de revistas ilustradas satíricas entre as quais Antonio Vera Cruz transitou por quase três décadas, as publicações que contaram com sua contribuição serão apresentadas em detalhe no capítulo 4, entretanto neste momento destacamos outras publicações do gênero que mesmo não possuindo ilustrações de Vera Cruz são importantes para o entendimento da evolução deste tipo de periódico e para as técnicas de produção em Pernambuco. Desde as primeiras publicações em revistas ilustradas e jornais do século XIX, as ilustrações feitas em Pernambuco refletiam um caráter crítico e oposicionista. No Recife, três jornais são destacados como os pioneiros no gênero de impressos ilustrados: *O Maribondo*, *O Carcundão* e *O Carapuço*.

Orlando da Costa Ferreira (1994), Everardo Ramos (2009), Luciano Magno (2012), são autores que citam a relevância de

uma gravura em madeira (ou xilogravura¹⁸, xylon significando “madeira” em grego) como sendo a pioneira no gênero caricatural no país, publicada em um jornal de origem pernambucana denominado *O Maribondo*, que circulou a partir de 25 de julho de 1822, até o número 05 datado de 01 de outubro de 1822, no formato 31 x 23 cm, com quatro páginas, impresso na Tipografia Nacional. A respeito da xilogravura [Figura 36] Ramos ressalta:

[...]representa uma cena insólita: perto de uma árvore, maribondos atacam um homem barrigudo e corcunda, que, aflito, tenta se desvencilhar com grandes gestos, deixando cair seus óculos. Publicada em julho de 1822, às vésperas da Independência, a imagem é uma alegoria irônica das relações – muito tensas naquele momento – entre brasileiros (os maribondos) e portugueses (apelidados pejorativamente de “corcundas”, no Brasil da época). (RAMOS, 2009, p. 288)

Ramos (2009, p. 288) destaca ainda a importância de associarmos este tipo de imagem produzida no passado, que por vezes apresenta um viés político e crítico, ao contexto histórico em que foi produzida. Fazendo esta relação podemos entender seu real significado e assim não considerá-la apenas como um elemento



Contes no Brasil! Que sacrolego, que humendo atontado! D'esta arte vociferava uma oca trunsa por alguma das bandas de Portugal. Eosqui i cantando a elle) o que en esperas deves escutallas, que nos tiulas, rezes maribondos. Heita tal doutrina ja mais podia ser indifferente a algum Brasileiro, de sorte que nos deixamos vencer pela tentação do religio lema portuguez em defesa dos nossos direitos i terra impenvel ao maribondo: mas que ha de conseguir esse triumpho, que tem feito rastosos papagaios, periquitos, e macacos. Si os maribondos sam mais, lo, porque se tentam arrastar, e que he delles: he porque a justiça ultrajada vella em todos os correções.

Ja tinham desapparecido, mais da tres seculas, depois que os Portuguezes deram com o fideiell Conhecimento do Brasil, venciaram sem indigruia: estabeleceram com suas familias, equitativas euz rivados, e seus vici-os, sua religião, e sua impudicia: era o Brasil a viciu, e equitativa colonia de Portugal, am qm o titulo de Portuguezes, que gozavam os Brasileiros, lhes podiam garantir as mesmas prerrogativas, que disfructavam uma oppressa da Europa. Entretanto que a metropole já hianpara com as immensas riquezas de Novo Mundo, não difficilliamos na muerio: ignoramos o commercio, euz prohibidos as fabricas: a terra sem o ensino da sua cultura, nam correspondia aos sturos do colosso: o joru Brasileiro para se amestrar precisava de ter um

que fosse a Colubina: os seus erros soldados, os padres, osm qm qm applicar-se a algum officio mecullo; os empregos, os meios os mais pignos eram protidos pela Utiu, amestralando o pau da boca os famulos Brasileiros: os militares do pau eram protidos por aquelles da Europa, que sem esperanca de auzorio sa sua terra, muitas vezes por impudencia pessoal, viciam a- si aggrugues aos Corpos do Brasil, cujo recrutado foi sempre inaccetivel para os filhos desta maldichida região.

Neste miseravel estado juiu o Brasil, quando fustamente foi elevado a cathedra de Reino, que los eramos luma abluvia de auzos tributos, impraticaveis em hum paiz, detracado pelos Barbaes, e pelos Bores. Todavia malhama das Provicias deste novo Reino mda soffida tanta, como Portugalvico, o parvo da America sa fias-se das estrangeiras. Os hericos Pernambucanos non podiam aturar saladas, que aos viciodobos dos Belgas se dmsi sempre luma vara de ferro em resposta da sem quencunas: e porque tentaram nam ser mais lobos de vago, elles viram a sua Provincia, e mais dmsi ao Necto, transformada em hum theatro de algemes, e victimas, procedendo este novo fillo do amor dos Europeos pela metropole, que do terror, que haviam concebido de perderem a preponderancia sobre os Brasileiros; mandando tambem d' aqui a uniuão, que fustam com os Brasileiros na epoca da Constitução, que veio regenerar Portugal, a fim do se amestramem.

Figura 36 - Detalhe da xilogravura d'*O Maribondo* e capa do periódico Xilogravura | Autor desconhecido 25.07.1822 | nº 01

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

18 É uma antiga técnica, de origem chinesa, em que o artesão utiliza um pedaço de madeira para entalhar um desenho, deixando em relevo a parte que pretende fazer a reprodução. Em seguida, utiliza tinta para pintar a parte em relevo do desenho. Na fase final, é utilizado um tipo de prensa para exercer pressão e revelar a imagem no papel ou outro suporte. Um detalhe importante é que o desenho sai ao contrário do que foi talhado, o que exige um maior trabalho ao artesão. (JORGE & GABRIEL, 2000)

alegórico e ornamentativo, destacando seu valor enquanto artefato de Memória Gráfica do período. Sobre os acontecimentos do momento de publicação d'O *Maribondo* ressalta:

Em 1822, o Brasil torna-se Império, sob a tutela de d. Pedro I, filho do rei português e principal ator da Independência. O novo imperador se revela, no entanto, excessivamente autoritário, entrando constantemente em conflito com os liberais e chegando ao extremo de dissolver a Assembléia Constituinte para promulgar, ele mesmo, a primeira constituição do país, em 1824, o que provoca uma revolta armada no Nordeste, a Confederação do Equador. (RAMOS, 2009, p. 288)

Portanto esta Xilogravura apresenta os ideias do jornal que visava denunciar e conclamar os brasileiros (maribondos) a combater os desmandos do governo imperial que apesar da Independência ainda estava ligado aos portugueses representado por D. Pedro I e seus aliados (corcundas).

Temática semelhante e o personagem principal, o corcunda, da xilogravura d'O *Maribondo*, podem ser encontrados quase dez anos depois em *O Carcundão – Alfarrábio velho por 80 réis*, de redator e ilustrador desconhecidos, que surgiu na imprensa do Recife em 25 de abril de 1831, em formato 22 x 15 cm, com quatro páginas. “Desse jornal Alfredo de Carvalho dá notícia de haverem circulado três números” (CAVALCANTI, 1996, p. VIII). Trazia, sob seu subtítulo, uma gravura de topo que o chargista, pesquisador pernambucano e autor de *Historia Del Humor Gráfico en el Brasil*, Lailson de Holanda Cavalcanti identifica, como sendo a primeira manifestação do humor gráfico brasileiro, criando inclusive uma polêmica em relação a opinião de Herman Lima, autor da coletânea de quatro volumes intitulada *História da caricatura no Brasil*, que se constitui como uma obra de referência, baseada em uma extensa pesquisa iconográfica e histórica sobre os principais caricaturistas brasileiros e suas obras. Herman Lima destaca como sendo a primeira obra de humor gráfico brasileiro uma litografia publicada no Sudeste, em 14 de dezembro de 1837, atribuída a Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) denominada *A Campainha e o Cujo*, visão defendida também por Luciano Magno (2012).

Entretanto em uma matéria divulgada na *Revista Continente Multicultural*, Lailson de Holanda Cavalcanti, traz à tona uma teoria defendida em 1908, pelo historiador Alfredo de Carvalho que identifica a ilustração anônima de *O Carcundão*, [Figura 37] como sendo a primeira manifestação do humor gráfico brasileiro. Herman Lima desdenha desta descoberta em seus textos, descrevendo-a como irrelevante por tratar-se apenas do desenho de “um burro corcunda derrubando a coices uma coluna grega” (LIMA, 1963, p. 69).

A descrição feita por Lima, porém, não privilegiou o aprofundamento na investigação da imagem, na coleta de signos e símbolos a fim de traduzi-los. Ele elaborou uma espécie de descrição básica e preconceituosa do desenho pernambucano. Como já mencionado por Ramos (2009), reiteramos que o humor gráfico político não pode ser dissociado do seu contexto histórico e no caso da sua apresentação ser alegórica – não incluindo indivíduos específicos, mas, sim a representação de conceitos – sua interpretação necessita de uma compreensão detalhada dos elementos nele simbolizados. Este tipo de análise acerca da mesma ilustração foi realizado com primazia por Lailson de Holanda desde a gravura de topo da capa até outra no miolo do periódico, que surge na publicação de número 03 como uma espécie de sequência, complemento da primeira:

O “burro corcunda” a que se refere Lima, na verdade, é a representação de um ser humano com cabeça de asno, alegoria muito usada por Francisco de Goya y Lucientes em sua série dos *Caprichos* para simbolizar a ignorância das elites. Essa figura bípede – e não quadrúpede – não escoli-

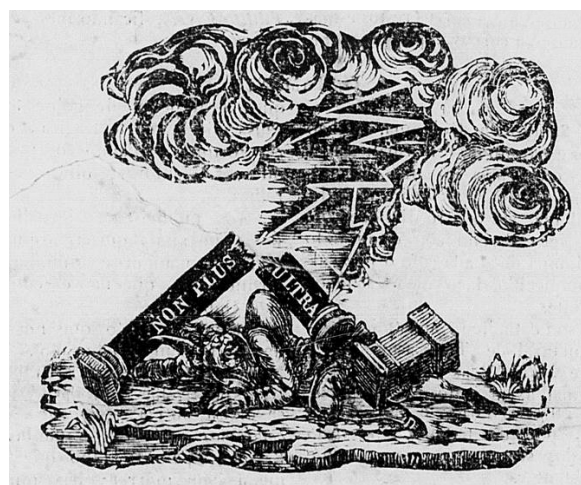


Figura 37 - Detalhe das ilustrações de *O Carcundão*

Gravuras de topo | Autor desconhecido
16.05.1831 | nº 03

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

ceia, mas, pelo contrário, tenta deter com as mãos a queda de uma coluna que despenca sobre ele. Esclarecendo então as alegorias: o corcunda simboliza o apelido (corcundas) dado pelos liberais aos membros do Partido Restaurador, o qual, apoiado pela Sociedade Colunas do Trono, pugnava pela volta de D. Pedro I ao Brasil.

Sabendo-se das divergências do primeiro imperador com a província de Pernambuco, compreende-se perfeitamente que o jornal tinha uma posição política oposta à dos restauradores e sua intenção era satirizá-los já a partir do próprio título do periódico. Complementando tudo isso, a obra anônima na capa do *Carcundão* tem um desfecho na última capa daquela publicação: o asno humano e corcunda aparece soterrado pelos escombros da coluna que se partiu sobre ele e onde se lê “Non Plus Ultra” tendo uma nuvem negra que solta raios na parte superior do desenho. (CAVALCANTI, 2007, p. 21)

Sobre o governo de D. Pedro I e as gravuras de topo d’O *Carcundão*, Ramos destaca:

Assim, sua impopularidade acaba se generalizando e, em 7 de abril de 1831, ele é obrigado a abdicar em favor de seu filho, de apenas cinco anos de idade, voltando definitivamente para Portugal.

Publicada em 25 de abril de 1831, logo após a abdicação de d. Pedro I, a gravura d’O Carcundão celebra o fato com humor e ironia, representando um homem barrigudo, corcunda e com cara de camelo (atributos do português e de seus aliados, segundo os apelidos pejorativos da época), que tenta segurar uma coluna quebrada, mas que acaba sucumbindo. Esta representa a Coluna do Trono e do Altar, sociedade política que havia apoiado o governo absolutista do imperador. A coluna partida – sempre uma alusão à queda de D. Pedro I e ao fracasso da sociedade que o apoiava [...]

[...] Não restam dúvidas, portanto, de que essas imagens, longe de serem simples vinhetas decorativas, foram cuidadosamente elaboradas a fim de melhor caracterizar a ideologia dos periódicos e de reforçar as críticas a um governo acusado de despotismo e de anti-nacionalismo. (RAMOS, 2009:, p. 289)



Mediante as explanações apresentadas anteriormente e a observação da própria alegoria podemos afirmar que ao resumir a mesma à simples descrição de um burro derrubando a coices uma coluna grega, de certa forma conduz ao esquecimento as ilustrações originárias de Pernambuco, construindo uma versão onde a caricatura de Manuel Araújo é apresentada como representante do pioneirismo deste tipo de traço no Brasil. O objetivo desta discursão, no entanto, não é definir em que localidade surgiu a primeira ilustração humorística e satírica no Brasil, é na verdade demonstrar que ambas possuem importância e relevância neste contexto, e que não apenas o Sudeste, mas também Pernambuco desde *O Maribondo* (1822) e *O Carcundão* (1831), já apresentava uma produção gráfica ilustrada com símbolos, opiniões e criticidade que possuem indiscutivelmente ideário político, social e cultural.

O corcunda apareceria ainda em outro jornal pioneiro a publicar ilustrações na imprensa do Recife, *O Carapuceiro – Periódico sempre moral e só por Accidens Politico*, começou a circular em 7 de abril de 1832, com quatro páginas no formato de 21 x 15 cm, tendo como único redator o recifense e padre beneditino

Figura 38 - Cabeçalho de *O Carapuceiro*
Clichê | Autor desconhecido
01.02.1834 | nº 01
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 39 - Cabeçalho de *O Carapuceiro*
Clichê | Autor desconhecido
19.04.1837 | nº 01
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

SUPERIOR DIREITO

Figura 40 - *O João Pobre*
Xilogravura | Autor desconhecido
21.03.1844 | nº 01
Fonte: MAGNO (2012: 99)

SUPERIOR ESQUERDO

Figura 41 - *Marmota*
Xilogravura | Autor desconhecido
12.04.1844 | nº 01
Fonte: MAGNO (2012: 103)

INFERIOR DIREITO

Figura 42 - *O Arara*
Gravura de topo | Autor desconhecido
13.12.1845 | nº 07
Fonte: MAGNO (2012: 105)

INFERIOR ESQUERDO

Figura 43 - *O Esqueleto*
Xilogravura | Autor desconhecido
31.03.1846 | nº 09
Fonte: MAGNO (2012: 107)

Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852). Distribuir carapuças a absolutistas, comerciantes, personagens do legislativo e até mesmo aos padres, parecia ser o principal objetivo do padre Lopes Gama, ou padre Carapuceiro como era conhecido, sobre este periódico Lailson destaca que ao atingir o número II:

[...] a partir da edição de 7 de julho de 1832, o jornal passa a circular com uma charge ilustrativa do seu título: o interior de uma chapelaria, onde aparece um empregado experimentando uma carapuça num freguês que traz à mostra uma saliente corcunda (seria uma referência ao seu antecessor: *O Carcundão?*). (CAVALCANTI, 1996, p. VIII)

A respeito deste mesmo desenho [Figura 38] e de um segundo cabeçalho [Figura 39] desta publicação Magno ressalta:

Veio a adotar novo clichê sobre o título, tendo o mérito de apresentar em seu cabeçalho pitoresco desenho, em estilo caricatural, parecido com o que hoje chamamos cartum: uma loja de chapéus e um chapeleiro experimentando uma carapuça na cabeça de um corcunda. No balcão podia-se ver uma coroa, um barrete e uma mitra, e também uma cartola, à espera dos fregueses.

Impresso na Tipografia Fidedigna, de José Nepomuceno de Melo (Rua das Flores, 18), *O Carapuceiro* teve dois clichês onde mostrava suas carapuças. O primeiro já aludido, e o segundo, quando reiniciou sua publicação em 19 de abril de 1837: uma chapelaria, de cujo balcão se aproximam dois fregueses de aspecto importante, dirigindo-se ao dono da loja, que tem ao seu lado diversos cabides onde aparecem pendurados barretinas, chapéus, coroas imperiais, mitras e carapuças. Essas duas obras não foram assinadas, não havendo evidências de que o autor do desenho seja o próprio editor do jornal. Há, no entanto, certas semelhanças formais entre esses dois desenhos, de 1832 e 1837, que possibilitam levantar a hipótese de terem sido feitos pelo mesmo gravurista. (MAGNO, 2012, p. 48-49)

É interessante notar que mesmo havendo uma distância temporal entre estas ilustrações e os desenhos de Antonio Vera Cruz aludidos anteriormente, existem alguns elementos simbólicos em comum, como a coroa imperial representando a

Monarquia; a mitra simbolizando o Clero e o barrete frígio os ideais de liberdade da revolução que derrubou a Monarquia na França.

Além d'O *Maribondo*, *O Carcundão*, *O Carapuceiro*, outros impressos ilustrados que utilizaram a técnica da xilogravura e da gravura de topo em seus cabeçalhos e ilustrações internas são destacados por Ramos (2009, p. 291-294) e Magno (2012, p. 96-97) como pasquins políticos, que são jornais ou panfletos que utiliza uma linguagem por vezes agressiva e difamatória para criticar indivíduos ou acontecimentos. Segundo eles foram publicados na década de 1840 na província pernambucana: *O João Pobre* (1844), *a Marmota* (1844), *O Arara* (1845), *O Esqueleto* (1846), *O Bezerra da Pera* (1846), *O Volcão* (1847), *A Grande Tempestade* (1847), *O Rolha* (1849) e *A Revolução de Novembro* (1850), algumas capas e cabeçalhos podem ser vistos entre as [Figuras 40 e 47]. “Grande papel de destaque teve na impressão dessas publicações a Typographia Imparcial, de Luiz Inácio Ribeiro Roma, um defensor contumaz da insurreição praieira, sucedido por sua esposa, Umbelina Ribeiro Roma”. (MAGNO, 2012, p. 96).

Apesar de apresentarem ilustrações discretas, porém repletas de significados e tendo ainda pouco espaço e destaque no projeto gráfico dos periódicos, sem dúvida estas publicações abriram caminho para a evolução dos impressos ilustrados em Pernambuco. Desenvolvimento que também foi impulsionado pela introdução e popularização de uma nova técnica de impressão em meados do século XIX, como ressaltam Melo & Ramos:

Os parâmetros da linguagem gráfica praticada no país ao longo do século XIX foram definidos em grande medida pelas características da tipografia de chumbo, com suas coleções de tipos e ornamentos. A partir de meados do século, o surgimento da litografia permite um salto de qualidade na reprodução de imagens. A tipografia de chumbo passa então a ser usada associada à impressão litográfica, em um sistema híbrido que altera as feições de parcela significativa das publicações. (MELO & RAMOS 2011, p. 20)

Segundo Cavalcanti (1996:, p. X) as publicações ilustradas no Recife ganharam real dimensão a partir de um fato

PÁGINA SEGUINTE PAR

SUPERIOR ESQUERDO

Figura 44 - *O Bezerra de Pera*

Xilogravura | Autor desconhecido

17.03.1846 | nº 01

Fonte: MAGNO (2012: 109)

SUPERIOR DIREITO

Figura 45 - *O Volcão*

Gravura de topo | Autor desconhecido

30.08.1847 | nº 05

Fonte: MAGNO (2012: 111)

INFERIOR ESQUERDO

Figura 46 - *A Grande Tempestade*

Xilogravura | Autor desconhecido

14.09.1847 | nº 01

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

INFERIOR DIREITO

Figura 47 - *A Revolução de Novembro*

Xilogravura | Autor desconhecido

19.08.1850 | nº 02

Fonte: MAGNO (2012: 115)

Quinta feira 21 de Março

BIBLIOTECA NACIONAL
SLR.

N. 1.

1.º de 1844.



O JOÃO POBRE.

*Se faltar das Primitivas
Pode habitar, que é nobre,
Faltar d'ella e de mais nobre
Pode mui bem o João Pobre.*
Planície Car. n. 5 72.

A primeira idéa que tem d'occupar a população desta Cidade e quiza da Provincia, e do Imperio mesmo com a publicação deste Periodico é esta—quem será o João Pobre? em regra todo o individuo e curioso, em quadra tod'apurada como a actual eu desculpo a curiosidade; vou por tanto satisfazer aos leitores.

O João Pobre é uma especie de garça habitante dos mangues e paludaez, zonde vivo de pescaria atraz de quanto peixinho pode fiagar; para o que se faz muito som-

gamonga, e jurujó, tendo porem por debaixo da trufa *estrangeira*, que lhe cobre a serviz, dos olhos *amarelados*, tad vivos, e agudos, que nad'lhe escapa comarao pela malha.—Nada tem de formoso; pernilongo, carcundo, e mal implumado, de uma cor tirando a cara sem vergonha, e sobre modo nogeto, não se lhe tendo descoberto ate hoje prestimo algum util. Entretanto o João Pobre, de que vamos dar noticia, e cujo retrato se vê no frontispicio desta folha, é outro mui differente; tem a

MARMOTA.

Nesta columna parlo.
Vedei todos os leitores
Quem são os acobitadores
do Brazil.



SEXTA-FEIRA, 13 DE ABRIL.

N. 1.

ANNO DE 1844.

O GAGO.

*Figa-se em tanto ruido
Qualquer que isto não seja;
Não quero mais ouvido
Caso que, qui me pegue.*
BARRIGA-DEBIL. TOM. 1.º, PAG. 45.

Quero romper o silencio, em que tenho estado até hoje; quero escrever tambem para doclarar meos principios, e opinões; quero dar a

PERNAMBUCO—TYP. IMP. DE L. E. R. ROMA.



SABBAO 13 DE DEZEMBRO DE 1845. — N. 7.

O Arara.

*Cesse tudo, que o antiga Muza canta,
Que outro louvor mais alto se levanta.*

Utilidade dos bons conselhos.

BEM dizem que nada he melhor do que bom hom conselho. O Arara soube aproveitar-se maravilhosamente do que lhe dei no numero antecedente, e apenas vio

que eu não levava a bem andar elle negando dividas, corren a caza do credor e contou o *argent*, com certos abates, que nada vem ao caso: porque o credor nelles conveio. E ainda dirão que o meu herde não é um homem digno de ser cantado em proza e verso?

O ESQUELETO.

Revista 31 de Março de 1846.

PREÇO 40 REIS.

Typ. da União, rua Bella N.º 45.

NUMERO 9.

PERIÓDICO MORAL

SATIRICO POLITICO.

Guerra a ty-despo-

rannia e ao tismo.

O Esqueleto.

Ja mais ninguém no mundo tem olhevido mais armas contra si mesmo, do que o bem conhecido redactor do Sete de Setembro, por quanto ostentando elle de sete cras, todos o reconhecem, bons por sem hrio, outros por venal, outros por ineconsequente, aquellos por repulidiqueiro, estes por perdido e ingrato; todos enfim por hum frade mini ponceo exemplar: isto posto, tendo o Esqueleto de responder ao que exige o n. 55 do referido Sete, em que explicando elle o proveito das composuras, pede, que exhibamos outros ordens, o nosso program-

tando dos seus mesmos principios escriptos, por huma ordem inversa, o fundamento dos noassos principios, isto he: o systema geral, os theoremas administrativos, que com huma só palavra definimos —Ordem.— O Sete quer hum programma politico, apesar de que elle o não tenha exhibido da sua parte, nem o possa fazer, por que do seu lado as obras desmentem todas as palavras, nos o satisfaremos, para sua inteira confusão.

Ha o Sete das sete, (n. 55.) e a ordem não pertence privativamente a nenhum systema politico. — He verdade: mas nenhuma systema politico pode subsistir sem que seja susten-



O BEZERRA DE PERA.

*Digaõ-me agora os sabios da Escripura
Que segredos são estes da natura.*

1846.	TERÇA-FEIRA 17 DE MARÇO.	N. 1.
-------	--------------------------	-------

Tem sido pouco apreciado o nascimento do bezerro de *péra*: os gubérnias tratam de occultar este facto, aliaes importante, e alguns praeiões, entendendo que isto está na ordem natural das cousas, não tem encarado o negocio pelo lado da *maravilha*, e do *misterioso*. Cumpre pensar differentemente: sabe-se que differentes phenomenos tem apparecido em a natureza, porque ella fertil na produção, como que de quando em quando quer apresentar hum facto extraordinario, mas este de que se tracta agora está sobre tudo! Hum bezerro de suíças, bigode, e *péra* em hum epocha, em que se proclama por todos os cantos castigo contra os *gubérnias*, hum bezerro de *péra* quando hum parte da especie humana, querendo distinguir suas opiniões das opiniões de seus semelhantes, recorre ao signal da *péra*, que consiste em hum pigilho de cabellos criados, nascidos, crescidos e já muito grandes logo abaixo do beico inferior, e por sem duvida facto importantissimo, e misterioso! Seria bom que o bicho fosse remettido para o Museo do Rio de Janeiro, mas que antes se consultassem todos os Medicos, e Cirurgiões, todos os phisicos, chimicos, naturalistas, mathematicos, emfim todos os homens que tem certa ordem de conhecimentos, a fim de se ouvir a opinião d'elles a respeito do *predigio* que nos occupa! Tem-se visto homens com 21 dedos, carneiros com 6 pés, snimaes hermaphroditas, caxorro sem rabo, pato sem bico, cobras com azas, boi mórto, bode com 3 chifres, galinhas suras, papagaio contrafeito etc. etc., porem be-



O VOLCÃO.

ANNO 1847.

NUMERO 5.

Sobre o ladrão está a confusão, e sobre o que falla por uma lingua dobre cabe uma cruz pesada de infamia. — ECLASIASTICO.

SEGUNDA-FEIRA 3o DE AGOSTO



A GRAND TRIP

Publica-se na Typographia União, rua da União.
Vende-se na Praga da Independência, loja n. 48.

Fingert as virgins e desmoroceiras de estradas

Preço 80 réis. Recife, 14 de Setembro de 1847. N. 1

PROEMIO.

[illegible]

Vós homens, que habíades esta linda província tão digna de melhor sorte, tão prospera outra vez, tão esperançosa, tão cheia de vida e de luzes! Vós nacionais e estrangeiros, respondi: - Julgais pura declamação o que agora me achastes de ler? Serão noutamente lu-

[illegible]

Sim, a veracidade da terrível presente de Pernambuco está mesmo impressa na encapçada dos discursos que caído o abismo, que engulindo os buns, certamente não deixará na superfície sias e salo a osanar, clislas, os perdidos, os intelectuais, os perturbadores, os faustos, os judeus, os escarvadores infantes, os assedias da propaganda da exclusivismo, peribulário, os cluchadores da fazenda publica, inibidos e mofados: os tratantes do extrativismo de dadas brásiles, os



A REVOLUÇÃO DE NOVEMBRO.

No. 2. 1

SEGUNDA-FEIRA 49 DE AGOSTO

14550

A REVOLUÇÃO.

(Continued)

[illegible]

Mas para que tudo isso funcione, por que criamos por-
pensas e suspensas de pessoas, na terra da Santa-Cruz,
por que é preciso perpetuar o mundo, da estúpida in-

Per isso se julga, à mísera e brasileira, por que quem lá não pôde estudar e ou não pôde, porque a terra, quando a puler, e, tal é o seu esquecimento, e como se fosse de arado invólucro, que de todos os segredos, fazer-se los trevamos, que humilhe e pulvise, comelhe-se a chelata com o solário, e os brasileiros, e quando com o povo, e os de todo, chega a comelhe-se a sua

Que tal, tem o povo, que diziam assim, de

Deves lembrar-se de que nem se pode, e não tem elemento não-vital, como por exemplo os gases do Brasil; por isso os recursos sempre estarão lá, diretos, e indiretamente; se pode buscar particularidades e extrair, com todo o cuidado, para extrair da vida um pouco mais.

[illegible]

A Inglaterra disse-se, porém, que o governo não
queria que a França não se dissolva, mas a França
que se dissolve, e portanto não houve mais nada.

Empedrado a luto, o poder teve a vontade de negar que até convidara os seus potentes para intervir na sua armada contra os seus rivais ame-

A Ingilterra, comprendendo cosa e tempo che ha fatto alla mia storia, definendo con estrema, una mia e intimo dei postumi, per procurare.

À DIREITA

Figura 48 - Capa de *O Monitor das Famílias* | Capa trabalhada com tipos de metal, detalhe para o florão que formam os fios ornamentais da moldura
02.12.1859 | nº 01

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

PÁGINA SEGUINTE

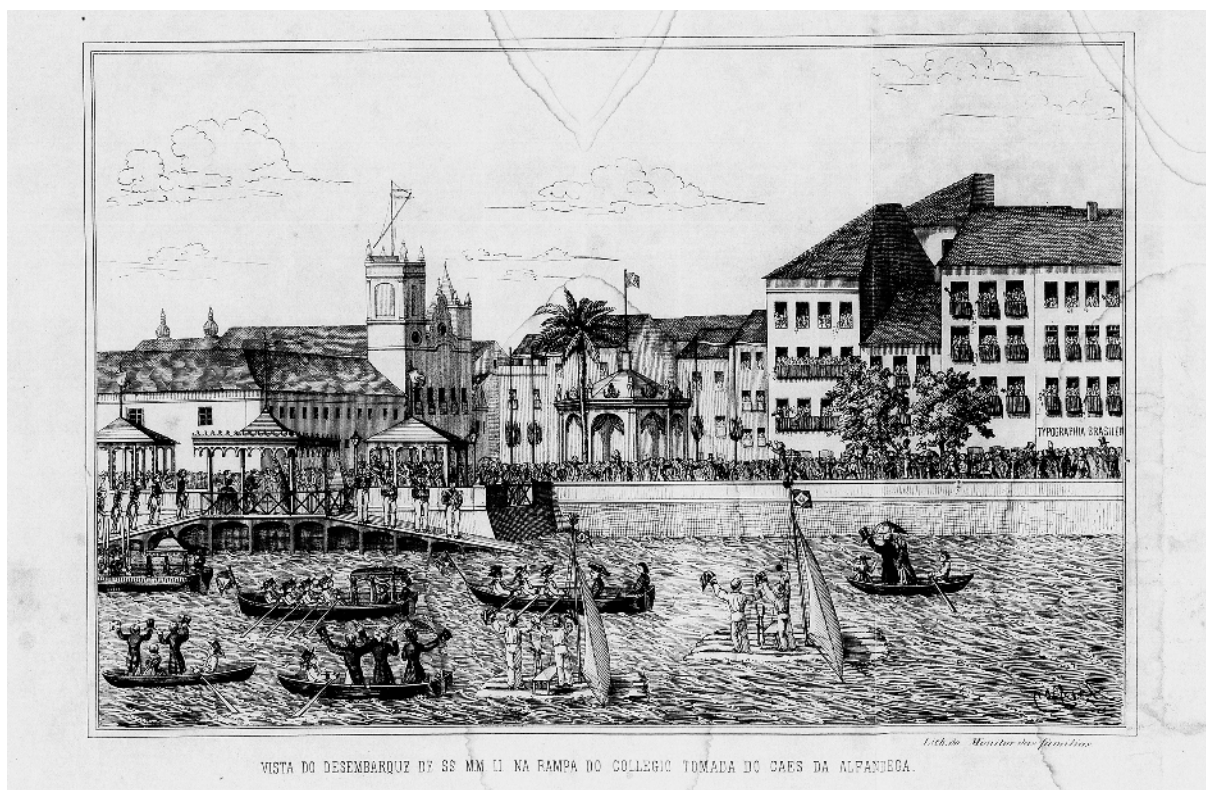
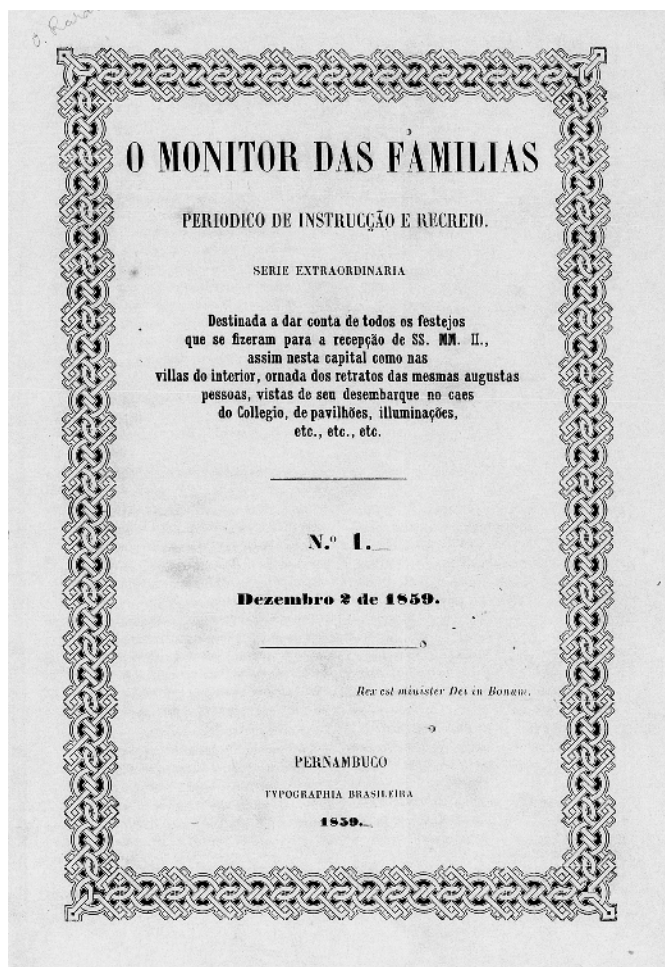
Figura 49 - Retratos de D. Pedro II e D. Thereza Christina
Litogravura | Alphonse Bensson
02.12.1859 | nº 01

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

ABAIXO

Figura 50 - Cais da Alfandega representado na chegada da família real
Litogravura | Alphonse Bensson
02.12.1859 | nº 01

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional



ocorrido em 1859, quando Felipe Nery Colaço realizou a importação de equipamentos europeus para a instalação de uma oficina litográfica completa. A Litogravura é uma técnica tradicional de impressão, que significa “desenhar na pedra”, no próximo tópico detalhes deste processo serão destacados.

O primeiro trabalho divulgado por esta litografia foi intitulado *O Monitor das Famílias*, [Figura 48] publicação de seis edições, ilustradas com litografias assinadas pelo artista francês Alphonse Bensson, que descreviam a apoteótica visita da Família Imperial brasileira a Pernambuco em 1859. Nas [Figura 49 e 50] é possível ver exemplos de algumas destas litogravuras que estampavam as páginas finais do periódico, já com destaque de página inteira retratando personalidades do governo como o próprio imperador D. Pedro II e os arredores do Recife que se agitavam com a chegada da família real, além da assinatura do artista nas imagens lê-se: Litho do Monitor das Famílias.

Apesar do jornal ter tido curta duração, a importância deste acontecimento reside na implantação permanente de uma oficina litográfica no Recife, de onde passaram a circular várias publicações ilustradas, algumas delas de apurado primor gráfico, tendo como autores nomes que se tornariam consagrados na história da caricatura nacional e realizaram grandes parcerias na organização de diversos destes periódicos.

Pertencem a este período o aparecimento de *A Careta*, com um total de dezesseis números datados entre 20 de julho de 1869 a 20 de dezembro de 1869; de *A Ilustração Pernambucana* – *Jornal ilustrado e satírico*, que circulava de





Figura 51 - Capa da *Lanterna Mágica*
 Litogravura | Luiz Antônio
 da Silveira Távora
 07.09.1882 | nº 20
 Fonte: MAGNO (2012: 376)

forma irregular entre outubro de 1872 a maio de 1874, trazendo desenhos de José Neves e Estevão Carneiro Leão responsáveis pelas quatro páginas litográficas das oito que compunham o periódico; Além destes, citados ainda podemos ressaltar outros, que mesmo sem atingir extensos períodos de publicação e circulação, também deixaram sua contribuição auxiliando para o desenvolvimento de técnicas e no aprimoramento artístico destes periódicos na província, são eles: *A Cigarra* e *O Serrote* de 1872; *O Brasil Ilustrado*, *A Cigana* e *A Mutuca* de 1864 e *Os Frades* de 1876.

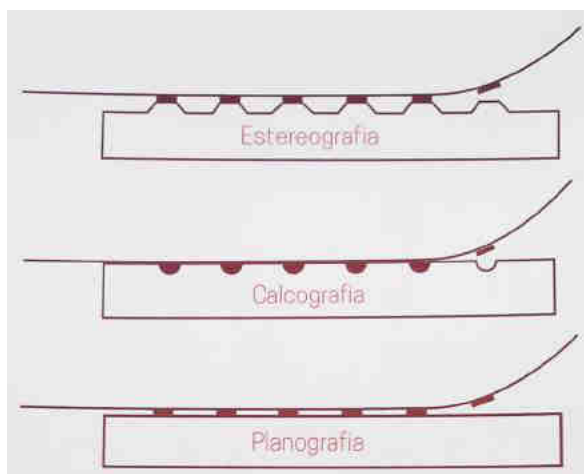
Outra expressiva publicação foi a *Lanterna Mágica – Periódico Livre e Humorístico*, datado entre 20 de janeiro de 1882 a 20 de outubro de 1909, contendo páginas ilustradas pelo seu diretor-proprietário, Luiz Antônio da Silveira Távora que documentou grandes acontecimentos da nação como a abolição da escravidão e a proclamação da República. Na [Figura 51] é possível observar no topo da página que o título, os subtítulos e as demais informações como ano e número do periódico surgem como um elemento alegórico que funde imagem e texto em fontes desenhadas pelo próprio artista, a capa é completada por uma ilustração de um anjo. Como as demais revistas do período é possível observar que a partir da introdução da litografia as imagens passaram a ocupar mais espaço no projeto gráfico dos periódicos. Existem ainda outros títulos relevantes, que por contarem com a participação de Antonio Vera Cruz serão detalhados no capítulo 4, dedicado a sua obra.

3.3.1 Litografia a técnica de produção mais utilizada por Vera Cruz

As autoras Alice Jorge e Maria Gabriel dedicam a terceira parte do seu livro intitulado “*Técnicas da gravura artística – Xilogravura, Linóleo, Calcografia, Litografia*” (2000), a uma explanação detalhada do processo litográfico, destacando desde a definição; as origens; os princípios gerais da técnica; os materiais utilizados no processo para a preparação da pedra litográfica, fazer o desenho, realizar a impressão e a posterior limpeza das pedras; as técnicas de transferência ou transporte de um desenho para uma pedra e de uma pedra para outra; a estrutura da Oficina Litográfica etc.

É uma apresentação detalhada desta técnica de produção que foi amplamente utilizada a partir de meados do século XIX no Brasil e na província de Pernambuco para a impressão de diversos periódicos ilustrados, permitindo que os artistas conferissem um maior aprimoramento e riqueza de detalhes aos seus desenhos, incluindo Antonio Vera Cruz que fez amplo uso da mesma em mais da metade da sua obra (revistas ilustradas, polianteias e rótulos de cigarros) encontrada nos acervos pesquisados. Ferreira (1994, p. 236) salienta, “sobre a expansão da litografia fora do Rio de Janeiro, parece seguro afirmar que foi o Recife, em 1831, a primeira cidade provinciana a conhecê-la”.

Entretanto nosso estudo não tem como objetivo particularizar todas as etapas deste processo, pretendemos fazer com que o leitor compreenda como a impressão litográfica acontecia. Um aprimorado detalhamento e particularidades do processo podem ser encontrados além da obra citada, na dissertação de Jarbas Espíndola Agra Jr. intitulada “*Memória Gráfica Pernambucana: indústria e comércio através dos impressos litográficos comerciais recifenses [1930-1965]*”, onde utilizando vários autores como base bibliográfica, inclusive as autoras mencionadas inicialmente, faz toda uma reconstrução da chegada da litografia em Pernambuco, das técnicas utilizadas neste processo de impressão, mapeando as principais gráficas e oficinas litográficas do período e apresentando o



TOPO

Figura 52 - O princípio dos métodos de impressão vista lateral das matrizes

Fonte: Michel Twyman, 1999 in: (AGRA JUNIOR 2011: 50)

ACIMA

Figura 53 - Johann Alois Senefelder

Fonte: <http://www.ssg-solnhofen.com/products/lithostones/>, 2017

produto litográfico produzido no Recife no século XX (revistas, anuários, mapas, rótulos). Mesmo possuindo um recorte temporal posterior ao desta pesquisa, auxiliou no entendimento desta técnica de produção.

A litografia é um processo de gravura plana, inventado pelo alemão Aloys Senefelder em 1798. Senefelder chamou-lhe então, o “novo processo de gravar quimicamente”. Este termo mais corrente passou a ser o de litografia – cuja palavra do grego lithos (pedra) e graphien (escrita) – Largamente utilizado nos setores comerciais, teve grande expansão também nos meios artísticos desde o século XIX. (JORGE & GABRIEL, 2000, p. 108)

Por gravura Orlando da Costa Ferreira define:

É a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou às vezes, dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio de tinta (o elemento “revelador”), e numa operação de transferência efetuada mediante pressão. (COSTA FERREIRA, 1994, p. 15)

Ao definir a litografia como um processo de gravura plana, Jorge & Gabriel (2000, p. 118) referem-se ao “método planográfico. Este método, cuja denominação deve-se a sua mais notável característica, a fixação, ou acúmulo, da tinta na superfície de impressão, é na atualidade o mais usual dos métodos que envolvem a

reprodução de imagens” (AGRA JUNIOR, 2011, p. 50). Além da litografia este princípio serviu de base para o posterior surgimento da impressão offset, mas enquanto a matriz litográfica utiliza uma pedra calcária, a impressão offset usa cilindros por onde deslizam o papel ao ser impresso.

Em 1905, o americano Ira Rubel, descobriu acidentalmente o processo offset, isto é, a impressão baseada no mesmo princípio, mas utilizando em substituição da pedra, as chapas do zinco e do alumínio. (...) Desde as primeiras experiências que o progresso não tem parado neste campo de impressão, e hoje em dia encontram-se máquinas bastante completas e complexas que podem imprimir muito rapidamente e a várias cores. (JORGE & GABRIEL, 2000, p. 110)

A imagem a seguir [Figura 52] utilizada por Agra Junior (2011) foi retirada de um dos textos de Michel Twyman (1999) e demonstra em vista lateral os principais métodos de impressão, de acordo com a função da matriz. Nela é possível visualizar de maneira simples como uma matriz pode ser trabalhada para realizar a impressão em alguma superfície. Na **Estereografia** a matriz terá elevações onde a tinta se concentra durante a impressão, são exemplos deste método: Tipografia; Fotogravura; Estereotipia; Galvanotipia; Xilogravura; Plastotipia etc. Na **Calcografia** a matriz terá sulcos ou entalhes abertos onde a tinta se concentra durante a impressão, são exemplos deste método: Gravura Manual; Gravura Química; Gravura Fotoquímica. Na **Planografia** a matriz será plana e a tinta se concentra na própria superfície lisa de impressão, são exemplos deste método: Litografia; Fotolitografia; Offset; Metalografia etc.

O descobridor da técnica litográfica Johann Alois Senefelder [Figura 53] nasceu em Praga, 6 de novembro de 1771, seu pai era cantor do teatro real de Munique, fato que o fez mudar para a cidade ainda jovem, iniciou o curso de Direito mas abandona-o após a morte de seu pai e tenta a carreira de ator e dramaturgo, é quando passa a se dedicar à arte da impressão por conta da dificuldade de imprimir suas peças, estuda tipografia, fazendo experiências com os demais métodos de impressão até então existentes. No entanto na região em que

morava havia pedras calcárias que viriam a se constituir como a matriz da litografia, durante seu processo de experimentação Senefelder acaba descobrindo, para alguns até acidentalmente, o que viria a denominar a partir de 1796 de Chemische Druckerei (impressão química). Em 1818 Senefelder publicou um tratado intitulado *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckery* “Um curso completo em litografia”. Esse tratado é dividido em duas partes: a primeira é uma história da invenção e seus diferentes processos, enquanto que a segunda contém instruções práticas para a sua aplicação. Esta obra teve grande repercussão na Europa, especialmente na Inglaterra. A partir de 1820 a litografia já era utilizada em Mapas, partituras, diagramas, manifestos, circulares etc. Senefelder morreu em Munique 26 de fevereiro de 1834, deixando uma contribuição que fez questão de compartilhar e divulgar mudando assim os rumos da história do Design Gráfico.

Meggs também define a técnica da Litografia realizando uma breve explicação do seu processo:

A litografia se baseia no princípio químico simples que óleo e água não se misturam. A imagem é desenhada numa superfície plana de pedra com crayon, caneta ou lápis de base oleosa, que repele a água. Em seguida, uma tinta também de base oleosa é passada com um rolo sobre a pedra, aderindo a imagem, mas não as áreas molhadas. Uma folha de papel é colocada sobre a imagem e utiliza-se uma prensa para transferir a imagem entintada para o papel. (MEGGS, 2009, p. 198)

Detalhando mais um pouco o trabalho e os processos químicos sobre a pedra, Jorge & Gabriel ressaltam:

A pedra é desenhada com os materiais próprios, tinta ou lápis litográfico à base de gordura. Em seguida acidulada, isto é, coberta com uma solução de goma arábica e ácido nítrico nas proporções convenientes para cada tipo de trabalho. As propriedades da goma arábica vão contribuir para que o desenho (gordura) se fixe. Por sua vez, as zonas não desenhadas, isto é, não engorduradas, fiquem aptas a rejeitarem a gordura da tinta de imprimir (devido às qualidades de absorção da

pedra, que está constantemente a ser humedecida, durante a fase de impressão). A habilidade do artista é fundamental pois como nos demais processos de gravura a imagem na litografia tem que ser desenhada invertida na pedra. (JORGE & GABRIEL, 2000, p. 110)

Tudo se inicia, portanto na matriz “os xistos calcários originários de Solnhofen, na Alemanha, foram os primeiros a ser empregues por Senefelder, devido às suas propriedades de porosidade e dureza. Existem pedras de várias cores, tamanhos e espessuras estas características influenciam no resultado do impresso” (JORGE & GABRIEL 2000, p. 110). Nas [Figuras 54 e 56] exemplos de matrizes litográficas, com destaque para [Figura 56] onde encontramos Mestre Helio Soares, ex-técnico da oficina Guaianases, desenhando na matriz litográfica ao fundo vemos as demais pedras e equipamentos que compõem a oficina, em uma postura e atmosfera que tem suas raízes no ambiente de trabalho em menor escala dos artistas gráficos do século XIX entre eles, Vera Cruz. Atualmente Mestre Helio é responsável pela administração do Ateliê Livre situado no Centro de Artes e Comunicação (CAC) na UFPE, local onde transmite seu vasto conhecimento a respeito da litografia a qualquer interessado em participar do curso e das aulas que ministra.

Durante o processo a pedra fica tão sensível ao toque de gordura que se deve evitar até o apoio, o toque das mãos ou até uma gota de suor na mesma durante a criação, fato que exige perícia na hora de desenhar, evitando manchas acidentais. Uma pedra pode ser limpa e reutilizada para a criação de uma nova gravura, para isto precisa passar por um processo sendo granida com abrasivos próprios, utilizam-se os seguintes materiais: pós-abrasivos como o esmeril e o carburundum. Depois com água corrente, outra pedra litográfica é rotacionada sobre a desenhada o atrito entre as pedras com o abrasivo auxilia na retirada do desenho anterior.

Ao receber uma pedra litográfica, a primeira providência a ser tomada pelo estabelecimento litográfico é o arredondamento dos cantos e arestas dos blocos, a fim de evitar estragos, como entintamento indesejado. Porém, a primeira operação realmente signi-



Figura 54 - Exemplos de pedras litográficas contendo anúncios e rótulos tipo de impressos que além das revistas ilustradas também foram produzidos a partir da técnica litográfica

Fonte: <http://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/cinco-exposicoes-destacam-a-tecnica-da-litografia-no-museu-da-gravura/42742/>



Figura 55 - Pedra litográfica do Ateliê Livre localizado no Centro de Artes e Comunicação da UFPE

ABAIXO

Figura 56 - Mestre Helio Soares, ex-técnico da oficina Guaianases, atualmente responsável pela administração do Ateliê é um exímio conhecedor do processo litográfico

Fonte: <https://bacanaldeideias.wordpress.com/2015/06/29/a-litogravura-no-recife-mestre-helio-soares-e-o-grupo-itacoatiara/>



ficativa pela qual passará a pedra é a ponçagem [...] tem a função de deixar a pedra lisa, emparelha-la ou mesmo apagar o desenho anterior. (AGRA JUNIOR, 2011, p. 54)

O processo de gravação na pedra litográfica se dá primeiramente através da utilização de material oleoso, com o qual se elabora a imagem. Este material pode ter várias formas diferentes. O conhecimento pelo artista dos materiais que utiliza é da maior importância para poder tirar deles o maior partido estético. Jorge & Gabriel (2000, p. 112) destacam como materiais de desenho litográfico: pincéis, trinchas, escovas pequenas; lápis litográfico; tinta litográfica líquida e sólida; terebintina; água destilada; canetas e aparos; lâminas, pontas e bisturis; barra de pedra-pome. O desenho feito na pedra é sempre em preto, e no início do processo era impresso também em preto, as cores só vão surgir posteriormente com a cromolitografia.

O lápis crayon provavelmente foi um dos mais utilizados por Antonio Vera Cruz na criação de suas gravuras, pois anúncios encontrados no Diário de Pernambuco nos primeiros meses já então dos anos de 1920 período final de sua carreira diziam: “**DESEJA** V. Excia. Um retrato a **pastel**, sépia, ou **crayon**, trabalho fino e esmerado? Só na Rua da Detenção (São José) n. 649, com Vera Cruz”. Sobre o uso do crayon Agra Junior, (2011, p. 59) salienta, “nesta técnica a pedra utilizada para o desenho deve ser granida, dando maior sensação de aspereza, medida que serve para evitar que o lápis deslize sobre a pedra”. O uso do lápis crayon oferecia resultados finais com bastante qualidade, proporcionou ao traço de Vera Cruz variações de sombreamento, e mesmo seus desenhos sendo na grande maioria impressos em preto, é possível distinguir todos os elementos que formam as imagens, por mais rica em detalhes que seja a composição, isso graças as variações de tonalidades e sombreamento conferidas com o uso da litografia e do lápis em crayon.

Entre os vários exemplos da obra de Vera Cruz destacamos esta litogravura de página central [Figura 57] publicada na *America Illustrada* em 25 de junho de 1882, número 19, na

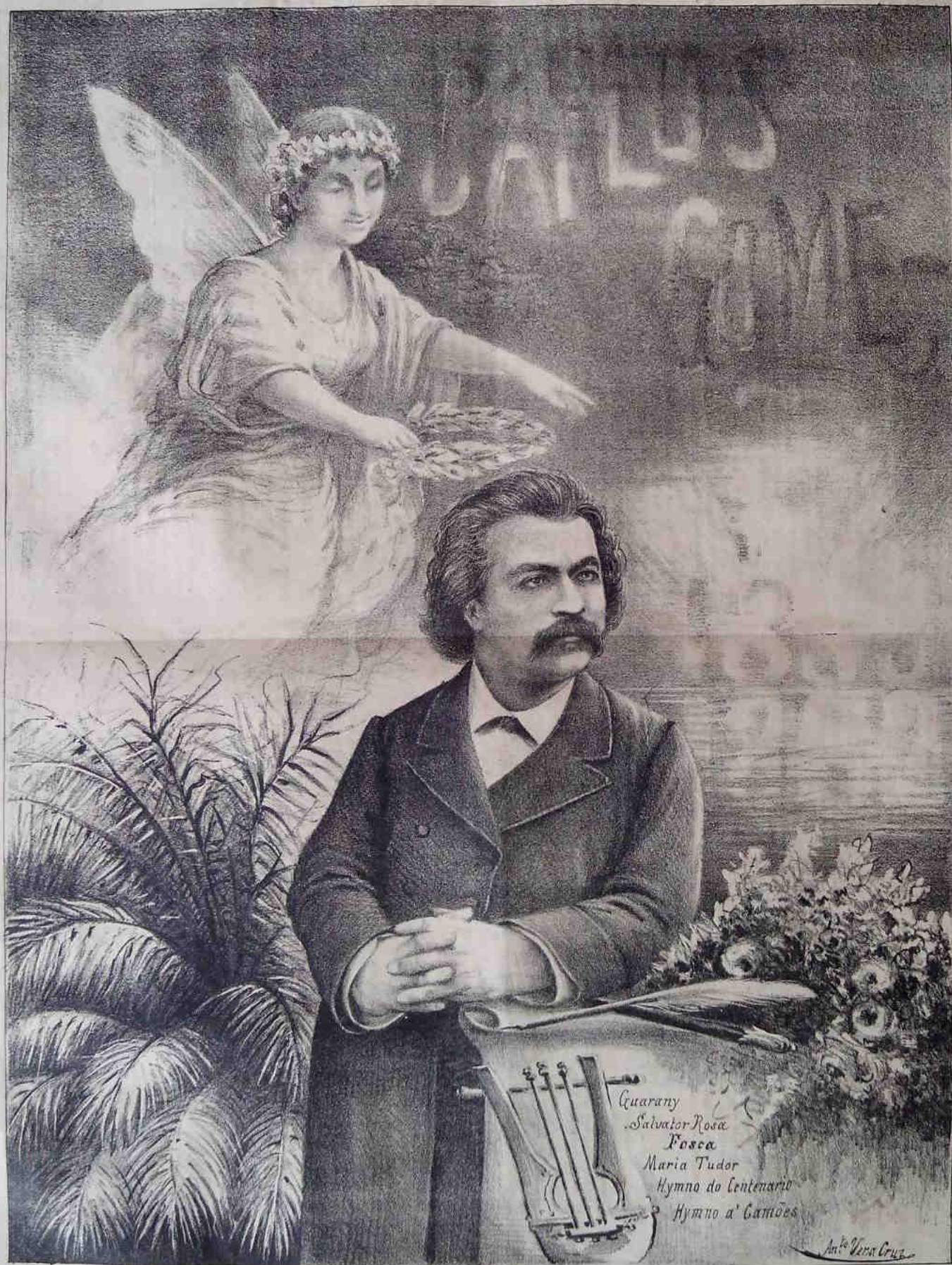
qual faz uma homenagem a Carlos Gomes famoso compositor de óperas do período. É possível evidenciar na mesma o uso das variações tonais e o cuidado no emprego do sombreamento que em alguns momentos surge mais escuro e em outros mais suave, demarcando bem os elementos do mundo real como o próprio Carlos Gomes, e demais detalhes de vegetação, uma lira e outros instrumentos de trabalho do maestro, de uma atmosfera mais sobrenatural que ocupa o fundo superior da gravura, com uma figura alegórica de um anjo que coroa o artista. O trabalho cuidadoso com o sombreamento pode ser evidenciado também no nome do homenageado e na data da publicação ambos feitos em tipos que não possuem linhas demarcando seus corpos a variação tonal e o efeito do esfumamento faz com que as letras se misturem as nuvens e os raios de luz que transpassam por elas é possível até perceber a data refletida, numa espécie de lago que ocupa o fundo do desenho. Todos estes elementos foram idealizados em preto e branco e mesmo não existindo cores todos os detalhes ficam perceptíveis, estas características gráficas puderam ser alcançadas em parte pelo talento do litógrafo, em conjunto com o uso da técnica litográfica e de lápis como o crayon, era mais difícil para artistas que utilizavam a xilogravura, que geralmente oferecia trabalhos com preenchimentos chapados, conseguir atingir este nível de diferença tonal e sombreamento.

A ausência de cor nas ilustrações de Antonio Vera Cruz pode ser explicada pelo fato de no Brasil os avanços em termos de cores na litografia só ocorrerem próximo ao século XX. A cromolitografia é o termo pelo qual ficou conhecida a impressão colorida produzida através da litografia, foi patenteada na França no ano de 1837 pelo impressor Godefroy Engelmann. Nesta técnica [Figura 58] para imprimir uma ilustração faz-se necessário separar as cores e cada cor terá sua matriz, durante a impressão elas precisam ser cuidadosamente encaixadas para que não ocorram falhas no resultado final. Assim quanto maior o número de cores mais matrizes ou pedras serão utilizadas. Na primeira metade do século XIX, a cromolitografia já era utilizada na Europa e nos Estados Unidos, entretanto Barreto Campello & Aragão (2011, p. 14) ressaltam, “no

PÁGINA SEGUINTE

Figura 57 - Ilustração Central
da *America Illustrada*
Homenagem a Carlos Gomes
Litogravura | Antonio Vera Cruz
25.06.1882 | nº 19

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



Guarani
Salvador Rosa
Fosca
Maria Tudor
Hymno do Centenario
Hymno a' Camões

Ant. Vera Cruz



Figura 58 - Exemplo de matriz para cromolitografia e resultado da impressão

Fonte: <https://memoriadalitografia.wordpress.com/> 2017

primeiro quartel do século XX, a litografia comercial recifense atinge um razoável amadurecimento (...) os trabalhos da Fábrica Lafayette de cigarros em cromolitografia são um bom exemplo”. Apesar de existir no mesmo período de participação de Vera Cruz nos periódicos ilustrados a técnica da cromolitografia ainda não era amplamente utilizada neste tipo de publicação no Brasil, fato pelo qual talvez não tenhamos encontrado ilustrações coloridas deste artista, exceto na cor de fundo de alguns rótulos de cigarro que assinou.

Temos, portanto, em síntese, que a pedra litográfica é sensível à gordura, e que a imagem produzida, pode ser obtida através de inúmeras formas conforme os materiais acima citados. Fica claro que isto permite uma vasta diferenciação entre as técnicas de cada artista, podendo assim conferir efeitos pessoais na criação da imagem.



Além de gravar a pedra com gordura, é preciso que o artista isole as áreas que ficaram em branco, ou seja, que continuem sem desenho. Isto se faz com uma goma, lacrando a pedra para o processo de corrosão. Somente as áreas desenhadas sofrerão o ataque corrosivo, de modo a criar micro concavidades para a receber a tinta, as demais continuarão em branco e estarão sempre molhadas durante a impressão. A tinta também é oleosa, por isso só adere aonde está o desenho, na área em branco sofre a ação repelente da água.

A tinta é transferida para a pedra já processada usando-se um rolo de borracha, semelhante ao rolo de esticar massas. Apenas uma fina camada de tinta é suficiente para imprimir a imagem no papel. A operação final é a passagem da imagem para o papel usando-se uma grande prensa [Figura 59] que esmaga o papel sobre a pedra.

Nas revistas ilustradas geralmente o mesmo papel passava por duas prensas a litográfica e a tipográfica e por vezes na própria página da ilustração havia algum texto que era confeccionado por tipos móveis, a respeito da ordem que o papel percorria neste processo Ferreira destaca:

Figura 59 - Prensa litográfica do Ateliê Livre localizado no Centro de Artes e Ofícios da UFPE


Fonte: <https://bacanaldeideias.wordpress.com/2015/06/29/a-litogravura-no-recife-mestre-helio-soares-e-o-grupo-itacoatiara/2017>

No caso das ilustrações, em que deve concorrer o processo tipográfico, para a impressão do texto, a estampagem litográfica, em razão do complexo tratamento a que se deve submeter o papel e a própria estampa, antes e depois da tiragem, ocorre invariavelmente em primeiro lugar. (FERREIRA, 1994, p. 107)

Outra particularidade da litografia se denomina autografia ou transporte, acreditamos que nas ilustrações de Vera Cruz esta função pode ter sido utilizada nos frontispícios (cabeçalhos com os títulos e informações das publicações, que serão detalhados no capítulo 4) de alguns periódicos como *O Diabo a Quatro* ou *America Ilustrada* que durante alguns anos de suas publicações, utilizaram os mesmos cabeçalhos com poucas modificações. Sobre a definição da autografia descrevem Jorge & Gabriel:

Muitos são artistas que utilizam o processo de autografia, ou seja, do transporte. Em vez de se desenhar diretamente na pedra ou na chapa utiliza-se um papel especial, que depois de desenhado transporta esse trabalho para a pedra. Neste processo, perdem-se, porém, riquezas de pormenor e espontaneidade, que se conservam quando a imagem é desenhada e trabalhada diretamente na pedra, ou na chapa litográfica. (JORGE & GABRIEL, 2000, p. 113)

Portanto se os cabeçalhos foram recorrentes em várias edições só alterando em sua composição alguns detalhes, porém tendo que modificar sempre o conteúdo da revista a cada número, podemos formular algumas hipóteses que possibilitaram suas repetições: a reutilização da pedra contendo o frontispício apagando só a ilustração da base que mudava a cada número; o desenho original do frontispício ter sido feito em um papel especial sendo transportado a várias pedras cada vez que fosse criada uma nova capa, como na explicação da citação; ou que o desenho original tivesse sido feito diretamente na pedra litográfica e depois transportado via papel especial para as demais; ou ainda a utilização de uma técnica não litográfica: o clichê¹⁹.

 ¹⁹ Na linguagem tipográfica diz respeito a uma chapa metálica/placa com imagens e/ou dizeres gravada em relevo no metal e usada na impressão em máquina

Infelizmente não é possível afirmar qual das suposições é a mais correta, pois não foi encontrado nenhum registro em relação a esta temática, porém é quase certo que em algum momento a técnica do transporte foi utilizada por Vera Cruz em seus desenhos já que a repetição nestes casos é feita por um longo intervalo de tempo.

Todo processo e técnicas da impressão litográfica descritas anteriormente ocorriam em locais que ficaram conhecidos desde o século XIX como oficinas litográficas, a prensa observada anteriormente era apenas um dos componentes que formavam as oficinas, sobre elas e os equipamentos que as compõem Jorge & Gabriel destacam:

Uma oficina litográfica, deve ser arrumada segundo uma ordem que permita que o encadeamento do trabalho (preparação da pedra, desenho e prova), dê uma certa disciplina [...] São equipamentos de uma oficina litográfica:

- a) Prensa e suporte de rolos por ordem de tamanhos.
- b) Bancada de lavagem de pedras e processamento.
- c) Prateleira de arrumação de pedras.
- d) Bancada de desenho.
- e) Bancada de tiragem.
- f) Armário e prateleiras para ácidos, materiais de desenho, de limpeza, de acidulação, para tintas, espátulas etc.
- g) Suporte de rolos na fase de descanso.
- h) Suportes móveis ou fixos para os rolos durante a tintagem.
- i) Estendal de provas ou prateleiras de secagem.
- j) Se não existir no local água corrente, deve pelo menos haver um depósito com água e um local de escoamento, dado que os trabalhos de litografia são impossíveis de realizar sem água.

(JORGE & GABRIEL, 2000, p. 130)

A litografia foi utilizada em dois grandes polos neste período: o comercial e o artístico. O **comercial** se liga as ilustrações que possuíam a função de informar e divulgar desde produtos

tipográfica. Permite que os elementos gravados na matriz sejam impressos incontavelmente.

e marcas (cartazes, rótulos), até os fatos que aconteciam (revistas ilustradas). O **artístico** de certa forma se ligava ao anterior, pois as gravuras produzidas até para fins comerciais acabavam obedecendo de certa forma aos padrões estéticos do momento, e assim como quadros de paisagens, objetos e pessoas sem fins lucrativos almejavam ser agradáveis visualmente e despertar os olhares e a atenção dos seus leitores e usuários. Antonio Vera Cruz transitou por ambos os polos com maior destaque para o comercial, devido a sua larga atuação nas revistas ilustradas, entretanto ele conseguiu com o esmero de seu traço aproximar-se do polo artístico mesmo nas ilustrações que possuíam interesses comerciais.

Quadro 1 - Oficinas litográficas e tipografias onde foram impressas Revistas Ilustradas contendo ilustrações de Vera Cruz

REVISTAS ILUSTRADAS	PERÍODO DE PARTICIPAÇÃO DE VERA CRUZ **	OFICINA LITOGRÁFICA	TIPOGRAFIA
O Diabo a Quatro	1875 1876 1877 1878	Lithog a vapor de J. E. Purcell	Typographia Mercantil Litho-Typographia a vapor de J. E. Purcell
O Estabanado*	1875	?	Tipografia Americana Tipografia Industrial
America Ilustrada	1877 1878 1879 1880 1881 1882 1883 1885	Lith. Hilarino Lopes 1882	Typ. da América Ilustrada
Os Xenios	1878	Lith. Epaminondas Gouveia	Typ. Cosmopolita Typ. dos Xenioss
O Etna	1881	Lith. Hilarino Lopes & Cº	Typographia do Etna
A Estação Lyrica	1882	Lith. de J. E. Purcell	Lith. e Typ. de J. E. Purcell
Revista Lyrica	1883	Lith. Hilarino & Silva	Typ. de Antonio Irineo da Silva
A Arte Dramatica	1884	?	Typographia do Jornal do Recife
A Exposição	1887	Lit Moraes, Sª & Lima	Typ. Central Typ. da Exposição
Recife Ilustrado *	1888	?	Tipografia Industrial
O Sylphorama	1892	?	?
O Equador	1893	?	Oficina do Jornal do Recife

* Não foram encontrados exemplares nos acervos, Antonio Vera Cruz é citado por Nascimento como ilustrador de *O Estabanado* (1970, p. 421-422) e *Recife ilustrado* (1972, p. 225).

** Não é uma participação interrupta, ou seja, existem intervalos na colaboração de Vera Cruz nestes periódicos, porém assinou pelo menos uma ilustração nos anos citados.

Quadro 2 - Oficinas litográficas e tipografias onde foram impressas Polianteias ilustradas por Vera Cruz

POLIANTEIAS	OFICINA LITOGRÁFICA	TIPOGRAFIA
A Lyra 1881	?	Typ. do Jornal do Recife
Penambuco ao Marques de Pombal 1882	Litho. a vapor de J. E. Purcell	Typ. Mercantil de C. E. Muhlert
Ao Maestro Carlos Gomes * 1882	?	Tipografia de O Aza Negra
Eusebio de Queiroz 1882	Litho. de J. E. Purcell	Typ. Mercantil
Vinte e um de agosto 1883	?	?
A Democracia 1885	Lith. Epaminondas Gouveia	Typographia dos Democratas
Victor Hugo 1885	Lith. E. M. S. Gouveia	Typ. Apollo
Salve o 26 de Julho de 1900	Atelier Miranda	Atelier Miranda
Salve o 9 de Novembro de 1901 *	Atelier Miranda	Atelier Miranda

* Não foram encontrados exemplares nos acervos, Antonio Vera Cruz é citado por Nascimento como ilustrador de *Ao Mestro Carlos Gomes* (1972: 125) e *Salve o 9 de novembro de 1901* (1975: 62).

Quadro 3 - Grupos, códigos na Coleção Brito Alves e oficinas litográficas dos Rótulos de Cigarro desenhados por Vera Cruz

RÓTULOS DE CIGARROS	GRUPO *	CÓDIGO - CBA **	OFICINA LITOGRÁFICA
Honra ao Mérito Pedro Américo	Retrato	CBA 0740	Lith. a vapor de J. E. Purcell
Especiaes	Retrato	CBA 1204	Lith. Rua Nova
Cigarros a Estrella do Norte	Pessoas	CBA 0747	Lith. de M. G. Mendes
Cigarros ao Mouro de Veneza	Pessoas	CBA 1210	Lith. Epaminondas
Cigarros Caruarenses	Meio Urbano	CBA 0552	Lith. de Azevedo Junior & Cia

* Grupos criados para categorizar os rótulos encontrados com a assinatura de Vera Cruz – detalhes no Capítulo 3.

** Código referente a coleção de rótulos de cigarro Brito Alves da FUNDAJ.

Acima foram apresentados de forma tabular os principais impressos que contaram com a colaboração de Antonio Vera Cruz, destacando as oficinas litográficas e as tipografias que foram identificadas nos próprios impressos, de acordo com o período em que este artista assinou ilustrações nos mesmos.

Mediante a explanação realizada ressaltamos que a litografia não pode ser considerada como um simples processo artesanal, ela representa a indústria impressora do período, algumas, se auto intitulavam “Litografia a vapor”, como é o caso de J. E. Purcell onde foram impressas diversas ilustrações de Vera Cruz,

ou seja, imprimia a vapor que era a principal fonte de energia e força motriz das indústrias do período. Nas oficinas litográficas o trabalho exigia rigor técnico, havia uma linha de produção e divisão do trabalho, o ilustrador/litógrafo necessariamente não precisava ser o responsável pela impressão e o manuseio da prensa, nas oficinas maiores haviam funcionários preparados apenas para desempenhar esta função. A litografia apresenta assim características que fazem dela além de uma técnica de produção e impressão inovadora, a principal indústria voltada para a produção gráfica ilustrada do século XIX.

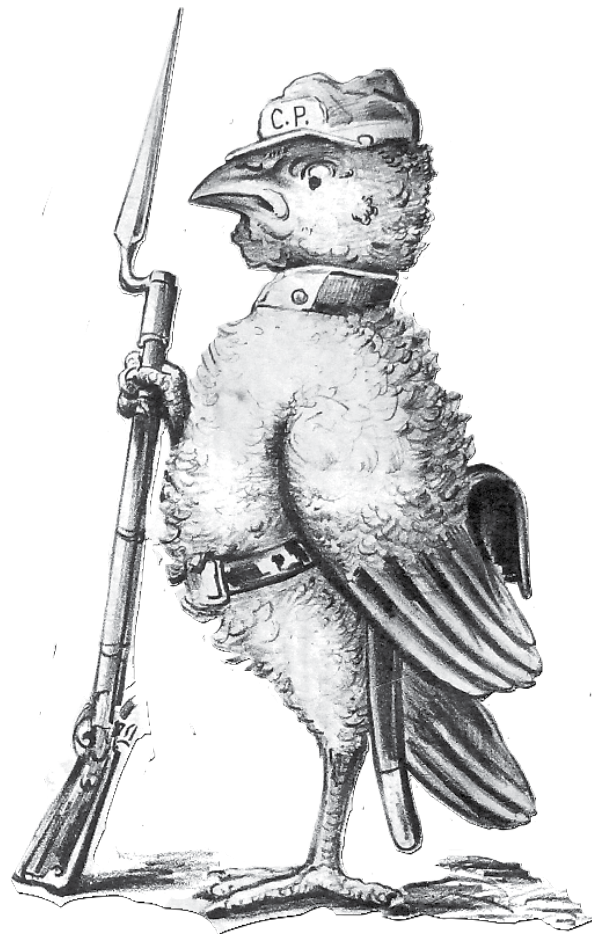


Imagem ilustrativa - autoria de Antonio Vera Cruz

VERA CRUZ

UM ARTISTA GRÁFICO





Nascido na Bahia, em 1858, Vera Cruz fez a carreira de caricaturista no Recife. (...) Em Salvador, estudara desenho e figura com Bento José Rufino Capinan e praticara litografia na *Bahia Ilustrada*. (...) O traço seguro é uma das principais características do seu trabalho, o que se nota sobretudo nos retratos, alternados com as caricaturas políticas (MAGNO, 2012, p. 340).

4 VERA CRUZ UM ARTISTA GRÁFICO

Este capítulo é dedicado ao foco principal desta pesquisa Antonio Vera Cruz, onde são elencados os dados biográficos encontrados com destaque, aqueles relacionados a sua origem, o ingresso nas artes gráficas e as técnicas de impressão que utilizava. Na sequência são apresentadas as peças gráficas produzidas por ele nos anos finais do século XIX e início do XX. O conjunto da obra será dividido em subseções de acordo com a tipologia de cada peça gráfica (Revistas Ilustradas - frontispício, ilustrações de capa, ilustrações centrais, ilustrações de contracapa; Polianteias; Rótulos de Cigarros; Pinturas a Óleo e Quadros). São conceituadas e exemplificadas através de fotografias coletadas nos acervos durante a fase da pesquisa exploratória, auxiliando a visualizar a diversidade e dimensão de sua obra, que constitui o objeto de estudo da presente investigação. Cada subseção será organizada obedecendo certa cronologia.

4.1 ORIGEM E DADOS BIOGRÁFICOS

A primeira referência oficial às origens de Antonio Vera Cruz, encontra-se em um livro de Manuel Raymundo Querino (1851-1923) um escritor contemporâneo ao artista, que é considerado por muitos autores como o primeiro historiador da arte baiana. Segundo Nunes (2007), Querino ficou órfão ainda jovem, e mesmo com uma origem africana e humilde, cresceu sob a

tutela do prof. Manuel Correia Garcia¹, que o iniciou no estudo das primeiras letras e na aprendizagem do ofício de pintor. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios em 1872, diplomou-se Desenhista em 1882, também manteve envolvimento com partidos políticos e cargos deste meio. Possui uma vasta obra onde se dedica aos estudos da arte, das letras, da política, e certamente por conta de sua ascendência também ressaltou elementos afro-brasileiros demonstrando o papel do negro na formação socioeconômica do Brasil.

Manuel Raymundo Querino produziu ensaios, artigos e crônicas, publicados em periódicos e livros retratando criticamente a situação das artes, dos artistas, dos negros, dos trabalhadores e do povo em geral. Entre seus livros: *Artistas Baianos – indicações biográficas* (1909, 2ª edição de 1911) merece destaque. Nele Querino aponta dados biográficos de diversos artistas da província, agrupando-os por ofício: escultora; pintura; música; arquitetura (entalhadores, marmorista, agrimensor, arquiteto), contribuindo assim para a preservação de dados importantes sobre a história da arte baiana. É na seção destinada aos pintores entre as páginas 87 e 88, em um breve comentário Querino (1911) revela dados sobre as origens de Antonio Vera Cruz:

Nasceu em 1858, na cidade de Cachoeira, e iniciou os seus estudos de desenho, na lythographia da Bahia Illustrada.

Tem produzido grande número de trabalhos importantes, como retratos a crayon, etiquetas etc., muito apreciados.

Sua competência, como lythographo e gravador, não sofre contestação, principalmente em trabalhos a tinta da China, nos quaes se tem revelado um artista de mérito e desenhista primoroso.

Reside no Estado de Pernambuco, desde 1873.²



¹ Homem letrado selecionado pela Província da Bahia para estudar na Escola Normal de Paris e, ao voltar a Salvador, organizou junto com outros nomes de prestígio na época a Escola Normal Baiana lecionando Desenho linear, Caligrafia e Aritmética. Construindo uma carreira de destaque no âmbito educacional do período.

² Nas citações de textos do final do século XIX e início do século XX, foi mantida a ortografia do período.

Esta data de nascimento e a naturalidade baiana de Vera Cruz, são novamente citadas em Lima (1963) que copia na íntegra todo o texto de Querino (1911); Ferreira (1994); Cavalcanti (1996); Cunha Lima (1998) e Magno (2012), parte desses autores usam como base o texto original de Querino, outros citam um autor que o havia utilizado anteriormente. O fato é que os dados apresentados por Querino (1911) serviram como início de todas as biografias encontradas sobre Vera Cruz neste estudo.

No tocante a naturalidade do artista a informação de Querino encontra respaldo em uma matéria que saiu no *Diário de Pernambuco* de 14 de março de 1904, número 62, página 1:

Na photographie <<Chic>> á rua Dr. Rosa e Silva, acha-se exposto o quadro de formatura dos engenheiros civis, que ultimamente receberam diploma pela nossa escola de engenharia.

Fazem parte do quadro que foi executado pelo hábil artista baiano sr. Vera Cruz, os seguintes engenheiros (...) Diversos trabalhos de engenharia brasileira, ornaram o quadro que está digno da apreciação do publico.

Entretanto outra notícia publicada na seção “*Diário Social – Falecimentos*” do *Diário de Pernambuco* de 1 de junho de 1927, número 125, página 2, coloca em dúvida a veracidade da informação divulgada por Querino (1911) a respeito de sua data de nascimento, lê-se na referida notícia:

Antonio Vera Cruz – em casa de sua residência, á rua Queira Deus, em Tigipió, faleceu a 29 ultimo, o conhecido pintor Antonio Vera Cruz, bastante relacionado nesa cidade e possuidor de excelentes predados moraes.

Casado, contava 77 annos de idade. Deixou diversos filhos maiores. Foi sepultado á tarde, com regular asistencia de parentes e amigos.

Se levarmos em consideração a data de óbito, 29 de maio de 1927 divulgada no *Diário de Pernambuco*, e a idade de 77 anos mencionada na mesma, Vera Cruz teria nascido no ano de 1850 e não em 1858 como afirma Querino. A Lei do Registro Civil Brasileira que regulamentava e generalizava a utilização

dos registros de nascimento, óbito e casamento só foi aprovada com o Decreto número 5604 de 25 de abril de 1874. Entretanto à criação de ofícios do registro civil, os chamados "cartórios do registro civil" não se deu imediatamente, ocorreu de maneira gradativa a partir de 1875 e inicialmente apenas nas maiores cidades brasileiras. Na Bahia, por exemplo, província citada de acordo com as fontes encontradas como local de nascimento de Vera Cruz o primeiro ofício de registro civil só foi instalado em Salvador no ano de 1877.

Portanto em ambos os anos citados como possíveis referências ao aniversário natalício de Vera Cruz, "1858" em Querino (1911) ou "1850" a partir do cálculo feito segundo seu obituário no Diário de Pernambuco (1927), não havia o costume de registrar oficialmente os bebês. Fato que torna viáveis ambas as datas, o que podemos concluir é que seguindo estas fontes Antonio Vera Cruz teria nascido na década de 1850 na cidade de Cachoeira na Bahia.

Deixamos ainda que os leitores desta pesquisa possam tirar suas próprias conclusões a respeito da discussão anterior ao apresentarmos uma fotografia de Antonio Vera Cruz, data de 1907, quando já residia em Pernambuco, publicada no folheto de 27 páginas denominado *Feições Artísticas* de autoria de Bianor de Medeiros. Neste folheto são apresentados textos breves sobre pintores do período, alguns conhecidos como Carneiro Vilella, incluindo até artistas do sexo feminino fato que não era muito comum. Cada artista citado aparece fotografado junto a descrição de algumas de suas obras.

Na fotografia [Figura 60] vemos Antonio Vera Cruz de braços cruzados com um traje elegante apesar do desgaste na imagem ser maior na região de sua roupa. Seu olhar não mira o observador, parece perdido no horizonte, mas esboça um leve ar de sorriso, que complementa sua expressão transmitindo certa serenidade, tem os cabelos e barba grisalhos. Considerando que esta fotografia tenha sido tirada próxima ao período de edição do folheto (1907), de acordo com Querino (1911) Vera Cruz estaria nesta imagem com 49 anos, enquanto que seguindo as informações do Diário de Pernambuco (1927) estaria então com 57 anos.

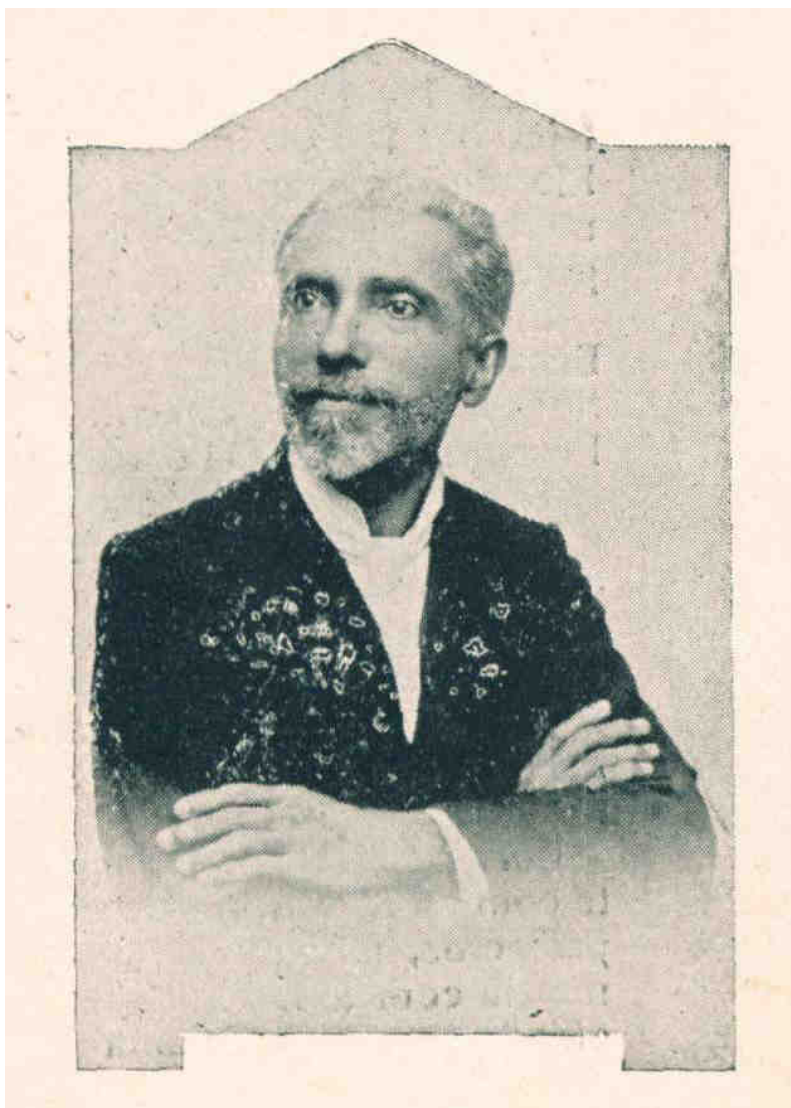


Figura 60 - fotografia de
Antonio Vera Cruz
Feições Artísticas | Autor:
Biano de Medeiros
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

Uma curiosidade interessante é que Medeiros (1907, p. 12-13) acrescentou o termo “de” ao se referir ao artista denominando-o Antonio de Vera Cruz. No texto que acompanha a fotografia, além de ressaltar diversas qualidades artísticas de Vera Cruz e descrever alguns de seus quadros, o autor revela ser amigo pessoal do artista:

É o nosso melhor desenhador a nankim. Em uma das exposições de Paris obteve menção honrosa com um retrato de *Victor Hugo*, tirado a creião e aqui em nossa capital produzio *Uma banhista*, inspirado num soneto do dr Souza Pinto, e a *Scena Campestre*, que fora primeiramente desenhada pelas rimas suaves do distinto poeta pernambucano Generino dos Santos (...)

A mais sugestiva composição de Vera Cruz intitula-se - *A Porteira Aberta*, quadro que apresenta uma creança olhando pesarosa para a gaiola vazia, em que habitava o seu pássaro favorito, e lamentando ter deixado por esquecimento a porteira mal fechada, enquanto o liberto, através de uma claraboia, zomba de quem não tem azas e contempla, sem ser visto, a tristeza inconfessável do seu ex-senhor. Vera Cruz leciona desenho e tira retratos.

Em trabalhos a óleo consegue a maior semelhança e admirável expressão na physionomia dos retratados.

Suas aquarelas, todas do natural, são cheias de muita vida, traduzindo a pujança vegetativa das plagas tropicaes.

É quasi sempre seduzido pelo esplendor do Sol; prefere copiar nas horas de claridade mais intensa, e em muitos estudos seus o sombreado e os toques luminosos são feitos de tal modo, que nos lembra, á primeira vista, a atmosfera e o calor dos dias caniculares.

Além de aquarelista é optimo lithographo, e tem conseguido com subtileza de seu espirito engenhoso, illustrações interessantes em vários periódicos de Pernambuco: *A America Illustrada*, *O Diabo a Quatro*. *O Tamoyo*, *Os Xenios* e outros brilharam com a perspicácia de seu lápis delicado, incansável descobridor da face grotesca de certos typos e de certos factos.

Não sabe Vera Cruz a grata recordação que eu sinto, sempre que o encontro.

Outras referências a Vera Cruz como professor de desenho surgem em *A Provincia* de 11 de janeiro de 1921, número 10, página 01 na sessão Vida Artística:

Exposição Augusto Hantz- Com a presença de representantes das altas autoridades do Estado, inaugurou-se hontem, a exposição do pintor Augusto Hantz, instalada no Lyceu de Artes e Officios. D'entre outros compareceram ao acto inaugural as seguintes pessoas: (...) Prof. Antonio Vera Cruz (...) a exposição estará hoje e nos dias a seguir, franqueada ao publico, das 11 ás 17 horas.

E ainda no *Jornal do Recife* de 28 de dezembro de 1923, número 302, página 03 onde também evidenciamos dados sobre sua descendência:

FERNANDO - É o nome da interessante criancinha, primogênita do sr. José Vera Cruz e d. Theodomira Siqueira Vera Cruz, a qual completa hoje o seu primeiro aniversário.

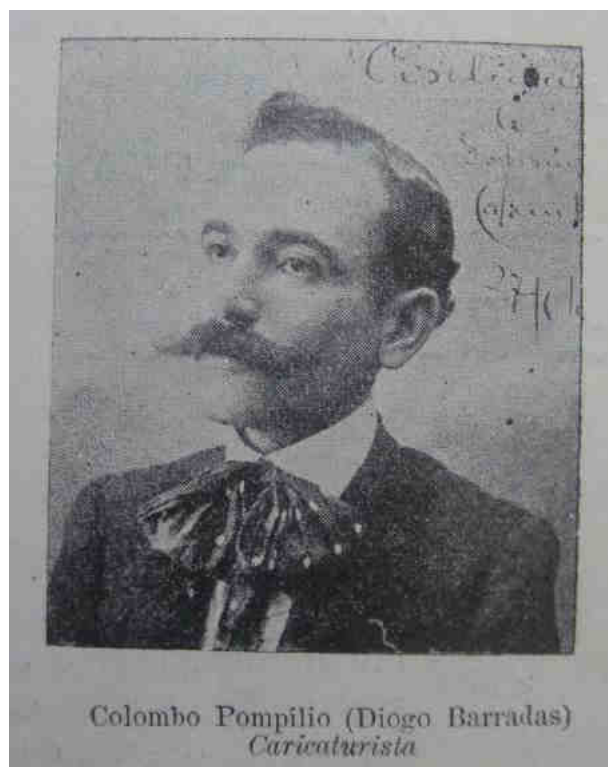
O pequeno aniversariante é o primeiro netinho do hábil e conhecido professor de desenho sr. Antonio Vera Cruz.

Ainda não é possível identificar onde lecionou, se ministrou aulas em alguma instituição como o Liceu de Artes e Ofícios mencionado na matéria de *A Província*, se eram aulas particulares a jovens aprendizes ou até ambos os casos, mas o fato de ser citado como professor em mais de uma fonte evidencia a veracidade desta informação.

No tocante aos seus familiares o obituário do Diário de Pernambuco menciona que “deixou diversos filhos maiores”, e além da congratulação de aniversário a seu neto outras notas com a mesma temática publicadas em alguns periódicos como o *Diário de Pernambuco*, *A Província* e o *Jornal do Recife*, nos trazem mais informações sobre seus descendentes: “Fazem annos hoje: (...) a senhorita **Estephania Vera Cruz** filha do Sr. Antonio Vera Cruz” (*A província*, 16 de janeiro de 1904, nº 12, p. 1); “Fazem annos hoje: (...) o pequeno **Samuel da Vera Cruz**, filho do sr. Antonio Vera Cruz” (*A província*, 16 de julho de 1905, nº 158, p. 1); “Faz annos hoje o pequeno **Felippe da Vera Cruz** filho do hábil desenhista sr. Antonio da Vera Cruz” (*A província*, 13 de setembro de 1905, nº 205, p. 1).

Uma nova homenagem a Vera Cruz foi feita pela Revista *Avança!... Semanário Ilustrado e Crítico*, de 26 de setembro de 1908, número 7 [Figura 61] embora esta revista já utilizasse a fotografia e o jogo de cores em sua diagramação, na seção “Os Nossos Artistas”, Vera Cruz surge como o IV artista representado em uma ilustração de autoria de Colombo Pompílio que utilizava o pseudônimo de Diogo Barradas [Figura 62].

A ilustração [Figura 63] apresenta um busto preto e branco de Antonio Vera Cruz de página inteira, que muito lembra a fotografia publicada no folheto *Feições Artísticas* mencionado anteriormente. Como a revista *Avança!...* foi impressa um ano após o folheto de Bianor de Medeiros, tudo indica que a



ACIMA, ESQUERDA

Figura 61 - Capa da *Avança!*...

26.09.1908 | nº 07

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

ACIMA, DIREITA

Figura 62 - Colombo Pompilio-
desenhista (Pseudônimo-

Diogo Barradas)

Revista *Avança!*...

03.10.1908 | nº 08

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

PÁGINA SEGUINTE

Figura 63 - Busto de Antonio Vera Cruz

Litogravura | Diogo Barradas

Revista *Avança!*...

26.09.1908 | nº 07

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

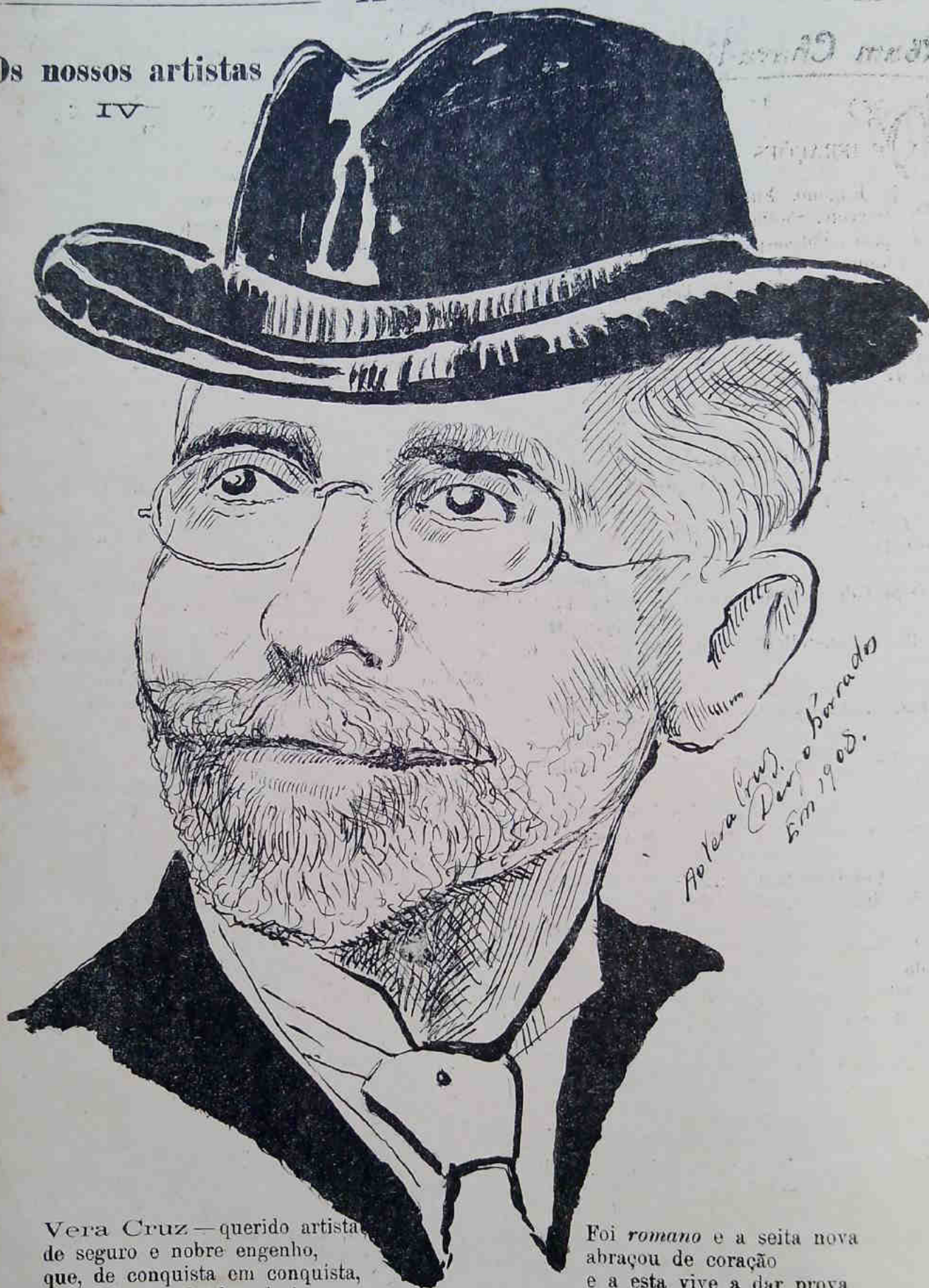
fotografia foi a fonte de inspiração do desenho. A face de Vera Cruz está na mesma posição da fotografia, o olhar perdido no horizonte e o ar de sorriso foram mantidos, a diferença é que agora o artista foi retratado de chapéu e óculos. O contorno é bem marcado e o sombreado é feito com um traço hachurado espaçado, a parte do paletó que aparece e o chapéu estão praticamente chapados numa tonalidade de preto. Embora não apresente um trabalho detalhado e elaborado de sombreado o desenho assemelha-se bastante a fotografia do ilustrador. No canto direito da face do artista, Colombo Pompílio assinou “Ao Vera Cruz, Diogo Barradas em 1908”.

Complementando a homenagem está um pequeno poema de 4 estrofes de autoria desconhecida mas que novamente revela o prestígio que Vera Cruz possuía perante a classe artística pernambucana:

Vera Cruz – querido artista,
de seguro e nobre engenho,
que, de conquista em conquista,
fez-se mestre de desenho!

Os nossos artistas

IV



Vera Cruz — querido artista,
de seguro e nobre engenho,
que, de conquista em conquista,
fez-se mestre de desenho!.

Hoje vive retrahido
tem as horas socegadas;
outr'ora foi «sacudido»
e fez «cousas engraçadas...»

Foi romano e a seita nova
abraçou de coração
e a esta vive a dar prova
de maior dedicação...

Currou-se... Tornou-se eleito
de Deus... Que mais desejar?
Para ser o mais perfeito
só se ao «S. Lucas» passar...

Hoje vive retrahido
tem horas sossegadas;
outr'ora foi <<sacudido>>
E fez <<cousas engraçadas...>>

Foi romano e a seita nova
abraçou de coração
e a esta vive a dar prova
de maior dedicação
Curou-se ... Tornou-se eleito
de Deus ... Que mais desejar?
Para ser o mais perfeito
só se ao <<S. Lucas>> passar ...

Inicialmente as estrofes finais do poema nos pareceram confusas, entretanto as pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional revelaram notas do Diário de Pernambuco que foram publicadas respectivamente em 13 e 16 de junho de 1920, que falam a respeito de um presbítero chamado Antonio Vera Cruz, nas quais informam:

EGREJA EVANGELICA RECIFENSE – Neste templo, á praça Joaquim Nabuco 31. 1º andar, haverá como sempre ás cerimonias religiosas dirigidas pelo presbytero Antonio Vera Cruz ás 10 horas, sendo a pratica ás 19 horas dirigida pelo evangelista Raul Caluête que dissertará sobre o thema “O mysterio da Cruz”. A entrada é franca.

Outra citação a este Vera Cruz presbytero também foi publicada em A Provincia de 20 de junho de 1920 e novamente no Diário de Pernambuco de 25 de dezembro de 1921, número 330. Quando encontramos estas notas nos pareceu estranho ligar a tal função religiosa, um homem que no fim do século XIX ficou famoso ao utilizar sua criatividade e seu traço em diversos periódicos para criticar ferrenhamente a igreja e os costumes religiosos. Poderiam ser ambos, o presbítero e o desenhista o mesmo Antonio Vera Cruz? Ao analisarmos as últimas estrofes do poema publicado na revista *Avança!*..., temos a descrição de um Vera Cruz artista que teria aceitado uma nova

seita e seria um eleito de Deus. Assim estas fontes parecem se complementar. Esta aproximação de Vera Cruz de algum tipo de crença religiosa poderia explicar o fato, de seu afastamento da função de ilustrador no início do século XX das revistas ilustradas que tanto lhe conferiram prestígio, pois a maioria delas tinha esse olhar crítico e satírico sobre a religião.

Nas primeiras décadas do século XX a figura de Vera Cruz deixa de ser citada nas pelas fontes analisadas. Em Cavalcanti (1996, p. XI) é descrito “transfere-se para o Recife em 1873 e aqui permanece em atividade até 1902”. Entretanto as pesquisas no *Diário de Pernambuco* trouxeram a tona várias matérias mostrando um Vera Cruz que afastado da imprensa ilustrada, passou a se dedicar a confecção de quadros, que serão detalhados no decorrer deste capítulo. Ainda no *Diário de Pernambuco*, entre o fim de janeiro e março de 1920, antes da divulgação de seu óbito em 1927, foram encontrados 27 anúncios muito discretos na seção Diversos que ofereciam: “**DESEJA V.** Excia. Um retrato a **pastel**, sépia, ou **crayon**, trabalho fino e esmerado? Só na Rua da Detenção (São José) n. 649, com Vera Cruz”. Demonstrando um artista já em fim de carreira que anunciava modestamente seus serviços que tanto contribuiu a indústria gráfica de Pernambuco.

4.2 PRIMEIROS PASSOS COMO ARTISTA GRÁFICO

O que fazia um artista gráfico neste período? E que tipo de artista era Antonio Vera Cruz? Onde iniciou sua trajetória enquanto artista gráfico? São questionamentos abordados na sequência.

Se continuarmos considerando as datas citadas anteriormente ao chegar em Pernambuco em 1873, Antonio Vera Cruz teria entre 15 e 23 anos de idade. E já possuía um certo nível de instrução, pois em 1875 surge no cenário recifense como principal ilustrador da revista, *O Diabo a Quatro*. Parte de sua formação ocorreu portanto na Bahia, e mesmo que o foco deste trabalho se centre em Pernambuco local onde Vera Cruz fez carreira e desenvolveu a maioria de sua obra, ressaltamos

algumas informações que remontam parte de seu ingresso no mundo gráfico ainda em Salvador.

Com a consolidação da litografia como meio de produção de impressos ilustrados bons, rápidos e baratos, a demanda por trabalhos aumentou. Para dar conta desse crescimento, a racionalização da produção se tornou inevitável. Para que um pedido fosse concluído em tempo hábil, as etapas do trabalho foram divididas entre várias pessoas, que ao se concentrarem apenas numa tarefa (pelo menos em tese) a executariam com maior precisão e rapidez. Em linhas gerais, a divisão de tarefas na oficina obedecia à seguinte ordem: ajudantes e aprendizes cuidavam das pedras, polindo-as e dando banhos os banhos químicos de preparação para o desenho ou aplicação da tinta; o desenhista era chamado de litógrafo, se responsabilizava pela criação na pedra; e o impressor operava a prensa. Em alguns casos havia ainda o letrista, prendado na arte de escrever invertido. Numa oficina que praticasse a cromolitografia, o cromista era o responsável por separar as cores em diversas pedras, que seriam recombinadas na impressão conforme a criação concebida pelo litógrafo. (CUNHA LIMA, 1998, p. 176-177)

Estas atividades ligadas a litografia destacadas por Cunha Lima, bem como aquelas que ocorriam nas tipografias com a montagem das folhas de impressão com os tipos móveis, constituem a base dos projetos gráficos de periódicos, rótulos, embalagens, cartazes, entre outros, desenvolvidos entre meados do século XIX até o início do século XX. Aqueles que as desempenhavam podem ser denominados como artistas gráficos, pois o termo designer surgiria a algumas décadas.

“Os termos “desenhista” e “litógrafo” eram largamente utilizados: podiam abranger desde o emprego apenas habilitado na escrita inversa, típica da litografia, até talentosos artistas e caricaturistas de reconhecimento internacional”. (CARDOSO, 2005, p. 36) Antonio Vera Cruz corresponde ao desenhista que chamavam de litógrafo, tinha também habilidades na escrita inversa e um pouco de tipógrafo, ao desenhar tipos detalhados nos cabeçalhos de diversos periódicos. Não podemos afirmar até que parte do processo de impressão ele estava envolvido ou

executava, se além dos desenhos, também preparava a pedra, ou operava a prensa, afinal os vários anos de trabalho em oficinas litográficas com certeza lhe conferiram o conhecimento de todas as fases do processo. O que podemos afirmar é que era um exímio desenhista tanto de litogravuras executadas na pedra, quanto de quadros desenhados a bico de pena, a tinta nanquim e a tinta óleo.

Foi um artista ligado a esfera comercial, as revistas ilustradas e rótulos que caracterizam a maior parte de sua obra eram desenhados com o intuito de chamar a atenção dos leitores e usuários estimulando-os a comprar um produto. Evidente que mesmo tendo o intuito comercial estas ilustrações também possuem o lado artístico e estético que as aproximam das obras de arte, faceta que Vera Cruz demonstrou com um pouco mais de afinco nos quadros e aquarelas que pintou.

Segundo Querino (1911, p. 88) a vocação e a habilidade artística de Vera Cruz era algo recorrente em sua família, pois um outro artista citado logo abaixo de sua biografia chamado Porfirio Vera Cruz é descrito como “irmão do precedente, nasceu na cidade de Cachoeira, em 1856. Trabalhou nas oficinas de João Tourinho e Heraclio Odilon. Falleceu em setembro de 1910”. Mas os irmãos Vera Cruz também surgem trabalhando juntos no trecho da biografia de André Pereira da Silva, onde Querino (1911, p. 130) descreve, “empregou-se na Lythographia da *Bahia Illustrada*, e ahi ensaiou os seus primeiros passos de artista, juntamente com os irmãos Vera Cruz e Euclides Ribeiro de Salles”. Revelando além da parceria dos irmãos, o possível início do ingresso de Vera Cruz no mundo das artes gráficas na litografia da Revista *Bahia Illustrada*.

Ao falar sobre o pintor João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893), Querino (1911, p. 78) destaca “despois do lithographo Vera Cruz foi quem melhor trabalhou em retrato a tinta da China e outros desenhos a sépia”. Este trecho deixa claro que o talento artístico de um jovem Vera Cruz na confecção de retratos a nanquim (tinta da China) e lápis sépia, já apresentava destaque perante outros influentes artistas baianos.

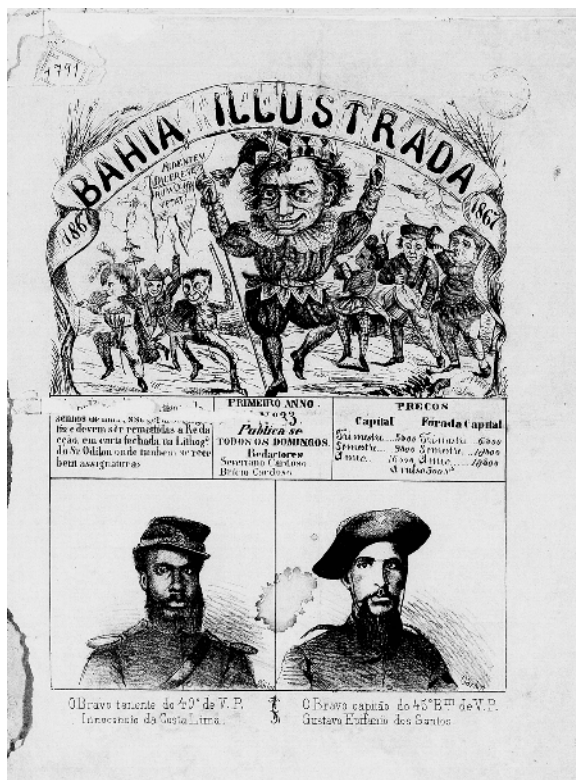
Luciano Magno (2012, p. 340) traz mais informações a respeito do passado gráfico de Vera Cruz na Bahia. Segundo

ele em Salvador, Vera Cruz estudou desenho e figura com o experiente artista Bento José Rufino Capinam (1791-1874). Capinam possuía várias habilidades, é citado como pintor, litógrafo, dourador, professor e cenógrafo. Pintou diversos painéis religiosos, e de certa forma trouxe elementos do estilo vigente ainda no Setecentos para o século XIX. Querino (1911, p. 73) afirma que Capinam foi o primeiro brasileiro que na Bahia se dedicou a desenvolver trabalhos utilizando a técnica da litografia. Em Ferreira (1994, p. 241) encontramos menção de uma oficina litográfica montada por ele em 1845. Vera Cruz foi assim discípulo de um dos maiores artistas gráficos da Bahia, fato que auxiliou indiscutivelmente na sua formação enquanto desenhista.

A *Bahia Illustrada* [Figura 64] periódico no qual Vera Cruz colaborou como ilustrador foi fundado em 1867, por Heraclio Odilon e os sergipanos Brício Cardoso e Severiano Cardoso, era bastante semelhante à *Semana Illustrada* do Rio de Janeiro, e conseqüentemente a estrutura gráfica das demais revistas ilustradas que Vera Cruz viria a cooperar no Recife, e que lhe transformariam posteriormente em um artista conhecido no cenário pernambucano. O periódico baiano era publicado sempre aos domingos, contendo 8 páginas, sendo a capa, contracapa e as páginas centrais dedicadas as ilustrações e as demais continham notícias. Infelizmente não foram encontrados durante a pesquisa exemplos que pudessem ilustrar a participação de Vera Cruz neste periódico, apesar deste fato ser citado em Querino (1911), Lima (1963) Ferreira (1994) e Magno (2012).

Em *Impressão Musical na Bahia*, de Manuel Veiga, ensaio que possui ligação com o projeto de pesquisa NEMUS (Núcleo de Estudos Musicais da Bahia de 1997, tendo como objetivo geral o estudo musical e musicológico de várias expressões da música baiana e brasileira do presente e do passado), é apresentado um breve levantamento dos impressos musicais da Bahia.

Nele encontramos um exemplo impresso de autoria de Antonio Vera Cruz, na capa [Figura 65] de *Scenas da Escravidão*, o título da obra que surge ocupando o canto superior numa composição tipográfica desenhada pelo autor com



variações no estilo e detalhes dos tipos. No sentido diagonal as palavras “Scenas da” tem um contorno que além de ornamentar confere-lhes maior destaque, principalmente se comparadas a palavra “escravidão” que aparece um pouco menor e mais simples que o início do título. Ainda no título mais especificamente da letra “S” sai uma espécie de ornamento com formas orgânicas. Abaixo do título vemos ainda seguindo a diagonal os dizeres “Collecção Musical para Canto e Piano”, ressaltando o conteúdo do impresso, neste caso um musical. Em seguida está a ilustração enfatizando os horrores da escravidão. Um negro aparece amarrado a um tronco enquanto é açoitado pelo capataz e por outro negro (geralmente escravo de confiança do senhor que fazia qualquer coisa para garantir seus privilégios, até açoitá-lo seu semelhante), observando a cena está um homem bem vestido que aparenta ser o senhor, na sua frente encontra-se uma criança negra de joelhos em uma posição de súplica como se pedisse clemência pelo negro que sofre no tronco. Entretanto existe ainda um personagem curioso complementando a cena ao lado do senhor uma criatura estranha com pés de bode, cauda e chifres parece falar

ACIMA, ESQUERDA

Figura 64 - Capa da *Bahia Illustrada*
Litogravura | Heracio Odilon
01.09.1867 | nº 33

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

ACIMA, DIREITA

Figura 65 - Capa *Scenas da Escravidão*
Litogravura | Antonio Vera Cruz

Fonte: Projeto NEMUS - UFBA

algo para o senhor. Provavelmente a intenção de Vera Cruz foi representar o mal e a crueldade na figura diabólica que se encontra ao lado do senhor.

Abaixo da ilustração agora em linha reta surgem os dizeres: “O produto desta obra será aplicado em favor da naufraga do vapor S. Salvador”, na sequência em um listel que parece flutuar no ar estão tipos, que além de acompanhar o movimento do mesmo apresentam variações de peso e diagramação, onde se lê “D. Maria dos Passos” revelando que a publicação era dedicada em seu benefício. No canto esquerdo encontramos a assinatura *Vera Cruz*, seguida do endereço da “Imprensa musical e lith. de Henrique Albertazzi” e do nome da província “Bahia”.

É interessante ressaltar que mesmo sendo um desenho simples, sem grande riqueza de detalhes executado por um artista ainda jovem, pois mesmo não possuindo a data exata deste impresso sabemos que Vera Cruz esteve na Bahia pelo menos até os 23 anos. O artista conseguiu transmitir a mensagem dos horrores que os negros passavam por conta da crueldade de seus senhores e do regime escravista. Refletindo inclusive o sentimento crítico do movimento abolicionista que seria uma temática recorrente em várias ilustrações ao longo de sua carreira em Pernambuco. Mostrou também ter habilidade no desenho dos tipos que ilustram a capa, característica que aprimorou nos frontispícios de vários periódicos que desenhou em Pernambuco.

É provável que durante os anos de sua juventude na Bahia Antonio Vera Cruz tenha sido autor e colaborado ainda com outras peças gráficas, entretanto este estudo centra seu olhar sobre sua produção realizada em Pernambuco, para onde muda-se ainda jovem chegando em 1873 no Recife. Foi na capital pernambucana que trilhou sua trajetória fazendo carreira e se consolidando como artista de prestígio.

4.3 PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Muitos artistas gráficos tiveram destaque no fim do século XIX, mas Cavalcanti (2005, p. 60) descreve, Antônio Vera Cruz, era “um artista que desfrutava de uma técnica e um

estilo superiores, sendo um dos melhores do Brasil em sua época (...) a postura liberal de Vera Cruz permitiu retratar os principais acontecimentos da história nacional”.

Como mencionado, foi no Recife que Vera Cruz mostrou-se um exímio mestre principalmente na técnica da litografia, apesar de existirem relatos seus como aquarelista, consolidou sua carreira de ilustrador, chargista, caricaturista através de desenhos satíricos e críticos da política e dos costumes da época em diversos periódicos que ficariam conhecidos como revistas ilustradas, registrou a autoria de seus desenhos com variações na sua assinatura como: *V.Cruz*, *V.C.*, *V.+*, *A.V.C.*, *A.V.Cruz*, *Vera Cruz*, *Anto.Vera Cruz* [Figura 66], a coleta de dados nos acervos demonstrou que tinha o cuidado de sempre assinar suas obras até mesmo os efêmeros como os rótulos de cigarro que ilustrou possuem assinaturas. Estabelecemos, portanto, o critério de selecionar as obras que estavam assinadas ou que tinham referências de sua autoria (como dois quadros de políticos do período, que matérias do Diário de Pernambuco creditam a sua autoria) para constituir o *corpus* de imagens desta pesquisa que remonta sua trajetória.

Segundo Nascimento (1970, 1972) e Magno (2012: 341) suas ilustrações aparecem intercalando-se por vezes em periódicos como: *O Diabo a Quatro* (1875-1879), *O Estabanado* (1875-1876), *América Ilustrada* (1877-1879), *Os Xênios* (1878-1879), *O Etna* (1881-1882), *A Estação Lyrica* (1882), *Revista Lyrica* (1883), *A Arte Dramática* (1884), *A Exposição* (1887-1888), *Recife Ilustrado* (1888), *O Sylphorama* (1892), *O Equador* (1893). Ainda na imprensa ilustrada também surge em Nascimento (1972, 1975) e Cavalcanti (1996) colaborando de forma esporádica em polianteias, programas de teatro e revistas culturais.

Cunha Lima, demonstra uma outra faceta de Vera Cruz relacionando-o com a litografia comercial como ilustrador de rótulos de cigarro:

A grande maioria dos litógrafos desenhistas é anônima. Mas foi possível identificar ao menos alguns deles que assinaram seus desenhos. Os mais importantes são Frese e Antonio Vera Cruz (...) é tipicamente um homem de jornal. Numa época em que estas profissões ainda



Figura 66 - Variações da assinatura de Antonio Vera Cruz extraídas de suas ilustrações

não haviam se separado com clareza, ele era retratista e caricaturista, fazendo conhecidas as faces das personalidades e distorcendo-as para criticar a sociedade. Estas duas facetas de seu desenho estão presentes nos rótulos que desenha. (CUNHA LIMA, 2000, p. 11)

Além destes impressos mencionados, as pesquisas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, mais especificamente em notícias do *Diário de Pernambuco*, *A Província*, *Jornal Pequeno* e *Jornal do Recife* revelaram que no início do século XX até os anos finais de sua existência Vera Cruz passou a se dedicar a criação de aquarelas, pinturas a óleo de políticos e personalidades influentes e quadros de turmas de bacharéis e formandos, onde emoldurava as fotografias dos discentes com o traço do seu lápis, criando composições que são descritas como “magníficas”, “primorosas” e de “perfeito acabamento”.

Na sequência será apresentada a produção artística de Antonio Vera Cruz, que teve como referências iniciais as obras de Carvalho (1908) e Nascimento (1970, 1972, 1975), complementadas com outras fontes encontradas no decorrer da pesquisa bibliográfica e de campo. Para facilitar o entendimento dos comentários sobre cada peça gráfica e exemplificá-las serão utilizadas imagens selecionadas a partir das ilustrações de Vera Cruz, encontradas nos acervos visitados, infelizmente não foram encontrados exemplos de todos os impressos.

4.3.1 Revistas Ilustradas

Em meados do século XIX em Pernambuco a cultura dos impressos se disseminava e ganhava espaço dentro do cotidiano da sociedade do período. Aos poucos os avanços tecnológicos para a reprodução de imagens, principalmente a partir da técnica da litografia, começaram a ser cada vez mais utilizados para estampar diversas publicações do período, surgiram assim, as chamadas *revistas ilustradas*. Sobre este impresso Cavalcante & Barreto Campello (2014, p. 8) ressaltam, “a notícia rápida e textos de fácil leitura, associados às vinhetas, às caricaturas e às demais ilustrações na maioria satíricas que possuíam elevado teor crítico, mas com muito bom humor, faziam destas revistas um importante meio de comunicação de massas”.

Ainda sobre as revistas ilustradas:

A partir da década de 1860 cresce a quantidade de periódicos dedicados à sátira política e à crônica de costumes. Eles constituem a face mais conhecida da memória gráfica brasileira do século XIX. Em sua maioria, as edições são formadas por uma única folha com duas dobras alternadas, gerando um caderno de oito páginas. (MELO & RAMOS, 2011, p. 47).

Estas revistas em sua maioria seguiram este padrão de um caderno formado por 8 páginas onde as ilustrações ocupavam a capa, contracapa e as páginas centrais (páginas 4 e 5), as demais páginas eram destinadas a textos. Este projeto gráfico permitia que em um mesmo lado da folha fossem impressas as quatro páginas litografadas e no verso o texto, ao receber as dobras alternadas e o corte na base o caderno estava montado.

As temáticas destas revistas refletiram um momento onde a sociedade passava por intensas transformações provenientes da crise do governo imperial e sua ligação com a Igreja Católica representantes de uma sociedade conservadora, que se confrontava com as ideias liberais republicanas, da abolição da escravidão e do advento da modernidade do século XX que estava por vir.

Suas matérias continham críticas ao governo vigente (monarquia) e sátiras as personalidades políticas e aos costumes

locais, notas sobre acontecimentos sociais e culturais (homenagens a personalidades e artistas), também eram assuntos recorrentes em suas páginas. As ilustrações em sua maioria tinham relação com a parte editorial e tentavam através do desenho e do uso de elementos verbais (legendas e títulos) representar de forma divertida aquilo que estava escrito.

As ilustrações sempre vinham acompanhadas de legendas, algumas eram escritas nos próprios personagens, outras em forma de texto-legenda que por vezes se intercalavam as imagens ou se posicionavam em sua base. Quanto as técnicas utilizadas em sua elaboração, as legendas podiam ser cursivas sendo escritas na própria pedra litográfica, ou feitas com a utilização de tipos de metal, neste caso o lado da página litografada também poderia passar pela prensa tipográfica.

A integração de elementos visuais e verbais facilitava a transmissão da mensagem nas campanhas a favor da abolição, nas charges e sátiras políticas. Segundo Horn (1999), linguagem visual é a integração entre elementos visuais (imagens e formas) e elementos verbais (texto), constituindo-se em unidades de comunicação. E mais que isso a presença de legendas auxilia a leitura do nosso olhar contemporâneo sobre algumas destas imagens que foram produzidas em um contexto específico do século XIX.

Os Tópicos sobre cada revista ilustrada que contou com a participação de Antonio Vera Cruz foram organizados da seguinte forma:

Serão apresentadas informações como período de circulação, tamanho, temática e participação de Vera Cruz, nas revistas *O Diabo a Quatro* (1875-1879), *América Ilustrada* (1877-1879), *Os Xênios* (1878-1879), *O Etna* (1881-1882), *A Estação Lyrica* (1882), *Revista Lyrica* (1883), *A Arte Dramática* (1884), *A Exposição* (1887-1888), *O Sylphorama* (1892) e *O Equador* (1893) de acordo com os dados encontrados nas pesquisas bibliográficas e de campo nos acervos. Também serão comentadas outras revistas onde Vera Cruz é citado como colaborador, mas que não foram encontrados exemplares contendo ilustrações de sua autoria nos acervos visitados: *O Estabanado* (1875-1876) e *o Recife Ilustrado* (1888).

Complementando e intercalando-se aos dados das revistas serão utilizadas algumas ilustrações de Vera Cruz coletadas nas revistas, exemplificando um pouco de sua trajetória em cada periódico. As ilustrações serão identificadas no texto e nas suas legendas, de acordo com o espaço que ocupam na diagramação da revista sendo classificadas em: **frontispícios; ilustrações de capa; ilustrações centrais e ilustrações de contracapa.**

O **frontispício**, também chamado por alguns autores de cabeçalho era o local onde estava o título do periódico (uma espécie de logotipo) e algumas informações como: data, número, ano, endereço da redação, dia de circulação e preços dos exemplares. Melo & Ramos (2011, p. 47) ressaltam, “a ilustração domina as capas, sendo os títulos das publicações invariavelmente tratados como desenhos, numa fusão entre texto e imagem”. Vera Cruz assina a criação dos frontispícios das revistas *O Diabo a Quatro*, *América Ilustrada*, *Os Xênios*, *A Estação Lyrica*, *Revista Lyrica* e *A Exposição* que serão apresentados nos tópicos a seguir sobre cada periódico. É interessante ressaltar que estes frontispícios se repetiram em várias edições apresentando algumas modificações apenas em dados como: data, número e ano. Fato que nos faz acreditar que duas técnicas poderiam ser usadas nas suas confecções: a litogravura por transferência ou os clichês.

As **ilustrações de capa** estavam localizadas após o frontispício ocupando o restante da página destinada a capa sempre no sentido de leitura da parte textual da revista, por conta do posicionamento do frontispício. Possuíam também legendas nos personagens desenhados e texto-legenda normalmente posicionado em sua base. Geralmente tinha como temática algum assunto abordado no interior da publicação, isto sugere o cuidado dos artistas gráficos em relacionar as imagens veiculadas com os textos da revista.

As **ilustrações centrais** eram mais utilizadas em edições com o formato de oito páginas, ocupando as páginas 4 e 5, geralmente tinham ligação com a matéria principal da edição, tinham mais espaço que as demais ilustrações por isso eram

mais detalhadas. O espaço era utilizado com desenhos que podiam seguir o mesmo sentido de leitura da parte textual (horizontal) ou por vezes seguir o sentido contrário a parte textual (vertical), levando o seu observador a girar a revista para ver a imagem no sentido correto. Podia ser composta com a ilustração num único quadro ou dividida em vários quadros formando uma espécie de historieta em quadrinhos. Caricaturas de personalidades políticas eram constantes neste espaço. Como nas ilustrações de capa eram acompanhadas de legendas que podiam ser escritas nos próprios personagens, e outras em forma de texto-legenda que por vezes se intercalavam as imagens ou se posicionavam em sua base.

As **ilustrações de contracapa** fechavam a edição, como era uma página simples, o desenho que seguia o sentido de leitura da parte textual encontrava-se na vertical, enquanto o desenho que seguia o sentido contrário a parte textual estava na horizontal, o oposto do que acontecia com as ilustrações centrais. Às vezes complementavam a ilustração central dando sequência a temática abordada. Possuíam legendas como as demais.

Foram inúmeras as publicações deste gênero em Pernambuco, entretanto segundo Lailson Cavalcanti (1996, p. XII) “A mais importante revista ilustrada deste final do século XIX, porém, vem a ser *O Diabo a Quatro – Revista infernal*, trazendo ilustrações e charges de José Neves e Antônio Vera Cruz”. É por ela que iniciamos nosso passeio pela obra de Vera Cruz.

4.3.1.1 O Diabo a Quatro

Periódico no qual Antonio Vera Cruz fez sua estreia como ilustrador oficial deste tipo de impresso em Pernambuco. Foi o responsável pelas ilustrações do primeiro exemplar que circulou no Recife em 11 de julho de 1875, tendo como subtítulo “Revista Infernal” e assim continuou semanalmente, em um total de oito páginas, com o formato de 31 x 22 cm. A disposição das ilustrações seguiu o padrão mencionado (capa, central e contracapa). Esta organização foi mantida durante os quase quatro anos ininterruptos de sua circulação até o número 195,

datado de 15 de maio de 1879. A localização de sua sede e o preço dos exemplares foi destacada por Luiz do Nascimento:

Impresso na Tipografia Mercantil no início (depois transferido para a tipografia do Jornal do Recife e no final para a tipografia do litógrafo J.E. Purcell), a rua do Torres, nº 11, estalou o escritório da redação na rua do Vigário (atual Dona Maria César, no bairro do Recife), nº 29, 1º andar. A publicação era dominical e assinava-se a 5\$000 por trimestre, custando o exemplar \$500. Em 1877 criou-se a assinatura anual de 18\$000. (NASCIMENTO, 1970, p. 395)

O nome *O Diabo a Quatro – Revista Infernal*, provavelmente recebeu influência da expressão francesa *Le diable à quatre*, traduzindo para o português, *O demônio de quatro homens*. Nos séculos XV e XVI, existiam alguns grupos locais de atores franceses, que ficaram conhecidos como *diableries*, às vezes um mesmo ator dava vida a quatro personagens, por isso o uso da expressão *O diabo para quatro*. Eram personagens agitados e turbulentos, que faziam barulho e causavam desordem destas características também surgiu a expressão *fazer o diabo a quatro*. Várias peças e óperas fizeram uso desta expressão durante os séculos XVIII e XIX.

Assim ao utilizar esta denominação o periódico demonstra que através de suas caricaturas e críticas pretendia fazer barulho na sociedade denunciando os desmandos de alguns membros da sociedade (especialmente políticos), declarando-se claramente contrários e críticos do Clero e às estruturas do antigo regime que ainda predominavam no Brasil, mas isto tudo com o auxílio de jogadas satíricas dignas de alegorias diabólicas. A respeito da qualidade do trabalho de seus idealizadores, Sacramento Blake fez o seguinte comentário:

Esta revista, em que collaboravam alguns dos moços de mais talento que residiam em Recife, usando de um pseudonymo tirado do pandemônio, sob a aparência humorística era francamente adpta das mais adiantadas idéas philosophicas, políticas e scientificas, elevando assim a critica aos costumes a uma altura nunca até então, nem talvez depois, usada no Brasil, em gazetas illustradas e satyricas. (BLAKE, 1883, p. 432-433)

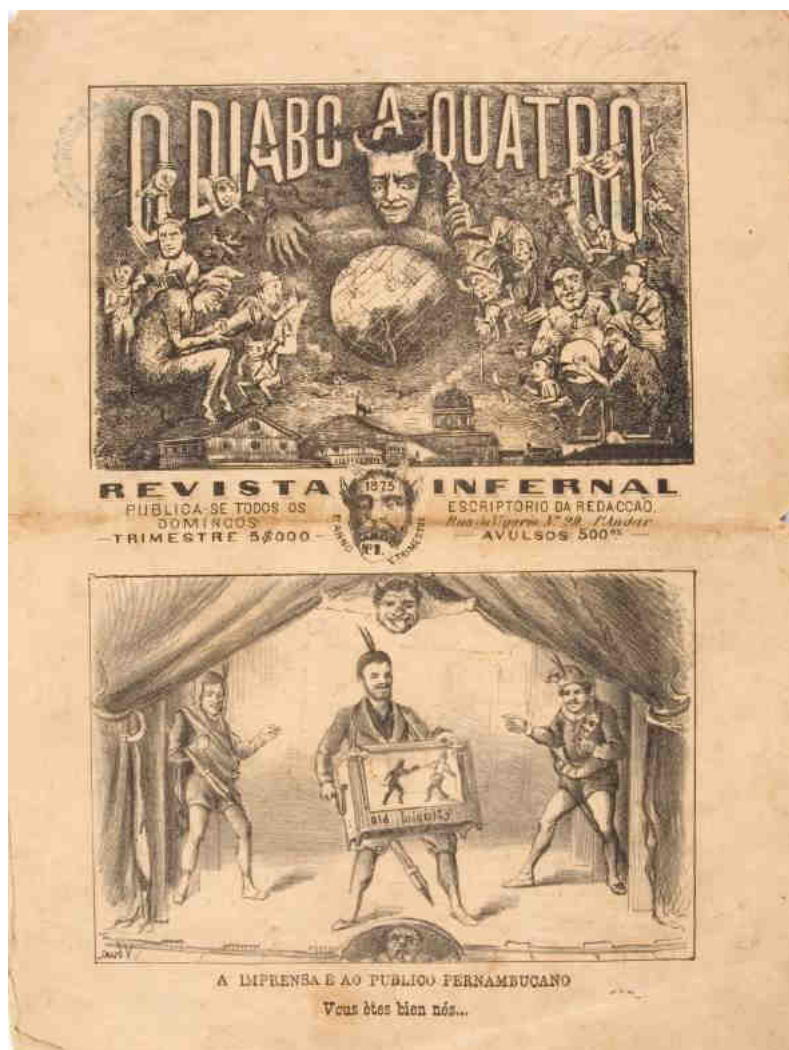


Figura 67 - Capa de *O Diabo a Quatro* e
detalhe da assinatura de Vera Cruz
11.06.1875 | nº 01
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

No primeiro exemplar [Figura 67] estava o frontispício e a ilustração de capa, que em uma atmosfera teatral, talvez em referência a origem da expressão que se liga ao teatro francês. Apresentava três personagens, todos possuíam canetas fazendo alusão a figura dos redatores e desenhistas. A figura central segura uma espécie de caixa de música, entre as cortinas um diabrete em deboche dá língua aos espectadores, o texto-legenda com parte no idioma francês, escrito em tipos móveis diz: “*a imprensa e ao público pernambucano – Vous êtes bien nés ...*”, saudando os leitores e fazendo referência ao nascimento do periódico. Um detalhe curioso deste exemplar é que tanto na ilustração de capa quanto na contracapa a assinatura de Vera Cruz (V. Cruz) foi impressa no sentido contrário teria sido um descuido do autor na hora de assinar a pedra litográfica?



O Diabo a Quatro teve dois frontispícios durante sua existência, ambos de autoria de Antonio Vera Cruz. O primeiro, litografado por J. E. Purcell [Figura 68], tinha no centro da imagem um Belzebu ou Fauno, sobreposto a um globo mundial, como se o dominasse com suas garras. Ao seu redor encontram-se vários diabos menores (diabretes) que representam os ilustradores e redatores da revista, observando, brincando, escrevendo e criando seus desenhos. Além de contemplar o globo, Belzebu segura na mão esquerda uma cornucópia de onde saem outros diabretes, pequenos espíritos zombeteiros tocando instrumentos como trombetas, bombos e outros objetos musicais, representando a comicidade, principal proposta da revista. Logo abaixo, algumas clássicas e conhecidas edificações da cidade do Recife como o Teatro de Santa Isabel, a Assembleia Legislativa

Figura 68 - Frontispício de
O Diabo a Quatro
Litogravura | Antonio Vera Cruz
11.06.1875 | n° 01

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



Figura 69 - Frontispícios

O Diabo a Quatro

Litogravura | Antonio Vera Cruz

02.11.1876 | nº 26

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



Figura 70 - Frontispícios

O Diabo a Quatro

Litogravura | Antonio Vera Cruz

02.07.1876 | nº 52

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

e os armazéns do porto, trazem ao desenho um pouco da atmosfera da cidade que é observada pelos diabretes. No canto esquerdo o “V.C.” demarca a autoria de Vera Cruz.

Alguns elementos tipográficos completam o frontispício, são utilizadas várias famílias tipográficas, a maioria encontra-se em caixa-alta (maiúscula) e além de apresentar o título do periódico, descrevem outras informações como: número, ano, endereço da redação, dia de circulação e preços dos exemplares. É possível evidenciar que enquanto algumas fontes foram

impressas com tipos de metal, outras são incorporadas à área da ilustração numa linguagem mais próxima da mesma, sendo desenhadas e litografadas, nestes casos o tratamento dado aos textos confere-lhes qualidade de imagem, com grande versatilidade de formas e texturas. A hierarquia na organização das informações surge no posicionamento, na alternância no tamanho do corpo das fontes, na utilização de famílias tipográficas diferentes e suas variantes como: romana, itálica, negrito (bold).

Este frontispício sofreria sutis alterações, no ano de 1876 no número 26 [Figura 69] as informações referentes ao ano, número e trimestre contidas inicialmente dentro e ao redor da cabeça de um fauno que estava centralizado abaixo da ilustração foram deslocadas para uma linha inicial acima da ilustração e para o centro do globo. No número 52 [Figura 70] a cabeça do fauno foi retirada.

Em 8 de julho de 1877, quando a revista entra no seu terceiro ano [Figura 71], esta alegoria sofreu uma espécie de “redesign” executado por Vera Cruz (é válido salientar que neste período as ilustrações estavam mais a cargo de outro ilustrador José Neves). O retângulo no qual o primeiro frontispício estava inserido foi abolido dando mais liberdade e fluidez ao desenho. A ideia original da cena do Belzebu rodeado por diabretes permaneceu porém todos foram redesenhados. A figura diabólica central ganhou um chapéu e uma face menos aterrorizante, além da cornucópia em sua mão esquerda, tinha agora um binóculo em sua mão direita para observar melhor o globo que continua a contemplar. Os prédios que remetiam ao Recife foram retirados da base da figura, que ganhou um listel contendo algumas informações textuais (dia de circulação, endereço da redação, e preços das assinaturas dos exemplares por trimestre e ano). O número, trimestre e o ano ainda ocupam uma linha antes da ilustração. O título *O Diabo a Quatro* desenhado junto com a ilustração, ganhou um sombreamento que lhe conferiu um efeito de tridimensionalidade, o subtítulo *Revista Infernal* e o ano foram acomodados no interior do globo. A baixo do listel no canto direito discretamente lê-se “Lith.



Figura 71 - Frontispício redesenhado
de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
08.07.1877 | nº 105
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

de J. E. Purcell” e no canto esquerdo a assinatura “A. Vera-Cruz grv.”. Esta alegoria constou no cabeçalho da revista até a publicação do último número sem maiores alterações.

Vera Cruz foi responsável por todas as ilustrações da revista do número 01 até o número 34 de 27 de fevereiro de 1876, quando passa a alternar com José Neves a autoria das mesmas. Durante o restante do ano de 1876 fez outras aparições no número 35 ilustrando a capa e a contracapa e novamente nos números 46 e 47 quando ilustra toda a revista. No Ano 2 de *O Diabo a Quatro* retornou em 11 de fevereiro de 1877 no número 84 e seguiu até o 86 ilustrando toda a revista.

Na ilustração central do número 85 de 18 de fevereiro de 1877 [Figura 72] utilizando o espaço no sentido horizontal (o mesmo da parte textual), Vera Cruz faz referência a uma das maiores festividades do calendário das datas comemorativas do Recife, o Carnaval, que possui importantes elementos representativos da cultura pernambucana. O desenho está dividido em 5 cenas acompanhadas de texto-legenda em letras

cursivas escritas na pedra litográfica. O título “Carnaval de 1877” em uma tipografia desenhada com um traço divertido quase se mistura nas cenas que ocorrem nas ruas. No canto direito superior é representado o “Entrudo” que consistia no jogo de atirar água e pó nas ruas. No canto esquerdo superior, existe uma predominância de indivíduos negros todos descalços, ressaltando assim que se tratavam de escravos. Um grande guarda-sol surge ao fundo. E o texto-legenda diz: “Até quando ó maracatú, abusarás dos nossos narises e dos nossos ouvidos?”. O maracatu era originário dos costumes africanos e, mesmo tendo sido mesclado com elementos da cultura brasileira, ainda era realizado principalmente pelos negros. O texto revela-se socialmente discriminatório e excludente quando se refere aos odores e sons produzidos com o desfile dos maracatus, mostrando que a Revista Infernal era um pouco preconceituosa com algumas manifestações do povo. No centro parece haver uma espécie de procissão alguns homens que parecem clérigos seguem em frente a uma carruagem onde está uma figura feminina, na legenda lê-se: “Peregrinação philantrópica”. Outra carruagem surge no canto esquerdo conduzindo homens com cabeças de burro e no canto inferior direito novos foliões parecem se divertir ao som do ritmo que é revelado na legenda: “Depois do maracatú, o samba. Em cima de queda coice”. Entre os foliões existem novamente personagens com características de membros do Clero. Vera Cruz não desenhou linhas para demarcar o retângulo da ilustração como costumava fazer, utilizou no canto esquerdo uma caneta com alguns diabretes símbolos da revista e no canto esquerdo vários foliões pendurados em um cordão.

Vera Cruz conseguiu nesta ilustração central fazer uma interessante sátira dos costumes locais através dos elementos carnavalescos como o entrudo, o maracatu, o samba e ainda ironizar a relação entre o sagrado (membros do Clero) e o profano (foliões).

Este tipo de ilustração central rica em detalhes e repleta de significados que pode ser encontrada em diversos exemplares

PÁGINA SEGUINTE

Figura 72 - Ilustração Central
de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
18.02.1877 | nº 85
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



Até quando, ó ma-
racatu, abusarás
dos nossos narizes e
dos nossos ouvidos?

Off. do nosso S.^o
Pimão

PER

Uma allusão espirituosa.



O jogo d'agua prova como é forte
o calor da terra, e como a ca-
beça da camara municipal
é prodigiosa!

RINAÇÃO PHILANTROPICA



Depois do maracatu, o samba. Em cima de queda coile.

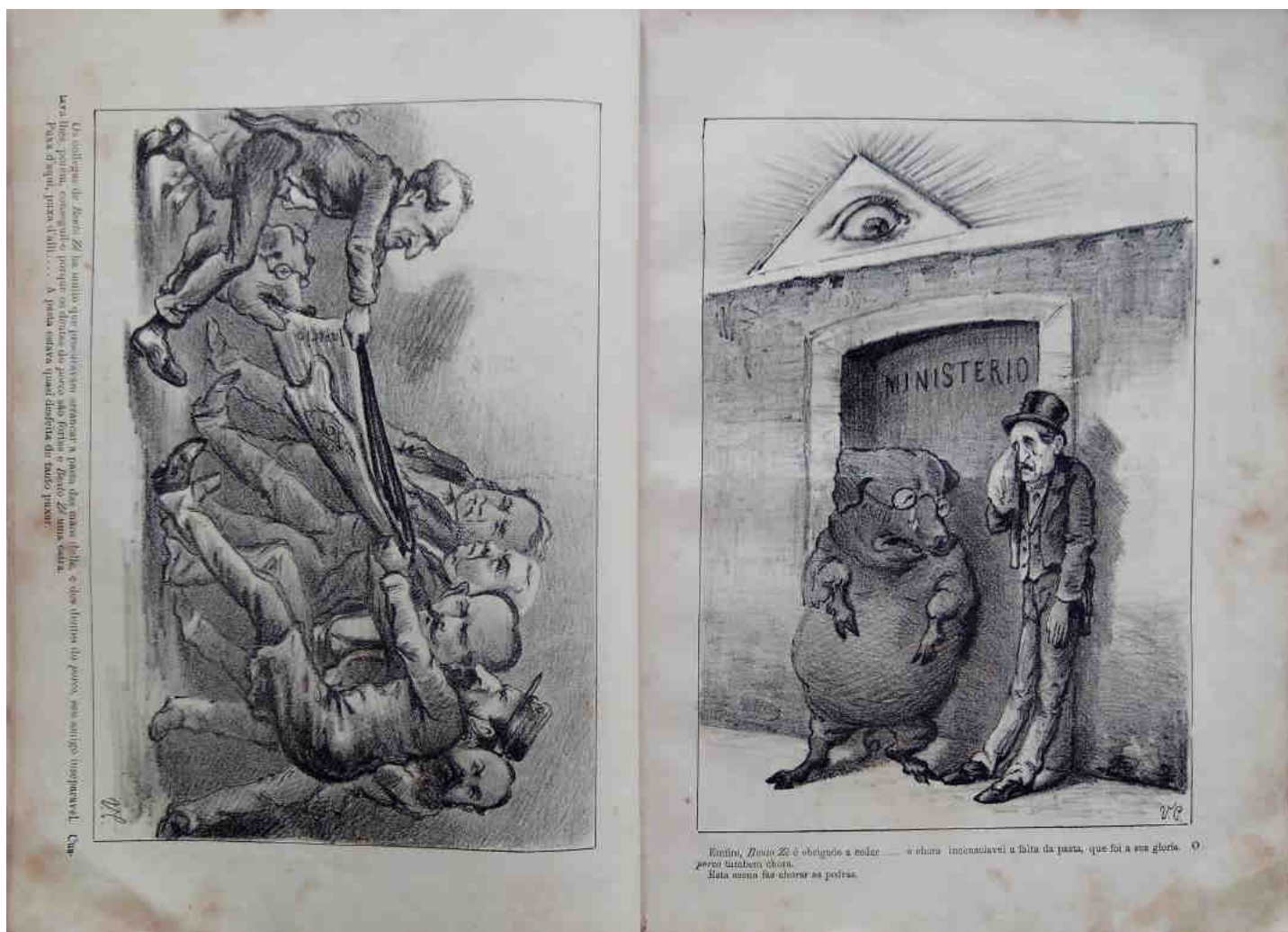


Figura 73 - Ilustração Central
de *O Diabo a Quatro*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
25.02.1877 | nº 86

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

ilustrados por Vera Cruz. No número 86 de 25 de fevereiro de 1877 [Figura 73] desta vez com a temática de crítica política o artista utilizou o espaço central de maneira diferente do que costumava fazer, dividiu a ilustração em dois grandes quadros um no sentido horizontal em relação ao sentido de leitura da parte textual e outro no sentido vertical. O texto-legenda desta vez foi escrito com tipos móveis, existem apenas duas palavras que foram desenhadas nas figuras: “império” na pasta que é puxada pelos políticos e “ministério” na porta da segunda imagem. E possível evidenciar que as cenas constituem uma sequência, pois dois personagens estão presentes em ambas, um político que o texto-legenda denomina Zé-Bento³ e um porco que o tex-

³ José Bento da Cunha Figueiredo, depois Visconde do Bom Conselho, nasceu em Pernambuco, no ano de 1808. Foi deputado provincial e geral em várias legislaturas. Presidiu as províncias de Alagoas em 1848, de Pernambuco de 1853 a 1856, de Minas Gerais em 1861 e do Pará em 1868. Foi Ministro do Império, em 1876, e inspetor da instrução pública no Rio de Janeiro, onde faleceu em 14 de julho de 1891, aos 83

to descreve como seu amigo inseparável. No primeiro momento eles disputam uma espécie de cabo de guerra com outros políticos pela pasta do Império, porém na segunda cena ambos choram a perda da pasta na porta do ministério. Um elemento simbólico curioso é o olho inserido em um grande triângulo com raios, uma referência a Maçonaria que parece ter vencido a batalha pelo ministério. Outra característica do artista que podemos destacar nesta imagem era sua habilidade para realizar caricaturas especialmente de personalidades ligadas a política.

Após participações esporádicas no Ano 2, Vera Cruz retorna no Ano 3 com colaborações mais constantes, ilustrando toda a revista de 30 de setembro de 1877, número 117, e após um intervalo retorna nos números 150 e 153 ao 156. Seu regresso a revista provavelmente estava relacionado a um triste fato relatado no início do Ano 4 na publicação número 157 de 07 de julho de 1878 que noticiava a morte por tuberculose de José Neves ilustrador responsável pela revista nos intervalos em que Vera Cruz estava ausente. Neste número [Figura 74] Antonio Vera Cruz fez uma ilustração de primeira página dedicada à memória de José Neves, mostrando um diabrete, legítimo representante de *O Diabo a Quatro*, com uma expressão entristecida e melancólica, possui nas mãos e ao seu redor os materiais de trabalho do ilustrador (canetas, tintas e papéis), ele contempla a lápide que diz “Aqui jaz José Neves morreu trabalhando”. Mais uma vez através do traço detalhado do artista e do jogo de luz e sombra, vemos no céu do desenho uma figura sobrenatural que flutua contemplando a cena. Após a morte do amigo Antonio Vera Cruz volta a ser o responsável pelas ilustrações da revista até o número 164 de 25 de agosto de 1878, quando passam a assinar os desenhos os ilustradores A. Roth e Aurélio de Figueiredo.

anos de idade. Por ser pernambucano e ocupar importantes cargos no governo imperial José Bento foi caricaturado diversas vezes nas páginas da *Revista Infernal*, principalmente a partir de meados de 1876, ao se tornar Ministro do Império passando a ser duramente criticado por seus atos em favor de D. Vital e da Igreja Católica no Brasil, na questão religiosa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Bento_da_Cunha_Figueiredo, acesso: 15.05.2016



Figura 74 - Capa de *O Diabo a Quatro*
 Litogravura | Antonio Vera Cruz
 Homenagem a José Neves
 após sua morte
 07.07.1878 | nº 157

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

4.3.1.2 *America Illustrada*

Circulou de 1871 a 1886, e apesar de apresentar intervalos entre algumas edições, principalmente nos anos finais a partir de 1883, constituiu um dos maiores ciclos de publicação de um periódico desse gênero em Pernambuco. Na sua trajetória de quase 15 anos passou por várias modificações no projeto gráfico em relação ao frontispício (o próprio nome da revista passou por alterações⁴), formato, diagramação, número de páginas. Também

⁴ Inicialmente chamava-se "A America Illustrada", mas em 7 de fevereiro de 1875, (ano V, nº 1) ganhou um novo frontispício, pois foi excluído o artigo "A" passando a se denominar "América Illustrada", o desenho da capa mostrava um jornalista apontando, o seguinte texto: "Em consequência das reformas por que tem passado o país, e pelas que ainda tem de passar; e por muitas outras razões, a América Illustrada também se reforma!". (NASCIMENTO, 1972, p. 317)

passou por vários proprietários, entre os seus fundadores estava o famoso Carneiro Vilela⁵. Teve inúmeros redatores e ilustradores, sendo impressa em várias tipografias e litografias.


Segundo Nascimento (1970, p. 313) iniciou sua circulação no dia 6 de agosto de 1871, antes mesmo de Vera Cruz ter se mudado para Pernambuco, com o título “*A America Illustrada*”, tinha o formato de 32x22 cm, com oito páginas, a primeira e a última litografadas, (posteriormente recebeu ilustrações também nas páginas centrais, seguindo o modelo adotado pela maioria das revistas do gênero). Era um periódico semanal publicado aos domingos.

As temáticas de seu conteúdo eram semelhantes as de *O Diabo a Quatro*, atacavam o Governo Imperial e a Igreja Católica (jesuítas); defendiam a Maçonaria e propagavam ideias sobre a abolição da escravatura. Havia sessões destinadas a crônicas semanais, novelas e poesias, muitos destes textos foram de autoria de Carneiro Vilela.

As ilustrações em litogravura criticavam a política, brincavam com os costumes e apresentaram elementos inovadores como as historietas em quadrinhos. Carneiro Vilela também foi responsável por vários desenhos, costumava assinar C.V. o contrário da assinatura de Vera Cruz, fato que levou alguns pesquisadores a questionar se não seriam a mesma pessoa num tom de brincadeira do próprio Carneiro Vilela, porém este estudo ao detalhar a vida de Vera Cruz prova que eram dois artistas distintos.

Diferente de *O Diabo a Quatro* que teve a numeração de seus exemplares feita de maneira sequencial do número 01 ao 195 independente do ano ou trimestre. Na *America Illustrada* a cada trimestre iniciava-se uma nova contagem.

Segundo Nascimento (1970) em 1877 a partir do número 7, as quatro páginas litográficas passaram a ser assinadas por C. que se referia a Crispim do Amaral. O primeiro registro de ilustração de Vera Cruz surge numa ilustração

 5 Além de proprietário da *America Illustrada* foi advogado, escritor, romancista, comediógrafo, poeta, ilustrador, pintor paisagista e secretário de Governo. É autor do renomado romance *A empedrada da Rua Nova*, escrito em folhetins entre 1909 e 1912.

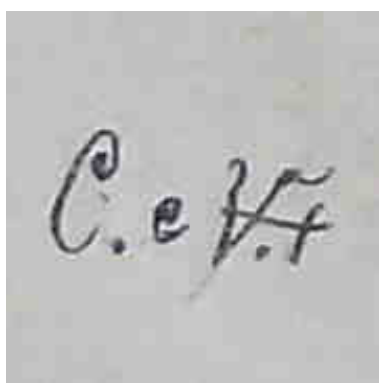


Figura 75 - Ilustração de Contracapa da *America Illustrada* e detalhe da assinatura de Crispim do Amaral e Vera Cruz
19.08.1877 | nº 33

Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

de contracapa [Figura 75] do número 33 de 19 de agosto de 1877, onde um membro do Clero oferece uma hóstia onde se lê “confiança” a um velho senhor envolto em um lençol esfarrapado com a inscrição “partido conservador”, representando o decadente regime (a monarquia), ao redor existem 3 homens que por terem a fisionomia elaborada provavelmente são membros da sociedade caricaturados que apoiavam a ligação entre o Estado e a Igreja, temática muito criticada por periódicos deste gênero e que foi abordada em diversas ilustrações de Vera Cruz. Outra curiosidade desta ilustração está na assinatura é possível ver um “C.” de Crispim do Amaral e o “V.+” que representa Vera Cruz, remetendo a uma parceria na elaboração da mesma. A participação mais efetiva de Vera Cruz na revista acontece a partir do número 47, quando passa a intercalar os desenhos com Crispim do Amaral e outros sem assinatura.

No ano de 1878 Vera Cruz tem uma atuação ainda mais marcante, sendo responsável em quase todas as edições pela parte ilustrativa da revista. Neste mesmo ano criou um novo frontispício para o periódico [Figura 76], em uma composição



na qual a tipografia teve o papel principal. Vera Cruz desenhou cinco fontes diferentes para compor o nome do periódico. O 'A' de 'America' é o elemento de maior destaque, lembrando uma capitular medieval, apresenta também características que fazem dele um tipo toscano.

As letras toscanas são um tipo próprio do século XIX, geralmente identificadas pela presença de serifas bi ou trifurcadas e curvas. Surgiram na verdade por volta do século IV a partir de trabalhos de um calígrafo Furius Dionysius Philocalus que fez textos em pergaminhos e inscrições lapidares para um papa chamado Damaso I. Ao longo do tempo essas letras reapareceram, e terão um súbito no século XIX em 1815 quando um tipógrafo e grande fundidor de tipos chamado Vincent Figgins desenha em seu catálogo tipos retomando as características ornamentais desenvolvidas por Philocalus. (BAINES & HASLAM, 2005, p. 69). A necessidade de utilizar fontes decorativas e de corpo pesado surgiu após a Revolução Industrial, pois nessa época a concorrência no comércio se tornou acirrada, fazendo com que os anunciantes precisassem utilizar novos recursos em seus anúncios. (MEGGS, 2009). Segundo Figueiredo & Cunha Lima:

Figura 76 - Frontispício
da *America Illustrada*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
27.04.1879 | nº 17
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

Estas fontes possuíam uma gama extensa de atributos, e suas variações consistiam em ornamentos, cavidades e protuberâncias. Sua utilização foi bem marcante na era vitoriana, os anunciantes se aproveitavam de suas características peculiares para tornar seus anúncios mais atraentes. (FIGUEIREDO & CUNHA LIMA, 2013, p. 7)

Deste período em diante as Toscanas passam por uma popularização e vão ganhando amplitude. Cada tipógrafo foi criando variações, aos poucos elas saíram da Inglaterra adentraram a França e depois a Alemanha, até chegar na América pelos Estados Unidos se espalhando posteriormente em vários países da América Latina como o Brasil. As Toscanas foram muito utilizadas em veículos na Argentina e Colômbia e em terras brasileiras absorvidas pelos populares abridores de letra que as utilizavam desde as fachadas de casas comerciais, até a decoração em barcos.

Assim durante a evolução dos tipos Toscanos foram desenvolvidos os mais variados tipos de ornamentação, desde as serifas bi ou trifurcadas que compõem sua característica básica, até ornamentos em suas hastes; a utilização de sombras na decoração, na delimitação de contornos e para conferir a sensação de tridimensionalidade; o uso de arabescos integrados ao desenho do caractere; terminais com arcos ou espirais remetendo a natureza ou à caligrafia entre outros. Algumas destas características podem ser vistas nos tipos desenhados por Vera Cruz, principalmente nos frontispícios das revistas ilustradas.

Retornando a [Figura 76] especificamente a letra ‘A’ do nome America, observamos que seu corpo é formado por linhas, contornos e a alternância entre o preto e branco que lhe conferiu uma sensação de profundidade, nas terminações em vez de serifas tradicionais, o artista utilizou a bifurcação e elementos orgânicos que se assemelham a folhas que vão se curvando (característica das Toscanas) e se misturando a textura que existe ao fundo. Por trás do “A” cruzam-se os instrumentos de trabalho dos artistas do periódico, uma caneta e um bico de pena, que em um jogo de sobreamento magnífico se mistura ao “M” que aparece menor mas com contornos, linhas e

preenchimentos internos variando entre o preto e o branco, o que lembra a estrutura do corpo da letra anterior, o restante do nome “America” está mais simples sem preenchimentos internos mas com uma sombra que lhe conferiu uma certa tridimensionalidade. A textura de fundo com linhas hachuradas formam nuvens no céu. O nome “Illustrada” possui um corpo menor que os demais. O “I” tem destaque em relação ao restante do nome, com serifas arredondadas e bifurcadas, preenchimento interno quase chapado feito com hachuras bem próximas, e losangos decorando seus terminais e centro, elementos que remetem novamente as fontes Toscanas, o sombreado externo complementa sua integração a textura de elementos orgânicos do fundo, o restante do nome tem um preenchimento chapado, um fino contorno e terminações bifurcadas (Toscanas). Na base lê-se: “Publica-se todos os domingos” acima da palavra “domingos” está a assinatura de Vera Cruz. Além da informação sobre seu dia de publicação, existe no topo dados referentes ao ano e número do periódico, em tipos de metal.

Diferente do frontispício de *O Diabo a Quatro* onde criou personagens (os diabretes) para complementar as informações textuais, no frontispício da America Illustrada, Antonio Vera Cruz fez dos tipos, parte deles com peculiaridades dos Toscanos, os personagens principais da ilustração, mostrando mais uma vez sua destreza e habilidade na criação de imagens.

Este frontispício foi utilizado na revista do número 01 de 05 de janeiro de 1878 até o número 05 de 29 de janeiro de 1882, em um período tão longo esta ilustração só mostrou modificações no ano e numeração, fato que nos faz refletir que a técnica de impressão utilizada em sua reprodução poderia se tratar da litogravura por transferência a partir de uma pedra matriz ou um clichê. Uma situação curiosa que encontramos nas pesquisas nos acervos está na edição de número 06 de 05 de fevereiro de 1882 onde vemos que no frontispício [Figura 77] a concepção da ideia de Vera Cruz ainda estava presente, entretanto o traço, o sombreado, as hachuras e a riqueza de detalhes sumiram juntamente com a assinatura do artista, lia-se agora, *Lith. Hilarino Lopes*. O frontispício publicado mais parece um decalque mal feito do original.

No ano de 1879 Vera Cruz assinou praticamente todas as ilustrações deste periódico, por vezes surpreendia os leitores utilizando o espaço da ilustração central para a criação de divertidas historietas em quadrinho, como esta do número 44 de 23 de novembro de 1879 [Figura 78] composta por 15 quadros. É interessante observar que Vera Cruz não fez uso de linhas para dividir as cenas, este efeito é alcançado a partir de espaços em branco entre as cenas e pela existência do texto-legenda na base de cada quadro em letras cursivas escritas. No primeiro quadro é apresentada a personagem principal uma menina de tranças, na legenda lê-se: “Helena depois de ter estado um anno no collegio das irmãs de caridade vem passar as férias com seus tios”. Na sequência aparecem os tios de Helena, a presença de uma vela na mão da personagem revela que provavelmente a história ocorre a noite, este detalhe é confirmado com a legenda: “A noite o tio dá-lhe bons conselhos e recomenda-lhe que reze e reze muito ao deitar-se”. Nos quadros seguintes Helena entra no quarto que vai dividir com os tios e observa na cama do mesmo a sua “camisa de dormir” como explica a legenda. A menina que parecia doce e inocente aparece costurando as mangas e o colarinho e depois deita-se como o tio aconselhou rezando. Nos quadros da segunda e terceira linha o tio entra no quarto e tenta colocar a camisa, mas algo

Figura 77 - Frontispício
da *America Illustrada*
Cópia do desenho de Antonio Vera Cruz
12.03.1882 | nº 10
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



parece lhe dificultar, ele empurra de todos os lados derruba “a vela, o relógio até o bidet” dizem as legendas, nesse momento Helena na cama ao fundo observa tudo com ar de riso. O tio só consegue sair de dentro da camisa quando ela se rasga. Nos últimos quadros vemos a tia que com o barulho veio ver o que acontecia o texto-legenda complementa: “ – o mulher o diabo introduziu-se esta noite em casa, diz o tio”. “Pois olhem, diz Helena consigo, eu vim do collegio das irmãs de caridade, as filhas de Deos, como diz o titio”.

Com essa historieta Vera Cruz fez novamente aquilo o que executava com maestria, a crítica aos costumes e a educação religiosa que segundo a ilustração não originava santinhos, mas sim diabinhos. No canto esquerdo uma das poucas vezes em que o artista assinou apenas “+. *Lith.*”.

Ao logo de sua trajetória na *America Illustrada* Vera Cruz pôde mostra a versatilidade de seu traço, desde desenhos mais simples com ênfase no contorno e pouco sombreamento como no exemplo anterior da historieta em quadrinhos até litogravuras como esta ilustração central [Figura 79] do número 21 de 25 de maio de 1879, desenhada no sentido vertical (oposto ao sentido de leitura da parte textual) que assemelhasse a um retrato. Nela vemos a “*Vendedora de Morangos*” título em caixa alta escrito pelo próprio autor. Uma menina com olhar doce e inocente oferece um dos morangos que retirou da cesta que se encontra no chão ao seu lado. O uso das sombras e contornos na face da vendedora, em seus cabelos, nas dobras do tecido de sua roupa, e o traço preciso que faz com que possamos perceber que ela também usa um avental, mesmo o desenho sendo preto e branco. O fundo praticamente chapado em uma tonalidade escura atrai a atenção do observador para a figura da vendedora. O sombreamento mescla as técnicas da hachura e do esfumado. No canto esquerdo assinou “*V. Cruz Lith.*”.

A litogravura é de um realismo impressionante, assemelhando-se a uma fotografia ou um quadro com significado puramente artístico, diferente das ilustrações críticas e satíricas que geralmente ocupavam as páginas do periódico. As fotografias já existiam desde meados do século XIX, entretanto

PÁGINA SEGUINTE

Figura 78 - Historieta em quadrinho, Ilustração Central da *America Illustrada* Litogravura | Antonio Vera Cruz 23.11.1879 | nº 44
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



Helena, depois de ter estado um anno no collegio das irmas de caridade, vem passar as ferias com seus tios.



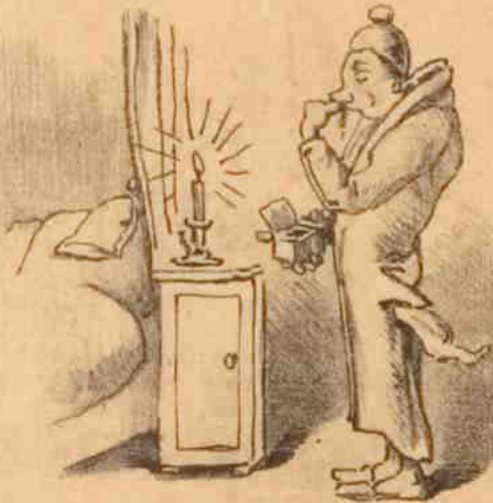
A noite o tio da-lhe bons conselhos e recomenda-lhe que reze e reze muito ao deitar-se.



Mas quando ella vai deitar-se, com prazer a camisa do tio.



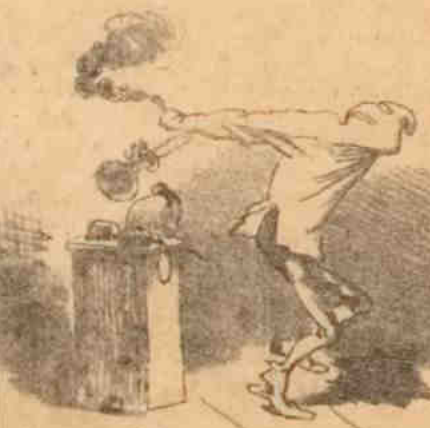
Mais tarde chega o tio, morto de sono.



E depois de ter tomado a sua costumada pitada de tabaco.

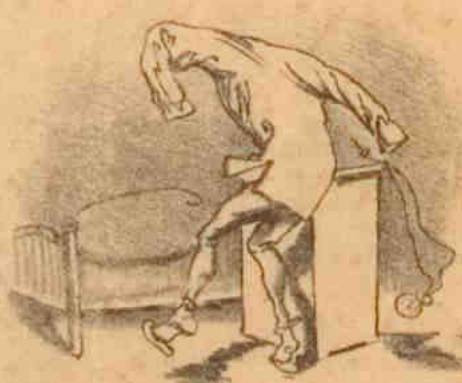


Procura enfiar-se para dormir.



T. Lth.

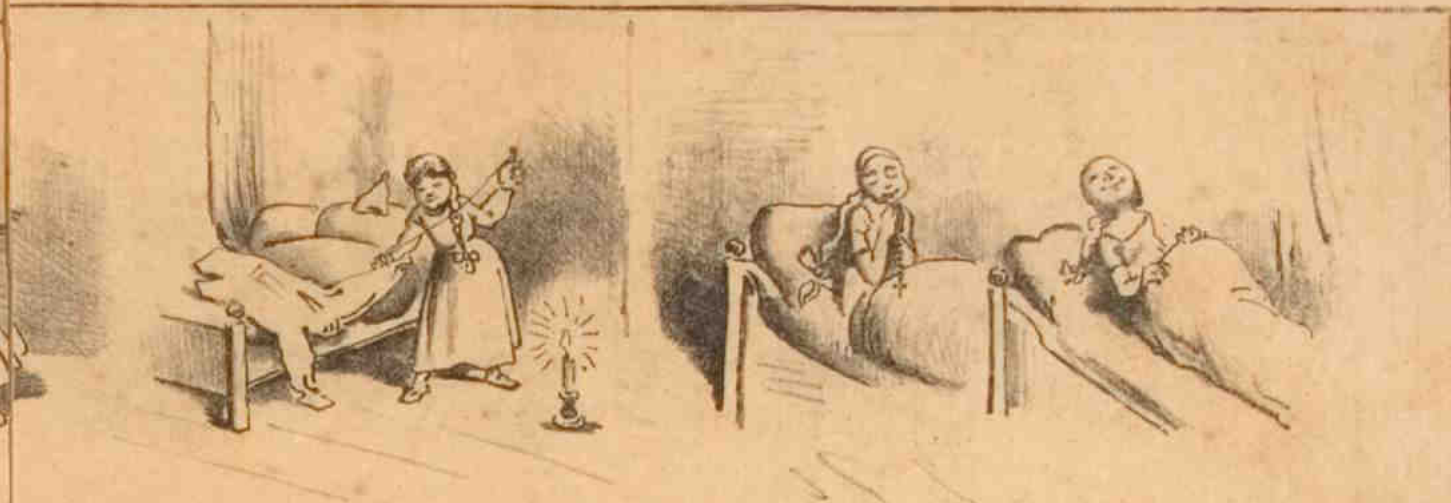
Mas nada consegue, e quando atira com a vella no chão.



Cada vez mais furioso faz cahir o relógio, a caixa de rapé...



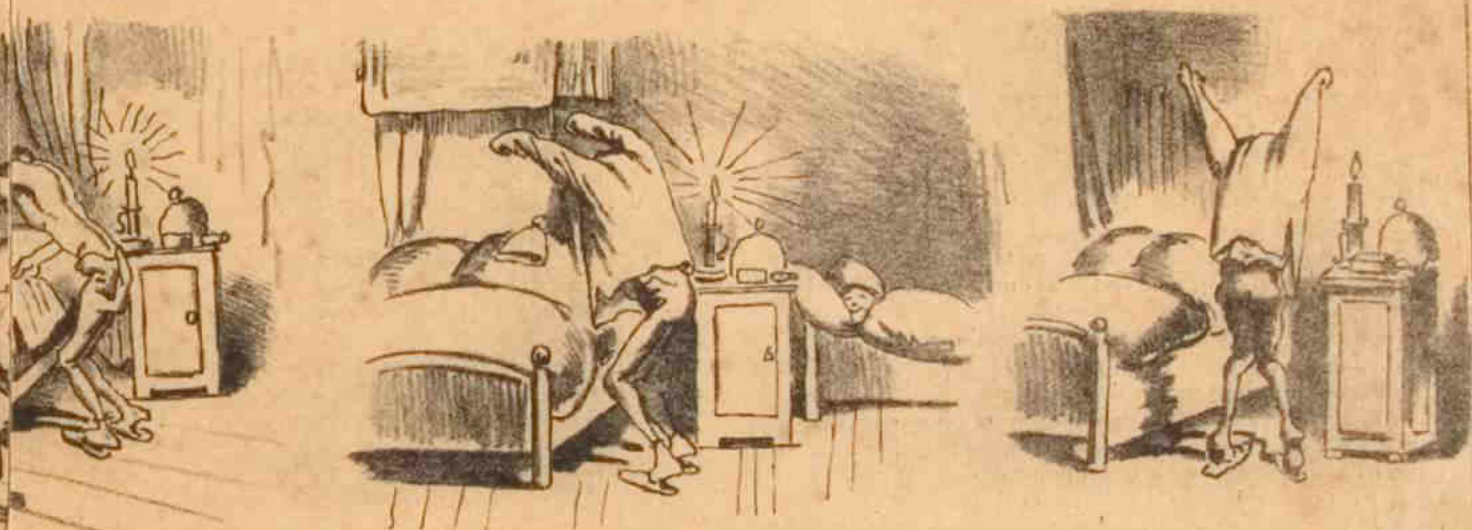
E até o bidet, o que faz barulho.



se encon-
dormir

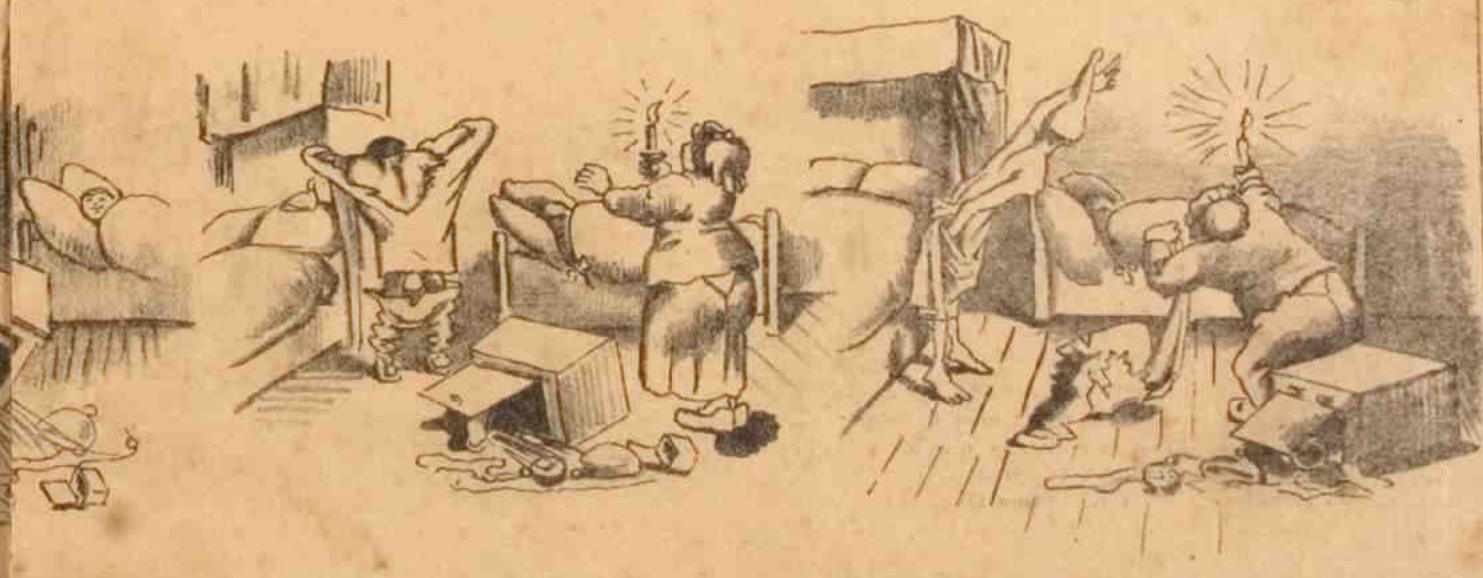
E a toda pressa coze as mangas eo colla-
rinho da camisa.

Então cumpre o que seu tio lhe tinha recomen-
dado... e deita-se satisfeita



se na sua camisa de

— Mas ah! diabo, isto é esquisito, diz o tio... — Só se estou vestindo as avessas.



um grande

E acorda a tia, que encontra o seu querido Caruzo em
um estado interessante: com as calças caídas e a ca-
misa revolta.

— O' mulher o diabo introduziu-se esta noi-
te em casa, diz o tio.
Pois allhem, diz Helena, comigo, eu vim do
collegio das irmãs de caridade, as filhas
de Deus, como diz o litio.



V. CRUZ LITH.

Segundo uma gravura de NOVO MUNDO

A VENDEDORA DE MORANGOS

neste período ainda não eram popularizadas no Brasil, assim era comum que os ilustradores e litógrafos como Vera Cruz fossem um pouco retratistas utilizando a técnica da litografia, reproduzindo além de retratos de personalidades e pessoas da sociedade, quadros e obras de arte famosas já que não havia o recurso fotográfico para capturá-las.

Lembramos que no período entre 1877 a 1878 Vera Cruz colaborou também em algumas edições de *O Diabo a Quatro*, principalmente após a morte do ilustrador José Neves, assim em alguns momentos intercalou trabalhos entre ambos os periódicos. De acordo com o levantamento feito nos acervos Vera Cruz ainda esteve presente na *America Illustrada* durante todo o ano de 1880 e nos anos posteriores foi diminuindo sua participação, aparecendo em quatro edições em 1881; em duas em 1882 e apenas uma vez nos anos de 1883 e 1885.

4.3.1.3 Os *Xenios*

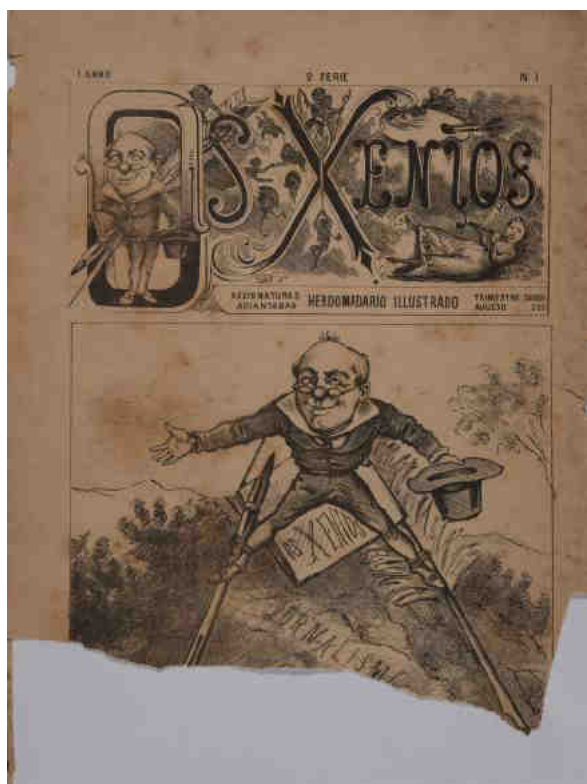
“Entrou em circulação no dia 16 de março de 1878, obedecendo ao formato de 27x19 cm, com oito páginas de coluna larga, além da capa. Impressão da Tipografia Cosmopolita, a rua do Imperador nº 8”. (NASCIMENTO, 1972, p. 59). Ainda segundo Nascimento (1972) circulou até de 25 de maio de 1879, número 27. Tentou ainda voltar a ativa com publicações em junho e outubro do mesmo ano, mas as dificuldades financeiras, vindas da falta de pagamento de grande número de assinaturas os impediu de dar sequência a esta revista satírica, que possuía temática semelhante as suas congêneres.

Diferente dos demais semanários apresentados, *Os Xenios* passaram por intervalos irregulares em relação aos dias de sua publicação, em alguns momentos foi semanal, em outros a cada dez dias e, às vezes, quinzenal.

No tocante a localização e quantidade de ilustrações também apresentou singularidades. A maioria dos seus exemplares foi composto de 8 páginas porém as ilustrações geralmente se concentraram na capa e na contracapa, com exceção para as edições de número 13 de 1878 e números 18 e 23 de 1879 onde há ilustrações nas páginas centrais, entretanto na capa e na contracapa existem apenas textos.

PÁGINA ANTERIOR

Figura 79 - Ilustração Central
Liotgravura | Antonio Vera Cruz
25.05.1879 | nº 21
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



Vera Cruz teve uma breve participação em *Os Xenios* iniciada no número 1, ano I, da Série II [Figura 80]. Nesta edição são de autoria de Vera Cruz o frontispício e a ilustração de capa, sobre o qual Nascimento ressalta:

Com o formato aumentado para 32x23, a três colunas de composição, apareceu o n° 1, ano I, serie II, d'*Os Xenios* a 27 de agosto de 1878, declarando-se "Hebdomadario Ilustrado", contendo oito paginas, as duas externas em litogravura. O clichê do cabeçalho figurou um jornalista de caneta a tiracolo, cercado de cenas alegres, incluindo mulher deitada no campo, a tocar flauta, e sobre ela a palavra *Xenias*, em letras minúsculas. Completou a pagina uma alegoria com idêntica figura de jornalista, as pernas firmadas sobre uma caneta e um craion, de chapéu a mão, tendo as costas um exemplar d'*Os Xenios*, em atitude de saudação. (NASCIMENTO, 1972, p. 61)



A contracapa deste exemplar também foi de sua autoria, no sentido vertical (mesmo sentido de leitura da parte textual). Estava dividida em dois quadros, o texto-legenda na base das ilustrações foi feito com tipos de metal. No desenho a temática política das charges era enfatizada nas faces caricaturadas dos personagens.

Nascimento (1972) denominou o frontispício de clichê do cabeçalho esta informação é interessante pois, pode revelar a técnica de impressão utilizada em sua reprodução. Como mencionou Nascimento (1972, p. 61) no frontispício “figurou um jornalista de caneta a tiracolo, cercado de cenas alegres, incluindo mulher deitada no campo, a tocar flauta, e sobre ela a palavra *Xenias*, em letras minúsculas”. Observando detalhadamente o



frontispício [Figura 81] é possível ver todos os elementos destacados por Nascimento. O jornalista surge dentro do grande “O” preenchido com o jogo de positivo e negativo, sua base escura com contorno branco se inverte a partir de um degrau feito com hachuras no centro do corpo da fonte, e outros detalhes com terminações arredondadas complementam a letra que pelo tamanho em relação as demais lembra uma capitular. Além da caneta o jornalista também segura um bico de pena e um chapéu, a diferença de tamanho de sua cabeça em relação ao seu corpo fazem dele uma caricatura. O restante do nome do periódico foi feito em tamanho e família tipográficas semelhantes com o preenchimento chapado em preto e um contorno delicado destacam as letras com terminações circulares. A exceção fica por conta do “X” que em maior tamanho teve as terminações bifurcadas adornadas por linhas curvas, orgânicas e losangos. Todas as letras que compõem o nome do periódico apresentam novamente características e adornos de fontes Toscanas. Os demais personagens que complementam a ilustração brincam entre as letras, além da mulher deitada tocando a flauta é possível ver uma espécie de aquarela de pintura no canto direito superior e no centro um olho e um ouvido com pernas, talvez uma brincadeira de Vera Cruz demonstrando que *Os Xenios* estavam de olhos e ouvidos atentos.

PÁGINA ANTERIOR

Figura 8o - Ilustração de Capa e Contracapa de *Os Xenios*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
27.08.1878 | nº 01

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

ACIMA

Figura 81 - Frontispício de *Os Xenios*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
05.09.1878 | nº 02

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

O sombreamento de fundo é bastante hachurado. As informações referentes a assinatura vinham na base da ilustração, enquanto que no topo o ano, série e número eram representados, todas parecem ser feitas por tipos de metal. No canto esquerdo abaixo da ponta do bico de pena num traço fino e discreto estava a assinatura “Vera Cruz”.

Este belíssimo trabalho de Vera Cruz que novamente deu destaque a elementos tipográficos, apesar da existência de personagens que complementam a imagem, infelizmente só circulou até a edição de número 2 nas demais [Figura 82] a concepção do artista permaneceu, porém sofreu o mesmo processo de perda total da qualidade do traço e do sombreamento do artista, sua assinatura também foi retirada como aconteceu em a *America Illustrada*, restando um decalque mal feito do desenho original.

Durante os meses de agosto e novembro de 1878, Vera Cruz foi o responsável pelas ilustrações de capa e contracapa de *Os Xenios*. Parte delas principalmente as que ocupavam a capa eram magníficos retratos como este da edição de 15 de novembro de 1878, número 9 [Figura 83] em homenagem ao escritor português Eça de Queiroz. Alternou sua assinatura entre V. C., V. + ou V. Cruz. No restante das edições do ano

Figura 82 - Frontispício de *Os Xenios*
Cópia do desenho de Antonio Vera Cruz
29.09.1878 | nº 03
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



de 1879 as ilustrações ficaram sobre a responsabilidade de A. Roth ilustrador que já havia trabalhado junto a Vera Cruz em *O Diabo a Quatro*.

É interessante ressaltar que cronologicamente Vera Cruz esteve trabalhando em paralelo no ano de 1878 nos três periódicos apresentados (*O Diabo a Quatro*, *America Illustrada e Os Xenios*). Neste período ele passou por várias linhas editoriais, embora houvesse bastante semelhança entre este gênero de impresso, cada revista apresentava particularidades como local de impressão (tipografias e litografias) e os demais artistas que trabalhavam no processo de criação. Este fato evidencia que o trabalho deste artista certamente era bem quisto e requisitado na indústria gráfica local, transmitindo segurança e confiança no seu traço, pois em alguns momentos foi responsável por toda a parte ilustrativa destes periódicos.

4.3.1.4 O Etna

Iniciou sua circulação em 8 de outubro de 1881, no formato de 32x22 cm, com 8 páginas, sendo quatro de matéria tipográficas e quatro de desenhos litográficos (dando continuidade ao projeto gráfico de suas antecessoras). Nascimento (1972, p. 101) destaca, “assinava-se a \$1000 por mês, vendia-se o exemplar a \$300, tinha redação a Praça de São Pedro número 54 A, e imprimia-se na Tip. d'O Etna. Corpo redacional atribuído a Honório Silva, Ribeiro da Silva, Alfredo Falcão, Antonio Pepes de Vasconcelos e Ovidio Filho”. Segundo Alfredo de Carvalho (1908, p. 406), estendeu-se a existência até o ano II no número 43, de 24 de dezembro de 1882.

Ainda de acordo com Nascimento (1972, p. 102) “As ilustrações, até o nº 4 a cargo de Antonio Vera Cruz, passaram a sair ora assinadas por A. Roth, ora sem assinatura. Confeção litográfica de Hilarino Lopes & Cia”. Entretanto ao manusear a coleção disponível na Biblioteca Pública de Pernambuco, foi constatada que a participação de Vera Cruz neste periódico foi ainda mais breve, pois só aparecem algumas ilustrações com sua assinatura entre os números 2 a 4, e não a partir do número 1 como nos faz entender Nascimento (1972).

PÁGINA SEGUINTE

Figura 83 - Homenagem a
Eça de Queiroz
Litogravura | Antonio Vera Cruz
15.11.1878 | nº 09
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

2 SERIE

1 ANNO

Nº 9



ASSIGNATURA
ADIANADA

HEBDOMADARIO ILUSTRADO

TRIMESTRE 34000

AVULSO 300



EÇA DE QUEIROZ

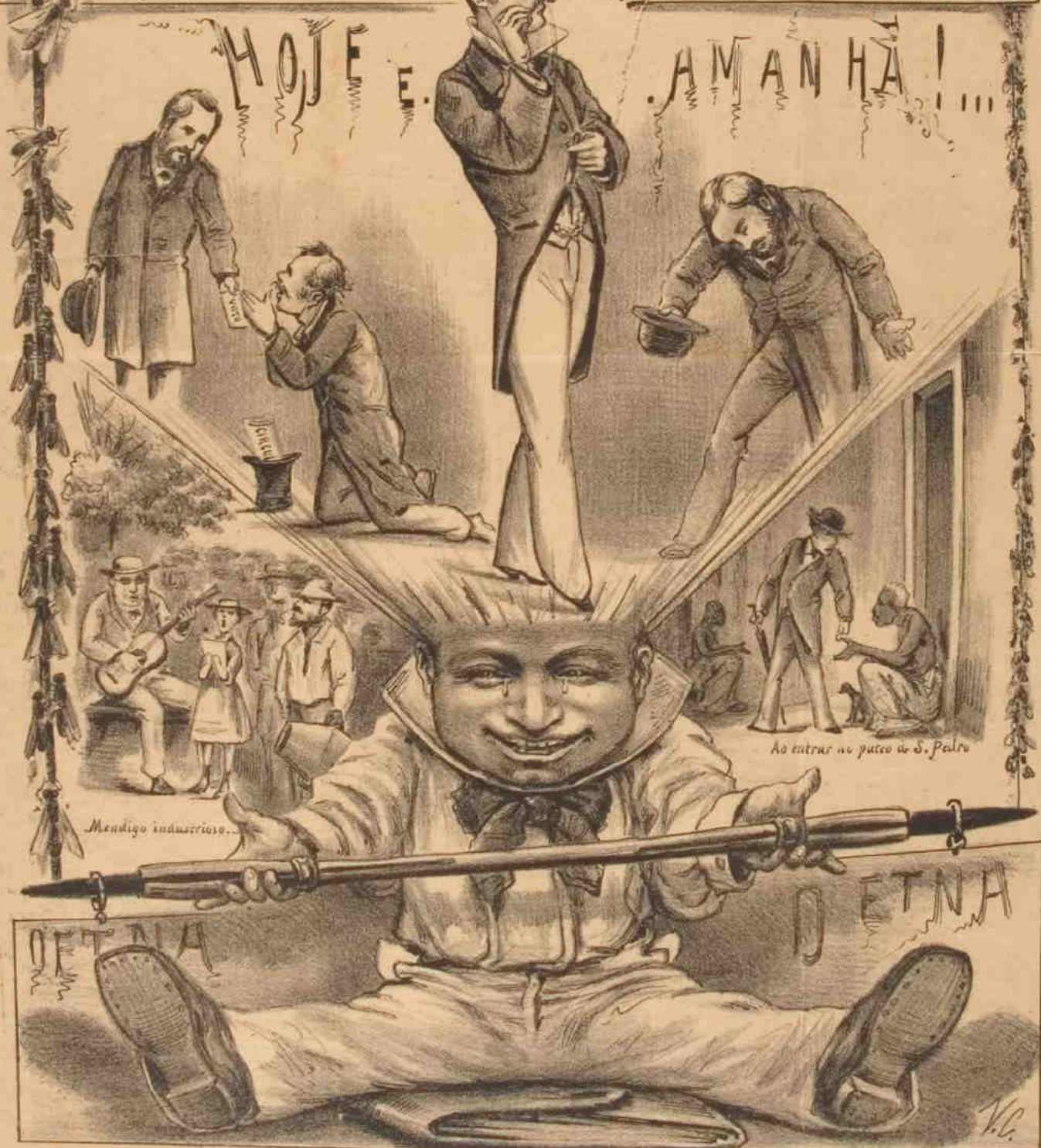


Figura 84 - Ilustração Central de
Litogravura | Antonio Vera Cruz
15.10.1881 | nº 02
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

O número 2 de 15 de outubro de 1881, traz uma ilustração central [Figura 84] no sentido vertical (oposto ao sentido de leitura da parte editorial) onde Vera Cruz faz referência aos idealizadores de *O Etna*, uma espécie de mascote da revista, que sentado com uma caneta nas mãos tem os seus pensamentos revelados na ilustração a partir de raios que emanam de sua mente.

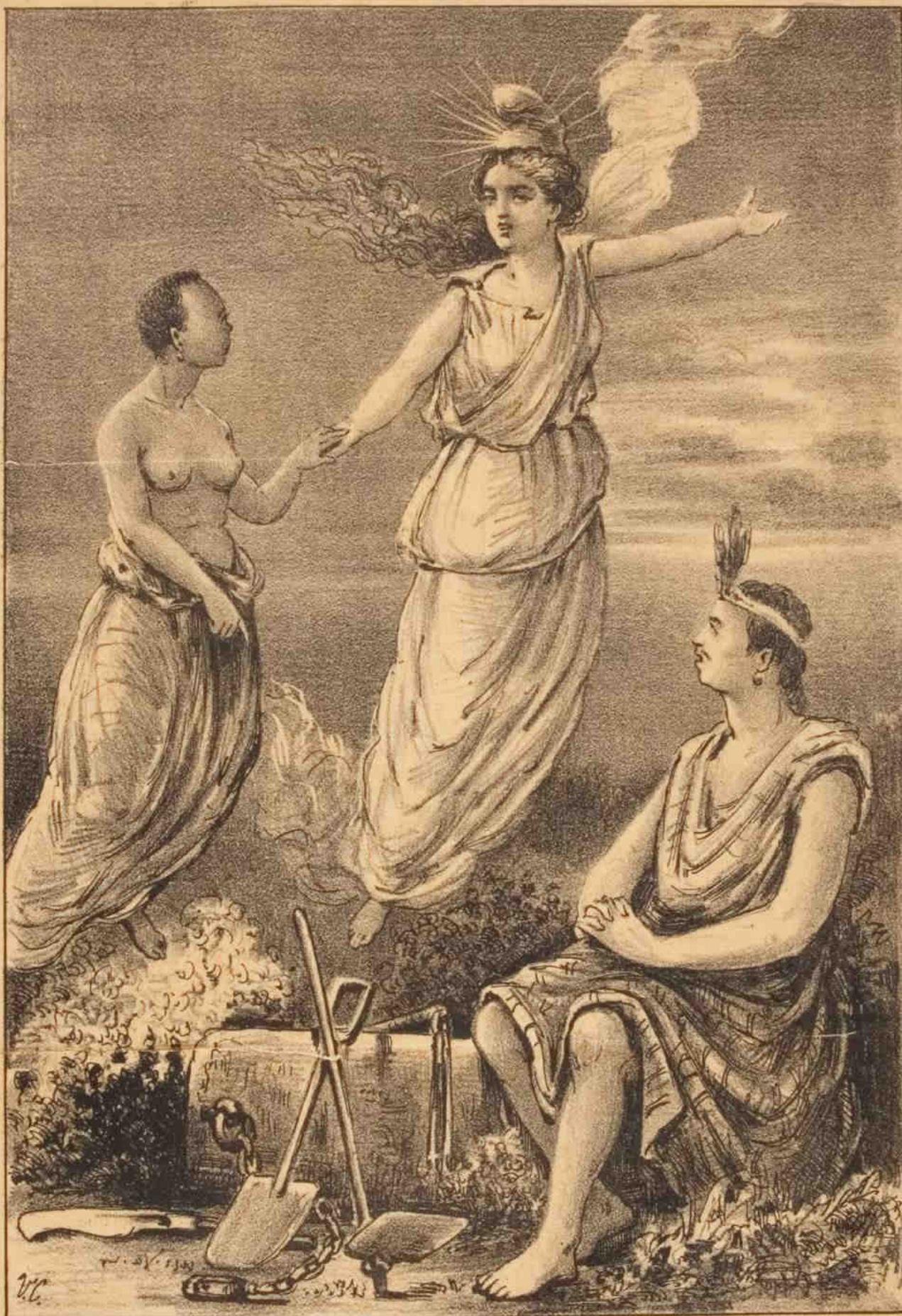
Se observarmos em detalhe as ilustrações que saem da mente do mascote, veremos que nelas o artista faz algumas críticas: no topo direito a falta de água nas fontes da companhia Beberibe; e no espaço central, lê-se “hoje e amanhã!”, escrito cursivamente como todo o restante do texto da ilustração. No espaço dedicado ao hoje vemos dois homens um aparece de joelhos como se suplicasse algo ao primeiro que lhe ouvi e lhe entrega um papel onde está escrito “voto”, mas no espaço amanhã os papéis parecem ter se invertido o homem que estava de joelhos está de pé no centro da imagem altivo, a cartola que antes estava no chão agora em sua cabeça e o outro homem aparece numa posição inferior como se lhe pedisse algo. Trata-se de uma crítica aos políticos que no hoje suplicavam os votos do povo, mas que no amanhã nem se quer observam os eleitores.

Ainda no número 2 de 15 de outubro de 1881, mas agora na contracapa [Figura 85] Vera Cruz presta uma homenagem “aos abolicionistas” que é o título da ilustração, em caligrafia cursiva. Nela uma figura feminina vestida com roupas que lembram uma deusa grega, possui na cabeça o barrete frígio remetendo aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa, ela guia uma negra com os seios nus para a tão sonhada liberdade. Na base da imagem estão jogados os materiais de trabalho e de tortura e no canto direito uma figura indígena representando os legítimos donos das terras brasileiras assiste a tudo. Complementando a ilustração existe um poema.

Figura 85 - Ilustração de Contracapa
de *O Etna*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
15.10.1881 | nº 02
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

Mesmo em sua rápida passagem por 3 números de *O Etna*, e sem ter assinado um exemplar inteiro, as ilustrações apresentadas mostram que Vera Cruz conseguiu deixar sua marca de criticidade com pitadas irônicas e satíricas que sempre fazia com destreza.

ADS ABOLICIONISTAS.



O'alma generosa! O' nova geração
Que trouxe dentro em si a louca liberdade!
Os homens do futuro e os homens da verdade
Saúdam-se ao se ver moçar a escravidão!

O' herói colosso! O' reitor de gigantes!
Enquanto a escravidão viver sob este céu
Não há de a prole das reformas criminosas
E America estará sujeita a seu laço!



Figura 86 - Frontispício de
A Estação Lyrica
Litogravura | Antonio Vera Cruz
18.04.1882 | nº 01
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

4.3.1.5 *A Estação Lyrica*

Nascimento (1972, p. 122) cita, “com expressivo desenho simbólico servindo de cabeçalho, entrou em circulação no dia 18 de abril de 1882, com quatro páginas, obedecendo ao formato de 37x23, impresso em papel couché, trabalho da tipografia e litografia de J. E. Purcell”.

Foi publicada com o intuito de divertir os leitores durante a temporada da Companhia Lírica Italiana, que se apresentava no Teatro Santa Isabel, teve um total de oito números sendo o último publicado em 13 de junho de 1882, todas com as capas desenhadas por Antonio Vera Cruz.

O artista criou um frontispício [Figura 86] no qual novamente a tipografia teve destaque. As letras ‘A’ e o ‘L’ possuem peso e tamanho diferenciados perante as demais, apresentam preenchimento sombreado e hachurados e contornos com terminações arredondadas, estes tipos ricamente adornados remetem as características das fontes Toscanas. O nome ‘Estação’ com



o desenho mais arredondado tem hachuras verticais no preenchimento, enquanto o nome ‘Lyrica’ possui linhas de contorno mais destacadas e preenchimento em forma de degradê mais escuro no topo do corpo da fonte, clareando até sua base. Os contornos e terminações das letras se misturam a arabescos, linhas arredondadas e elementos orgânicos que formam uma textura ao fundo do título do periódico. No topo encontra-se a numeração da revista e na base acima de uma linha que delimita o frontispício está no canto esquerdo a assinatura “A.V.Cruz”, seguida de dados da revista e o ano de sua publicação.

Nas capas de cada edição [Figura 87] como mencionado no capítulo 3, Vera Cruz mostra sua habilidade de retratista com imagens das primeiras damas, dos tenores, dos barítonos e até do maestro, que integravam a Companhia Lírica Italiana. Ao redor dos retratos criou cenários diversificados e detalhados utilizando: elementos da cena teatral (cortinas, máscaras, partituras, instrumentos musicais); listeis; querubins; vegetações e flores; tela de pintura e instrumentos do pintor (aquarela e pincéis).

PÁGINA-DUPLA SEGUINTE

Figura 87 - Capas de *A Estação Lyrica*
Litogravuras | Antonio Vera Cruz

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



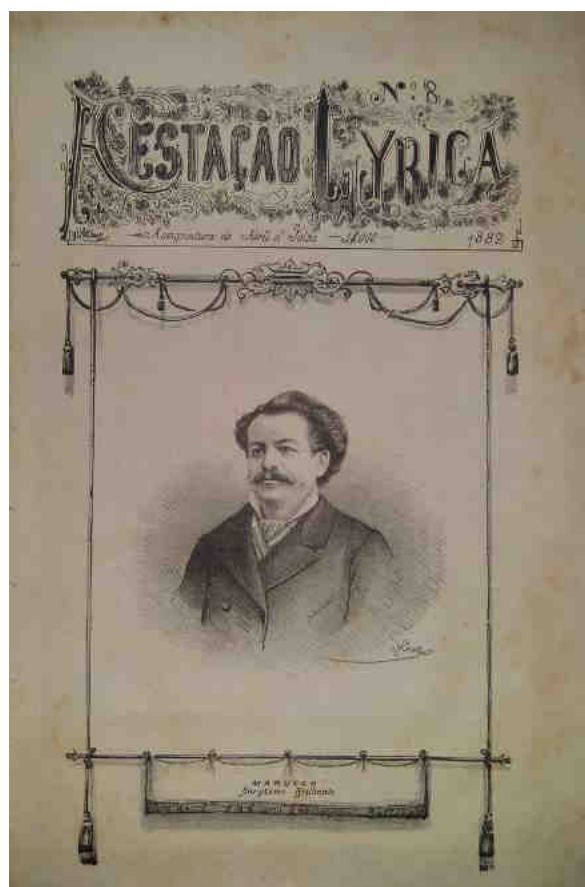
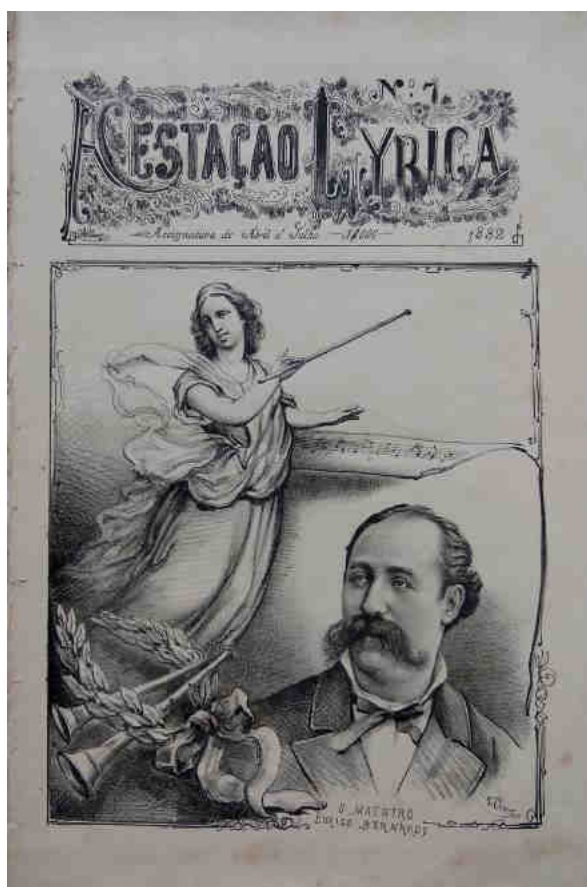


Figura 88 - Capa e contracapa
da Revista Lyrica
Litogravura | Antonio Vera Cruz
04.09.1883 | nº 01
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



4.3.1.6 *Revista Lírica*

Surgiu a publicação em 4 de setembro de 1883, com quatro páginas. No formato de 33x22 cm, sendo impressa na tipografia de Antonio Irineu da Silva. Circularam mais duas edições, a última datada de 18 do mês mencionado. Segundo Nascimento (1972, p. 169) os três números tiveram na primeira página desenhos de Antonio Vera Cruz retratando artistas da Companhia Pasini, Malcher, Bourgarti & Cia., então funcionando no Teatro Santa Isabel, o serviço litográfico foi da firma Hilarino & Silva. O espaço restante continha noticiário, comentários, triolés, folhetim e o libreto das peças representadas.

Este periódico teve apenas três números com as capas e contracapas desenhadas por Vera Cruz. Para cada uma das capa o litógrafo criou frontispícios diferentes.

No primeiro [Figura 88] ao centro existe uma lira de onde saem ramos de louros, uma partitura, uma corneta, uma máscara teatral, nuvens e raios solares. O título do periódico surge como se flutuasse antes dos elementos da composição central, Vera Cruz utiliza novamente o efeito de positivo e negativo no desenho dos tipos, variando do efeito mais escuro nos tipos laterais para o mais claro nos tipos centrais. No topo do frontispício está o ano e o número do periódico na base as informações de assinatura, endereço da redação e oficina litográfica. As linhas de limite do frontispício seguem pelo restante da página emoldurando o retrato da Prima Dona Luccia Avalli. Na contracapa no sentido horizontal o artista apresenta vários personagens que interagem com elementos que remetem aos espetáculos da companhia como os camarotes, os binóculos, os instrumentos. Os desenhos da publicação são assinados com A.V.Cruz.

No segundo número [Figura 89] o título da revista ganhou mais destaque e os tipos foram desenhados com linhas de contorno e preenchimentos esfumados, a letra 'R' surge extremamente ornamentada com linhas arredondadas, que se misturam a elementos orgânicos, se aproximando novamente das características das fontes Toscanas, as informações de ano, número, assinatura e endereço, estão dispostas como

na edição anterior. No restante da página elementos orgânicos (vegetação e flores) emolduram o retrato do barítono Guiseppe Dominici. A contracapa desta vez na vertical apresenta elementos semelhantes da anterior. Todos os desenhos são assinados com A.V. Cruz

No último número [Figura 90] o frontispício surge mais simples com destaque para os tipos desenhados com linhas que possuem terminações que lembram notas musicais, desta vez é a letra 'L' que está envolta com elementos orgânicos, as demais informações são apresentadas como nas edições anteriores, a moldura com linhas simples envolve o retrato da soprano ligeiro Springer. A contracapa no sentido vertical se estrutura como as anteriores. Novamente assinou A.V.Cruz.

4.3.1.7 A Arte Dramática

Segundo Nascimento (1972, p. 180-181) era um Jornal de ocasião sua distribuição era gratuita, circulou pela primeira vez no dia 14 de fevereiro de 1884, no formato de 31x20 cm, com quatro páginas de duas largas colunas de composição. Impressão da oficina do Jornal do Recife, a rua do Imperador nº 47, em papel couché. Apresentou uma circulação inconstante, por vezes com longos intervalos de tempo entre um número e outro. Em dois anos teve um total de oito publicações, quatro em cada ano.

A participação de Vera Cruz ocorreu no nº 3 do dia 13 de setembro de 1884, inteiramente dedicado a atriz Emília Adelaide Pimentel, quase todo escrito por Seixas Borges e Afonso Olindense. O artista criou um suplemento [Figura 91] com o retrato da homenageada ao centro, rodeada por flores, galhos e folhagens sombreados que se misturam ao título '*Suplemento da Arte Dramática*', no qual Vera Cruz demonstrar mais uma vez sua habilidade para o desenho de tipos. Um querubim tocando corneta se mistura a letra 'S' ricamente adornada com linhas circulares e arredondadas, outra referência aos tipos Toscanos. Na base da litogravura está um listel contendo o nome da atriz, no canto direito encontramos a assinatura V.Cruz.

PÁGINA ANTERIOR

SUPERIOR

Figura 89 - Capa e contracapa da *Revista Lyrica*

Litogravura | Antonio Vera Cruz
11.09.1883 | nº 02

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

INFERIOR

Figura 90 - Capa e contracapa da *Revista Lyrica*

Litogravura | Antonio Vera Cruz
18.09.1883 | nº 03

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

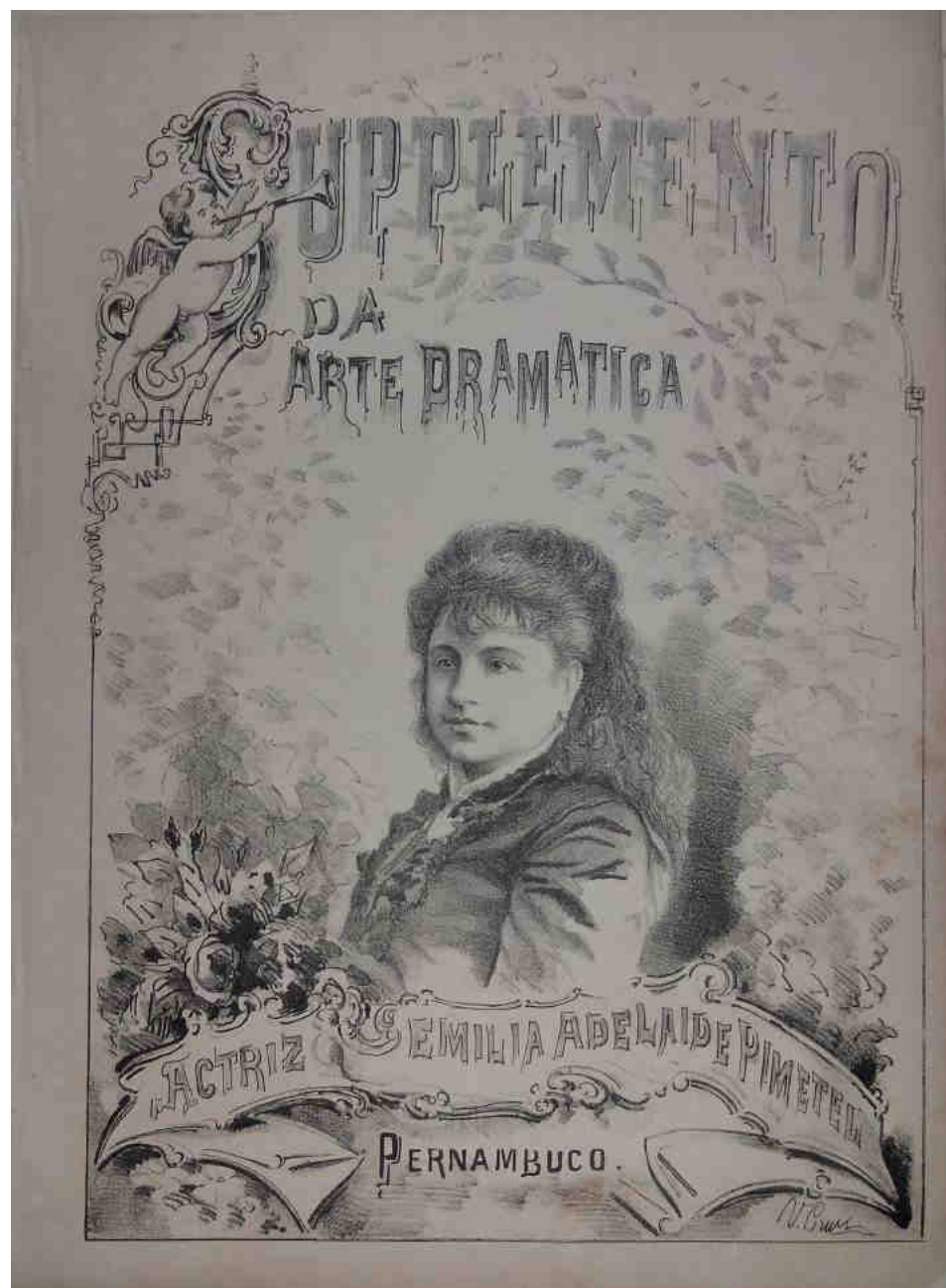


Figura 91 - Suplemento de
A Arte Dramática
Litogravura | Antonio Vera Cruz
13.09.1884 | nº 03
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

4.3.1.8 A Exposição

O primeiro exemplar deste periódico saiu em 10 de agosto de 1887, publicava-se três vezes por mês. O último exemplar encontrado nos acervos consultados foi o de 13 de junho de 1888, número 28, ano II, mas Alfredo de Carvalho (1908, p. 456) aponta o número 40 de 15 de novembro de 1888 como o fim de sua publicação. Apresentava um total de 8 páginas com a capa, páginas centrais e contracapa destinadas a litogravuras. Nascimento (1972, p. 237) destaca que em um dos seus artigo-programa a própria revista se definia:

Não vem pregar ideias novas, nem consertar o mundo, que, na verdade, vai bastante torto. Não vem tampouco regenerar a sociedade, salvar os destinos da nação, nem por termo aos desatinos da política. Vem, pura e simplesmente, armada de craion e pena, munida de desinfetante, causticar, com graça e diplomacia, alguns vícios e erros dos nossos homens. Vem, fazendo rir, espetar com craion, muito de leve, mas mesmo muito de leve, algumas consciências levianas. Mas o fara sem dor. Na política, não metera o bedelho, porque tem muito amor a sua candura para estraga-la assim tão inutilmente. A Exposição será conservadora, liberal, republicana, conforme o tempo, numero e caso.

A maioria dos desenhos foram assinados por Rodolpho Lima e Libanio Amaral. A colaboração mais significativa de Vera Cruz neste periódico foi o desenho do frontispício [Figura 92] que pode ser visto em todos os números consultados na Biblioteca Pública de Pernambuco. Novamente Vera Cruz criou um personagem que remete aos artistas gráficos do periódico, ele ocupa o lado esquerdo em destaque carregando elementos recorrentes em outros frontispícios apresentados: a caneta, o bico de pena e ao fundo uma aquarela e papéis completam seus instrumentos de trabalho. O artista aponta para o título do periódico como se o apresentasse aos observadores. O nome ‘A Exposição’ surge sobre um fundo branco que se assemelha a uma faixa segurada por outros personagens que lembram bobos da corte: um segura uma caixa de música onde se lê “política”, outro segura um binóculo e os demais apresentam e olham para o título do periódico. Ao fundo, o sombreado hachurado forma a silhueta e várias pessoas como se fosse a representação do povo. As letras do título novamente passam a ideia de tridimensionalidade estão grafadas na parte superior em preto, e vão clareando na direção da base num efeito de degradê com hachuras, solução gráfica realizada em outros frontispícios. Apresentam ainda um contorno branco e um sombreado provocando a sensação de que estão descoladas do fundo, e parecem flutuar porque todas têm a linha de base em alturas diferentes, o desenho das terminações é



Figura 92 - Frontispício de *A Exposição*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
10.08.1887 | nº 01

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

Figura 93 - Frontispício de *A Exposição*
Cópia do desenho de Antonio Vera Cruz
17.05.1888 | nº 27

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

feito de forma aleatória. Abaixo do título lê-se “Revista Critica e Humoristica”. Na base inseridas em três retângulos surgem as informações de endereço, dias de publicação e preço dos exemplares. No topo próximo ao artista está o número e o ano, em tipos ricamente adornados por linhas e arabescos. Assinou no canto esquerdo *A.V. Cruz*.

No número 27 de 17 de maio de 1888 [Figura 93] em homenagem a abolição dos escravos que havia ocorrido a poucos dias, encontramos novamente outra tentativa mal executada

de reprodução do desenho de Vera Cruz. A capa foi tão mal elaborada que parte da ilustração abaixo do frontispício ocupa a área das informações referentes aos dias de publicação que estão na base do mesmo.

É importante salientar que Vera Cruz mesmo em alguns momentos utilizando técnicas e soluções gráficas semelhantes conseguiu criar frontispícios que representaram identidades visuais bem distintas, ricamente adornadas, detalhadas e de difícil execução visto que as tentativas de cópias apresentadas, tiveram resultados desastrosos se comparadas a beleza dos originais do artista.

Além do frontispício encontramos no número 4 de 10 de setembro de 1887 a assinatura de Vera Cruz em uma ilustração central [Figura 94] no sentido vertical (oposto ao sentido de leitura da parte editorial), em homenagem a Joaquim Nabuco.

Sobre a ilustração anterior Nascimento (1972, p. 237) comenta:

No seu nº 4, ocupou as duas paginas do centro com artístico retrato (craion de Antônio Vera Cruz) de Joaquim Nabuco, tendo ao lado um measureiro, que erguia bela Cortina entre flores e, com a outra mão a segurar o chapéu, fazia reverente saudação, lendo-se em baixo a legenda: "A Exposição disse, no seu programa, que não se filia a partido algum, politico, mas esqueceu-se de declarar que aplaude e defende as grandes ideias e as grandes reformas, o que atesta com esta pagina em homenagem a um dos mais intrépidos batalhadores do abolicionismo".

Uma curiosidade desta ilustração é que a assinatura de Vera Cruz aparece invertida como ocorreu no primeiro exemplar de *O Diabo a Quatro* citado anteriormente, teria sido um outro descuido na hora de assinar a pedra litográfica? No detalhe da assinatura [Figura 95] as letras ficam confusas, mas se invertemos é possível ver A.V.C. suas iniciais.

Mais uma vez Vera Cruz se mostra um exímio retratista, que com seu traço seguro era capaz de executar criações de impressionante realismo, que se assemelhavam quase a fotografias em preto e branco.



PÁGINA SEGUINTE

Figura 94 - Ilustração central em homenagem a Joaquim Nabuco
Litogravura | Antonio Vera Cruz
A Exposição | 10.09.1887 | nº 04
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco

ACIMA

Figura 95 - Detalhe da assinatura de Antonio Vera Cruz
acima como está na ilustração
abaixo após inversão
A Exposição | 10.09.1887 | nº 04
Fonte: Biblioteca Pública de Pernambuco



D^r JOAQUIM AURELIO NABUCO DE ARAUJO

A Exposição disse no seu programma que não se filia a partido algum politico, mas esqueceu-se de declarar que applaude e defende as grandes idéas e as grandes reformas, o que attesta com esta pagina, em homenagem a um dos mais intrepidos batalhadores do abolicionismo.

4.3.1.9 O *Sylphorama*

Iniciou sua circulação no dia 15 de março de 1892, impresso em papel couchê, no formato de 45x32 cm, com quatro páginas, sendo as duas externas em litogravura, comportando as internas três colunas largas de composição. A própria revista ressaltava seus objetivos:

Os atos bons e louváveis, as ações patrióticas e generosas terão o nosso apoio e os nossos aplausos - aplausos que também não regatearemos aos homens honestos e sisudos. As ações reprováveis e pequeninas, a covardia, a traição, a ganancia, etc., encontrarão na objetiva d'O Sylphorama um foco tão intenso que as fara conhecidas de todos para eterna vergonha de seus autores. (NASCIMENTO, 1972, p. 337)

A breve participação de Vera Cruz ocorreu na primeira página do número 4, de 21 de abril, em uma edição comemorativa, onde apresentou magnífica alegoria a Tiradentes, esta litogravura foi apresentada em detalhes no capítulo 3 [ver Figura 21, p. 95-96]. O restante das ilustrações ficou sobre responsabilidade de um velho colega de trabalho Líbano Amaral. Publicado trimensalmente, com intervalos indeterminados de dias, *O Sylphorama* terminou sua existência com o número 10, de 1º de julho de 1892.

4.3.1.10 O *Equador*

Teve apenas um exemplar em 24 de novembro de 1893, impresso na oficina do Jornal do Recife, a rua do Imperador nº 47, formato de 31x22 cm, com oito páginas. A capa [Figura 96] foi ocupada por um retrato litografado de autoria de Antonio Vera Cruz do jurista cearense Clóvis Beviláqua, que tinha relação com Pernambuco, pois estudará na Faculdade de Direito do Recife, envolto por ramos de louro, bico de pena e fita. O "Esboço biográfico" em seu miolo foi assinado por Artur Orlando.

Nas últimas décadas do século XIX nas redações, tipografias e litografias diversos artistas utilizaram suas mentes criativas na elaboração várias publicações ilustradas em Pernambuco. Antonio Vera Cruz destacou-se pelo extremo



Figura 96 - Ilustração de Capa de
O Equador
 24.11.1893 | nº 01

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

esmero técnico de sua produção gráfica, com seu traço forte e seguro, e sombreamento precisos era capaz de conferir as ilustrações em preto e branco uma noção de realismo impressionantes. Representou através de suas composições litográficas que tinham o cuidado na correspondência e relação com os elementos textuais utilizados, os hábitos, costumes, festividades e acontecimentos políticos nacionais e da sociedade pernambucana do período. Mostrou que fazendo uso de uma mesma técnica de produção, a litografia, conseguia transmitir particularidades e colocar características próprias de seu traço único e difícil de copiar por cada periódico que passou.

4.3.1.11 Outras Revistas Ilustradas

Este tópico apresentará outros periódicos deste gênero citados por Alfredo de Carvalho (1908) e Luiz Nascimento (1970, 1972), onde Antonio Vera Cruz aparece em breves colaborações como autor de algumas ilustrações, porém durante a pesquisa exploratória não foram encontrados exemplares contendo ilustrações de sua autoria:

O Estabanado

Foi uma revista Literária, Satírica e Ilustrada. O primeiro número saiu no dia 14 de novembro de 1875, no formato de 38x26 cm, com quatro páginas, sendo as duas externas de charges litográficas. Publicada aos domingos. Devido a problemas com assinantes circulou até o número 12 de 15 de fevereiro de 1876.

Sobre a participação de Vera Cruz na revista, Nascimento (1970, p. 422) destaca, “tudo bem dosado de sátira e boa verve, assim como as paginas de litogravura, dedicadas a critica de costumes, sendo as charges assinadas por Vera Cruz, M. R. e E. B., ou sem assinatura”.

Recife Ilustrado

O primeiro número foi publicado no dia 10 de julho de 1888, no formato de 30x20 cm, com oito páginas, seguindo o projeto gráfico da maioria das revistas do gênero a capa, as páginas centrais e a contracapa eram ilustradas com litogravuras. A primeira página foi ocupada por artístico desenho a crayon, de Líbanio Amaral, com a seguinte legenda: “Ao publico pernambucano, o Recife pede benevolência e auxilio, prometendo, em compensação, fazer rir, etc., etc”. Foi impresso na Tipografia Industrial, era uma publicação trimestral. O último exemplar conforme o registo do Diario de Pernambuco circulou em 21 de março de 1889.

Fazia críticas e sátiras político-sociais, mesmo tendo circulado após a abolição da escravidão exaltava os ideais de liberdade trazendo em alguns números alegorias em sua homenagem. O trecho de Nascimento (1872, p. 255) revela a participação de Vera Cruz:

As charges das páginas centrais eram constituídas de historietas em quadrinhos, focalizando costumes e fatos da vida comum, a sátira e a crítica casadas ao humorismo dos desenhos e das legendas. Nas páginas externas figuravam, em geral, retratos de personalidades das letras e das artes, ou tipos de rua, assinando-os os ilustradores Antonio Vera Cruz, Crispim Amaral e Líbano Amaral.

4.3.2 Polianteias

As polianteias eram impressos que tinham o objetivo de homenagear uma personalidade ilustre, de notoriedade social (artistas, políticos, estadistas), ou comemorar algum célebre acontecimento. Tinham quase um caráter de “edições especiais”, pois diferente das revistas ilustradas que geralmente circulavam durante um longo período, a maioria das polianteias tiveram apenas um número. Tinham a forma de diagramação dos textos semelhantes as revistas ilustradas, com colunas duplas ou triplas, por vezes envoltas em molduras ornamentadas, a maior diferença diz respeito aos espaços destinados as ilustrações que tinham menos destaque concentrando-se nas capas. Normalmente nas capas figuravam em litogravuras retratos dos homenageados e nas páginas internas seleções de escritos com informações biográficas e curiosidades dos homenageados, que poderiam ser expostos em forma de textos dissertativos, artigos, crônicas, sonetos, poemas e poesias.

Nos desenhos que fazia para as revistas ilustradas Antonio Vera Cruz demonstrou ser um exímio retratista, e seu traço neste tipo de imagem também pode ser evidenciado nas polianteias. Nascimento (1972, 1975) cita a participação deste artista em nove polianteias entre os anos de 1881 a 1901. Foram encontradas no Arquivo Público de Pernambuco sete capas deste tipo de impresso ilustradas por Vera Cruz, que serão apresentadas a seguir, juntamente com os dados disponíveis na obra de Nascimento.

4.3.2.1 A *Lyra*

Publicada em 12 de julho de 1881 continha uma homenagem a artista Giuseppina de Senespleda Battaglia, circulou exatamente no dia do recital da ilustre prima-dona, no Teatro Santa Isabel.



Em elegante formato e de 44x31, com quatro páginas circuladas de vinhetas, ocupou a primeira [Figura 97] expressivo retrato da cantora, em sua base elementos recorrentes em outras obras do litógrafo com a temática artística de peças e óperas: ramos de louro, uma lira e uma partitura. Acima do título da revista está uma vinheta da Deusa da Música. Outros detalhes provavelmente em clichê complementam a moldura que envolve a capa.

Nas páginas internas liam-se crônicas, poesias e sonetos, em saudação a Giuseppina. Na última página havia, apenas, em tipos fortes, o programa do festival. Foi uma publicação da oficina gráfica do Jornal do Recife. (NASCIMENTO, 1972, p. 99-100)

Figura 97 - Ilustração de Capa de *A Lyra*
12.06.1881 | volume único

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

4.3.2.2 *Pernambuco ao Marquez de Pombal*

Circulou em maio de 1882, em comemoração ao centenário do estadista lusitano. No formato 45x32 cm com quatro páginas, impressas na Tipografia Mercantil, menos a página de frente, que ficou a cargo da Litografia de J. E. Purcell, exibindo artístico retrato do Marques de Pombal, desenhado por Vera Cruz. Foi uma edição encomendada pela Comissão Executiva do Gabinete Português de Leitura, teve como editor Antônio da Mala Pessoa. As páginas restantes apresentaram texto, sobre o homenageado. (NASCIMENTO, 1972, p. 124)

Nesta polianteia [Figura 98] Vera Cruz executou um dos seus mais belos trabalhos, além de retratar em detalhes o homenageado em forma de busto, criou um rico cenário de fundo com ramos de louro e outras vegetações. No título *Pernambuco ao Marquez de Pombal* o litógrafo demonstrou novamente o cuidado no trabalho com o desenho de tipos. A letra ‘P’ surge em destaque adornada com linhas, contornos arredondados e preenchimentos que remetem a influência dos tipos Toscanos na obra de Vera Cruz, a letra ‘E’ também apresenta algumas destas características. O título está escrito em um listel que emoldura o topo da litogravura ao fundo estão os brasões da Coroa Portuguesa e do Império Brasileiro, destacando a origem do Marques e suas realizações no Brasil. Vera Cruz ainda desenhou outros tipos menores e delicados para as demais informações textuais. No canto esquerdo assinou *A.V.Cruz*.

4.3.2.3 *Ao Maestro Carlos Gomes*

Divulgada no dia 27 de junho de 1882, em formato de 43x32, com quatro páginas de três colunas largas, mais a capa em papel de cor e uma folha de rosto com o retrato do grande compositor brasileiro, desenho litográfico de alto efeito, em oval, emoldurado de folhas de louro, de autoria do pintor Antonio Vera Cruz. Impressão da tipografia de O Aza Negra. Na parte interna havia em prosa e verso, saudações ao homenageado. (NASCIMENTO 1972, p. 125). Não foi encontrado exemplo desta polianteia nos acervos visitados.

4.3.2.4 *Eusebio de Queiroz*

Polianteia datada de 28 de setembro de 1882, entre seus textos constava, “homenagem ao grande e humanitário estadista que acabou o tráfico dos africanos e permitiu a redenção dos cativos, e a sua incorporação na família, na pátria e na humanidade”. Foi impressa na Tipografia Mercantil, apresentou-se em formato de 44x27, com três colunas de composição e quatro páginas, em fino papel. A capa ocupada pelo retrato, em litogravura, do homenageado, foi desenhada por Antonio Vera Cruz. (NASCIMENTO, 1972, p. 132-133)

Nesta litogravura Vera Cruz [Figura 99] desenhou várias famílias tipográficas que variam do rebuscamento da letra ‘O’ e ‘G’, a simplicidade do traço aliada ao destaque no corpo e no peso dos tipos que formam o nome *Eusebio de Queiroz*. As demais fontes que vão diminuindo de tamanho até formarem letras com contorno e preenchimento mais delicados. Os instrumentos de tortura dos negros emolduram a lateral esquerda e lembram a luta do homenageado contra os males da escravidão. O restante da moldura é formada por linhas retas e curvas. Alguns elementos orgânicos como flores e folhagens complementam o cenário do desenho. Abaixo do retrato assina *V.Cruz*.

4.3.2.5 *Vinte e um de agosto*

Polianteia de 12 páginas, circulou na data do título, em 1883. No formato de 31x22 cm. Foi uma homenagem da Academia de Direito do Recife ao “Dr. José Joaquim Seabra, no dia do seu 27º aniversário natalício”, cujo retrato, litografado por Antonio Vera Cruz, ocupava a capa. Continha informações biográficas, artigos ou poesias em saudação ao famoso jurista. (NASCIMENTO, 1972, p. 164)

No centro da litogravura [Figura 100] em destaque está o retrato do homenageado, com o traço realista característico de Vera Cruz, na parte superior o título surge em uma tipografia esfumada, como uma sombra, sem contornos. Abaixo do retrato estão elementos que remetem ao curso de Direito, a espada e a balança da justiça repousam juntas próximas a um livro

PRÓXIMA PÁGINA-DUPLA

PÁGINA ESQUERDA

Figura 98 - Ilustração de Capa de *Pernambuco ao Marquez de Pombal* maio de 1882 | volume único

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

PÁGINA DIREITA

Figura 99 - Ilustração de Capa de *Eusebio de Queiroz* 28.09.1882 | volume único

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

NUMERO UNICO

1882

PERNAMBUCO

EM
COMMEMORAÇÃO

DE POMBAL

PRIMEIRO CENTENARIO
DO
GRANDE ESTADISTA

Pela Comissão Executiva do Gabinete Portuguez de Leitura

ALMARQUEZ



MARQUEZ DE POMBAL

EUSEBIO DE QUEIROZ

GRANDE E HUMANITARIO

ESTADISTA

QUE ACABOU O TRAFICO DE AFRICANOS E PERMITIU A

REDEMPCAO
DOS
CAPTIVOS



A SUA
Emcorporação

NA

1882



FAMILIA NA PATRIA ENA HUMANIDADE

PERNAMBUCO

Figura 100 - Ilustração de Capa
Vinte e um de agosto
Litogravura | Antonio Vera Cruz
21.08.1883 | volume único
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



aberto com o bico de pena e um globo ao fundo de onde surge um ramo de louros que adorna a lateral do retrato. Na base lê-se “Academia do Recife” e a assinatura V. Cruz.

4.3.2.6 A Democracia

Publicado em 18 de abril de 1885, em homenagem ao "Exmo. Sr. Dr. Antônio Epaminondas de Melo, deputado geral pelo quinto distrito e chefe do Partido Democrata da Província",

no 30º dia do seu falecimento. Foi impresso na Tipografia dos Democratas, apresentou formato 41x30 cm com quatro páginas, de quatro colunas, figurando na primeira o retrato do homenageado, a crayon, desenhado por Vera Cruz. (NASCIMENTO, 1972, p. 203)

O exemplar encontrado no acervo [Figura 101] tinha passado por algum tipo de restauração, na qual um papel vegetal foi aderido na superfície da capa, dificultando assim a visibilidade do desenho. Apesar deste empecilho é possível ver alguns detalhes como o retrato do homenageado envolto em um camafeu, na sua base estão ramos de louro, livros e listéis com a seguinte frase: "Demonstração de eterna saudade do Partido Democrata". Na litogravura Vera Cruz colocou no topo em destaque o nome do homenageado com tipos adornados nas demais informações textuais utilizou o desenho de outras fontes mais simples. O título da polianteia só apareceu na segunda página. Assinou a esquerda do retrato *V.Cruz*.

4.3.2.7 *Victor Hugo*

Dedicada a memória do famoso escritor francês, circulou a 1º de junho de 1885, com oito páginas, no formato 38x25 cm. Na capa estava o respectivo retrato, num desenho de Vera Cruz, litografado por E. M. S. Gouveia. Impressão da Tipografia Apolo. (NASCIMENTO, 1972, p. 204)

Nesta litogravura [Figura 102] Vera Cruz apresenta um dos seus retratos mais expressivo, assemelhando-se a uma fotografia. O olhar e o sombreamento no rosto do escritor Victor Hugo emoldurado pelos cabelos e barba grisalhos são de um realismo impressionante. Na base do retrato o litógrafo utilizou



Figura 101 - Ilustração de Capa

A Democracia

Litogravura | Antonio Vera Cruz

18.04.1885 | volume único

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

PÁGINA SEGUINTE

Figura 102 - Ilustração de Capa de *Victor Hugo*

Litogravura | Antonio Vera Cruz

01.06.1885 | volume único

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco



Rug - Jarguet
Notre Dame de Paris
Lucrece Borgia
Marion Delorme
Les Orientales
Hernani
Les Contemplations
Ruy-Blas
Marie Tudor
Napoleon le petit
Histoire d'un Crime
La Petit suprême

Vane
Quatre vingt-treize
Les Miserables
Travailleurs de la Mer
Legende des Siecles
Châtiments
Litterature et Phil. melée
Actes et paroles
Rois et ombres
Voix intérieures
William Shakespeare
Cromwell
Han d'Ision

Ant. Veracum

Lith. E. M. S. Oliveira, Pernambuco.



Figura 103 - Ilustração de Capa de *Salve 26 de julho de 1900*
Litogravura | Antonio Vera Cruz
26.07.1900 | volume único
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco

alguns elementos recorrentes em outras polianteias como: os ramos de louro, a lira, o bico de pena, uma aquarela, e um pergaminho onde estão escritos títulos das obras do escritor. No topo das nuvens que ocupam o fundo da gravura surgem fontes esfumaçadas, sem linhas demarcando seu contorno, formam o nome do homenageado. Assinou no canto esquerdo *Anto. Vera Cruz*.

4.3.2.8 Salve 26 de julho de 1900

Polianteia em homenagem ao Monsenhor Olímpio de Campos, presidente do Estado de Sergipe, cujo retrato figurou na primeira página, numa litogravura de Vera Cruz. A data de publicação que também serviu de título, faz referência ao aniversário natalício do homenageado. Impressa

no Atelier Miranda, em rico papel, no formato de 32x22 cm. Os textos internos saudavam a figura do Monsenhor. (NASCIMENTO, 1972, p. 471)

Esta é a capa [Figura 103] mais simples entre as polianteias encontradas. Além do retrato do homenageado, existem alguns detalhes no desenho dos tipos que formam o título, com linhas e contornos arredondados, preenchimento e sombreamento. Assinou no canto esquerdo *A.V.Cruz*.

4.3.2.9 *Salve 9 de novembro de 1901*

O título corresponde a data de publicação e ao aniversário natalício do comendador português Antonio da Silva Ramos, como "homenagem de seus admiradores", foi impressa, em papel superior, no Atelier Miranda. Contendo quatro páginas, a primeira, com um desenho, em litogravura, do famoso ilustrador Antonio Vera Cruz, apresentou retrato do aniversariante, cercado de nomes dos membros de sua família e dos amigos, que, no espaço restante, assinaram notas de saudação (NASCIMENTO, 1975, p. 62). Não foi encontrado exemplo desta polianteia nos acervos visitados.

A segurança, o realismo e a beleza característicos do traço de Vera Cruz, visto nas litogravuras dos periódicos ilustrados se repetem nas polianteias apresentadas.

4.3.3 Rótulos de Cigarro

Praticamente todas as biografias e fontes sobre Antonio Vera Cruz o citam como um artista de periódicos ilustrados no final do século XIX. Todavia Edna Lucia Cunha Lima em sua dissertação de mestrado intitulada, *Cinco décadas de litografia comercial no Recife: Por uma história das marcas de cigarro registradas em Pernambuco, 1875-1924*, revelou uma faceta diferente deste ilustrador. Além dos impressos apresentados anteriormente, fez a ligação deste artista com a litografia comercial, mais precisamente na categoria dos impressos efêmeros.

“Efêmeros” é um termo usado por pesquisadores de história gráfica para se referir a os impressos avulsos que costumam ser descartados após seu uso ou negligenciados, em relação aos

cuidados recebidos por impressos mais “nobres”, como os livros e as revistas ilustradas, que por apresentarem uma regularidade no período de circulação são chamadas de “periódicos”.

Assim os efêmeros se referem a uma gama considerável de impressos que não entram nas categorias livro, revista, jornal e nem fazem parte de categorias tradicionalmente colecionáveis como selos, papel moeda, mapas, cartazes etc. Citando alguns exemplos de efêmeros temos: rótulos, etiquetas, folhetos, filipetas, calendários, santinhos, cardápios, embalagens, cartões de visita, papéis timbrados e assim por diante, geralmente estão ligados às atividades comerciais. Por serem criados para cumprir a função de transmitir informações “momentâneas”, acabam também refletindo os costumes e linguagens da época em que circularam.

Em meio a diversidade de exemplos dos impressos efêmeros, Cunha Lima (1998) se deteve nos rótulos de cigarro, mais especificamente aqueles que encontrou nos Livros de Registro de Marcas da Junta Comercial Pernambucana (JUCEPE) entre os anos de 1875-1924, e a Coleção Brito Alves disponível no acervo da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) composta por 1252 rótulos de cigarros.

Refizemos o percurso desta pesquisadora e encontramos na JUCEPE alguns destes Livros de Registro de Marcas digitalizados, porém os primeiros exemplares digitais datam de 1886, os anos anteriores até 1875 não estavam mais disponíveis, no restante dos livros digitalizados as páginas onde estavam colados os rótulos, que eram anexados as informações do registro (nome do proprietário, descrição, local de impressão, data e autoria da marca) infelizmente na maioria haviam sido furtadas, inviabilizando a sua utilização. As informações que saíram destes livros e que foram úteis para este trabalho foram extraídas da dissertação de Cunha Lima (1998).

Nos voltamos então para a Coleção Brito Alves da FUNDAJ e ao observarmos detalhadamente cada um dos 1252 rótulos, encontramos a assinatura de Antonio Vera Cruz em quinze deles. Entretanto esta coleção não dispõe de dados detalhados (nome do proprietário, descrição, local de impressão,

data e autoria da marca) como havia nos Livros de Registro da JUCEPE. Este tipo de impresso por ser efêmero raramente era assinado, tanto que além de Vera Cruz, só foram encontradas assinaturas do ilustrador Carl Frese suficientes para compor uma outra mostra. Ressaltamos novamente o cuidado que Vera Cruz sempre tinha em registrar a autoria de suas obras, fossem elas revistas ilustradas, quadros ou simples rótulos de cigarros que geralmente eram jogados fora quando o fumante acabava o maço.

No período em que Vera Cruz assinou rótulos de cigarro o ato de fumar ainda possuía uma atmosfera glamorosa, e não era visto como algo tão maléfico a saúde. Os rótulos, portanto, além de transmitirem as informações da marca e do fabricante (cigarreiro), tinham a função de chamar a atenção dos fumantes despertando o seu interesse. Existia uma variedade de marcas e fabricantes ofertadas que gerava uma concorrência acirrada. Dados apresentados a partir dos levantamentos de Cunha Lima (1998, p. 252) revelaram que “foram cerca de 188 os cigarreiros que fizeram registros de firmas na Junta Comercial de Pernambuco no período de 1875 até 1923”. E nos apêndices de sua dissertação é possível contabilizar 195 exemplos de rótulos registrados neste mesmo período.

Inicialmente os rótulos envolviam os cigarros formando um maço “circular”, todos os rótulos de autoria de Vera Cruz têm esse formato. Os rótulos retangulares em formato de caixa, semelhantes ao que hoje denominamos de carteiras, datam da segunda década do século XX.

Segundo Cunha Lima (1998, p. 121), “nos quase 50 anos de registros de marcas de cigarro examinados, emergem duas fases com clareza. A primeira delas diz respeito ao conjunto de rótulos do século dezenove e a segunda ao material do século vinte”. Os rótulos de autoria de Vera Cruz encontram-se inseridos na primeira fase sobre a qual Cunha Lima continua destacando:

São impressos que apresentam características que já foram apontadas em outros contextos, especialmente na literatura e nas artes plásticas, como uma fase em que a identidade do Brasil como na-

ção esta sendo forjada. Os assuntos tratados nos jornais ilustrados se refletem nos rótulos, litografados pelos mesmos gravadores que trabalhavam nas redações dos periódicos. Predominam desenhos à lápis e bico-de-pena em preto e branco e quando coloridos, as cores são chapadas. Alegorias participam da imagem, quando não são a marca da fábrica ou o tema da marca do cigarro, trazendo abundância de listéis, medalhões, coroas de louro, ramos de tabaco, elementos tomados emprestados da heráldica. A unidade destas imagens e sua semelhança tanto em termos estilísticos quanto em temas abordados levou-nos a caracterizá-la com a fase jornalística. (CUNHA LIMA, 1998, p. 121)

Na citação a autora aponta diversas características gráficas encontradas nos rótulos assinados por Vera Cruz, enquadrando-o nesta primeira fase, onde os rótulos eram feitos e impressos dentro das oficinas litográficas e redações dos periódicos ilustrados. Consequentemente por ser um conhecido e admirado desenhista deste gênero de impresso, Vera Cruz teve seu trabalho requisitado também pelos fabricantes de cigarros que tinham simpatia pelo seu traço. Observamos neste momento uma ligação entre o jornalismo ilustrado, a litografia comercial e o processo de rotulagem.

Na segunda fase referente as duas primeiras décadas do século XX, denominada de publicitária, já não evidenciamos mais características dos rótulos de Vera Cruz. Segundo Cunha Lima (1998, p. 121) neste período os fabricantes de cigarro adquiriram oficinas litográficas, distanciando a impressão dos rótulos das redações e oficinas dos jornais ilustrados. Começaram também a contratar cromistas que produziam os rótulos numa linguagem mais publicitária e menos jornalística. Os rótulos tornaram-se mais coloridos com o uso da técnica da cromolitografia.

Ainda na citação anterior é utilizado o termo “gravador” para se referir aqueles desenhistas e consequentemente ao próprio Vera Cruz que executava seus trabalhos na pedra litográfica, fazendo uma espécie de gravação na mesma, e não apenas transferindo a concepção de suas ideias em papéis.

Os gravadores criaram padrões gráficos para estes rótulos e costumavam dividir sua área em dois painéis: um principal e um lateral ou secundário. No painel principal acomodavam as ilustrações que podiam representar a marca da fábrica de cigarros, ou alguma cena que fazia referência ao nome do cigarro dado pelo seu fabricante. As ilustrações eram acompanhadas de magníficas composições tipográficas em sua maioria desenhadas, em listéis e flâmulas que se misturavam, complementando os desenhos de maneira harmônica. Estes elementos textuais traziam o nome do cigarro, da fábrica, do cigarreiro, o endereço e a casa litográfica que o imprimiu. Parte desses dados textuais eram colocados nos painéis secundários nas laterais dos rótulos, geralmente no sentido vertical em relação ao sentido de leitura do painel principal. Por vezes um retrato do cigarreiro ocupava o painel secundário, Cunha Lima (1998, p. 234-235) ressalta, “a marca da fábrica era reforçada pela identificação do cigarreiro, onipresente nos retratos que ornavam o painel lateral de algumas marcas. Com isso, além de dar seu aval ao produto que vendia, o produtor satisfazia sua vaidade pessoal”. Em alguns rótulos também é possível verificar no painel lateral o trecho do artigo 6 do Decreto 2682 de 23 de outubro de 1875 que demonstrava que o rótulo havia sido registrado na JUCEPE e seu plágio acarretaria punição.

Vera Cruz utilizava a técnica do bico de pena, ou lápis litográfico nos desenhos de seus rótulos. O traço é bastante semelhante ao que fazia nas revistas ilustradas, mas o efeito de sombreamento é atingido com o uso de hachuras, diferente do sombreamento esfumado que costumava fazer nos periódicos. Suas assinaturas encontram-se de maneira mais discreta, em alguns casos quase imperceptíveis misturadas as hachuras. Nos rótulos assinou V.C. ou V. Cruz.

Cunha Lima (1998) cita em sua pesquisa sete rótulos de autoria de Antonio Vera Cruz, sendo cinco encontrados nos Livros de Registro da JUCEPE e dois na Coleção Brito Alves da FUNDAJ. A mostra apresentada a seguir possui quinze rótulos assinados por Vera Cruz. Por conta da impossibilidade de acesso às informações dos livros da JUCEPE relatada

anteriormente, todos os rótulos que compõem esta mostra foram selecionados na Coleção Brito Alves da FUNDAJ.

Apenas um rótulo citado por Cunha Lima (1998) a partir dos livros de registro da JUCEPE, não foi encontrado na Coleção Brito Alves trata-se de um rótulo em homenagem ao escritor português “Alexandre Herculano” que possuía o registro número 54 do ano de 1877. As únicas imagens deste rótulo encontram-se na dissertação de Cunha Lima, que infelizmente divergem do padrão das imagens utilizadas neste estudo, por isso a mesma não será apresentada.

Portanto, considerando todas as fontes de pesquisa utilizadas, foi possível verificar a existência de dezesseis rótulos de autoria de Vera Cruz, dos quais quinze serão apresentados a seguir. A mostra foi dividida em três grupos levando-se em consideração os elementos que apresentam maior destaque nas ilustrações, são eles: **Retratos**, **Pessoas** e **Meio Urbano**.

A seguir serão apontadas características gerais de cada grupo e caso algum rótulo necessite de considerações mais específicas, elas serão descritas após a imagem. Como a fonte de coleta foi a Coleção Brito Alves as imagens de cada grupo foram organizadas de acordo com a numeração de catalogação das mesmas na coleção. Esta informação está discreta nas legendas, com a sigla: “CBA e a sua numeração”. Também foram citadas quando disponíveis as referências ao número de registro e o ano de publicação extraídos por Cunha Lima (1998) dos livros da JUCEPE.

4.3.3.1 Retratos

Antonio Vera Cruz demonstra novamente seu talento para a composição de retratos, em oito rótulos da mostra. Artista, escritor, jurista, político, cigarreiro, foram alguns dos tipos homenageados em bustos que recriam o mais fielmente possível suas fisionomias. Os retratos são emoldurados por medalhões (ornamentados com coroa de louros e fitas), listéis e composições tipográficas (em rótulos mais simples como [Figura 107]). Existem alguns rótulos neste grupo onde não foi possível atribuir a autoria das ilustrações do painel central a Vera Cruz, pois sua assinatura encontra-se apenas nos retratos dos painéis laterais.



SUPERIOR

Figura 104 - CBA 0213
Homenagem a Tobias Barreto
Fabrica Triumphante
Fonte: FUNDAJ JUCEPE – Reg. 167 | ano 1883

INFERIOR

Figura 105 - CBA 0740
Homenagem a Pedro Americo
Fabrica de Cigarros de Ferreira & Cia
Lith. a Vapor de J. E. Purcell
Fonte: FUNDAJ

[Figura 104] Rótulo que apresenta cor, elemento ainda pouco utilizado neste período, o desenho do retrato e da marca da Fabrica Triumphant estão em preto e branco, enquanto o restante da peça possui uma tonalidade chapada na cor salmão. Das duas ilustrações do rótulo apenas o desenho no centro de Tobias Barreto possui a assinatura de Vera Cruz. A diferença clara entre a técnica do traço e sombreamento de ambos, nos levou a refletir que o desenho da marca da fábrica no painel lateral esquerdo provavelmente foi feito por outro ilustrador.





[Figura 106] Esta marca da Tabacaria Universal aparece sem assinatura em outros rótulos da coleção, e como a assinatura de *V. Cruz* está próxima ao busto do Dr. José Marianno, mais uma vez surgiu a dúvida em relação a autoria da marca do cigarro. Teria Vera Cruz copiado a marca adequando-a ao retrato, ou teria sido realmente o autor de todo o rótulo.

[Figura 107] A ilustração do painel principal não apresenta um retrato, e nem a assinatura de Vera Cruz. O *V. C.* está no retrato do cigarreiro Manuel dos Santos Araújo Mello, sendo mais um exemplo de um rótulo onde não podemos afirmar a autoria de toda a ilustração a Vera Cruz.

[Figura 109] O retrato central assinado por Vera Cruz é emoldurado por uma coroa de louros e um listel segurado por índios, este detalhe e a tipografia estão na tonalidade avermelhada. A estrutura ilustrativa que contorna o retrato se repete no rótulo em homenagem a Alexandre Herculano, que Cunha Lima (1998) encontrou nos livros de registro da JUCEPE, mas que não consta na Coleção Brito Alves.

[Figuras 110 e 111] Apresentam a mesma situação do rótulo [Figura 108] a assinatura de Vera Cruz está apenas no retrato do cigarreiro Manuel dos Santos Araújo Mello.

4.3.3.2 Pessoas

Grupo composto por quatro rótulos [Figuras 112 a 115] onde pessoas em cenas diversificadas compõem os personagens nos painéis principais: Uma figura feminina que remete a uma artista circense galopando pelo picadeiro; um homem recebendo os serviços de um engraxate na rua; duas crianças colhendo flores em um jardim e um casal apaixonado de uma cena teatral. Diferente do grupo anterior todos os painéis centrais possuem a assinatura *V. C.* ou *V. Cruz*. Os elementos textuais surgem: emoldurando nos sentidos vertical e horizontal a ilustração do painel principal; em listel esvoaçante; ou nos painéis laterais. O sombreamento e preenchimentos das ilustrações é feito com a técnica das hachuras, visíveis nos rótulos do grupo.

[Figura 114] Apresenta no painel lateral esquerdo o mesmo retrato do cigarreiro Araujo dos rótulos [Figuras 108, 110 e 111] com a assinatura *V. C.*, porém a ilustração do painel central

PÁGINA 234

Figura 106 - CBA 1044 | Homenagem ao Dr. José Marianno Cigarreiro Neves & Cia
Tabacaria Universal

Fonte: FUNDAJ

Figura 107 - CBA 1107 | Homenagem ao presidente mexicano Benito Juarez

Fonte: FUNDAJ

Figura 108 - CBA 1151 | Cigarros Cummunistas Retrato do painel lateral do cigarreiro Manuel dos Santos Araújo Mello Fabrica Araujo

Fonte: FUNDAJ

PÁGINA ANTERIOR

Figura 109 - CBA 1204
Tabacaria Ezequiel Especiaes
Retrato painel principal
Cigarreiro Ezequiel
Fabrica Ezequiel & Cia
Lith. Rua Nova

Fonte: FUNDAJ

Figura 110 - CBA 1209
Retrato do painel lateral do cigarreiro Manuel dos Santos Araújo Mello
Fabrica Araujo

Fonte: FUNDAJ

Figura 111 - CBA 1237
Retrato do painel lateral do cigarreiro Manuel dos Santos Araújo Mello
Fabrica Araujo

Fonte: FUNDAJ



ACIMA

PÁGINA SEGUINTE

Figura 112 - CBA 0747 | Cigarros A Estrella do Norte | Cigarreiro Henrique Gerardo Jr. | Fabrica Tabacaria do Recife | Lith. de M. G. Mendes

Fonte: FUNDAJ
JUICEPE – Reg. 20 | ano 1876

Figura 113 - CBA 1071 | Cigarros Engraxadores | Cigarreiro Antonio Bivar | Fabrica Luzeiro

Fonte: FUNDAJ

Figura 114 - CBA 1206 | Cigarros Flores de Maio | Fabrica Araujo

Fonte: FUNDAJ
JUICEPE – Reg. 31 | ano 1876

Figura 115 - CBA 1210 | Cigarros ao Mouro de Veneza | Cigarreiro José Antonio dos Passos | Lith. Epaminondas

Fonte: FUNDAJ
JUICEPE – Reg. 33 | ano 1876



também foi assinada com *V. Cruz*, ou seja, duas assinaturas em um mesmo rótulo, mostrando que quando fazia desenhos que ocupavam espaços diferentes no rótulo assinava ambos.

4.3.3.3 *Meio Urbano*

Grupo composto por três rótulos [Figuras 116 a 118], nos painéis principais Vera Cruz litografou ambientes urbanos: Na Rua Imperial surge um casario, uma ponte, e um bonde; Em um porto, navios e um farol; E uma alegoria a Gonçalves Dias em forma de estátua em uma praça protegida por grades. Todos os painéis principais tem a assinatura *V. C.* ou *V. Cruz*. Os elementos textuais emolduram e complementam as imagens.



4.3.4 Pinturas a óleo e Quadros

As referências bibliográficas consultadas apontavam que Vera Cruz seguiu seus trabalhos artísticos até o início do século XX, Cavalcanti (1996) cita que permaneceu em atividade no Recife até 1902, e Cunha Lima (1998, p. 220) ressalta “reaparece em 1900, depois de oito anos, no último sinal que detectamos de sua presença no mundo dos litógrafos e desaparece de vez”. De fato as principais alusões oficiais a presença de Vera Cruz no meio gráfico estabelecem como seu último trabalho a publicação da polianteia *Salve 9 de novembro de 1901*.

Entretanto, a continuidade das pesquisas nos arquivos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em exemplares do *Diário de Pernambuco*, *A Província* e o *Jornal Pequeno*, além de demonstrar que Vera Cruz continuou desenhando após 1901, nos levou a tomar conhecimento um outro tipo de trabalho do artista. O afastamento do litógrafo da imprensa ilustrada não determinou o fim de sua atuação como artista gráfico, ele apenas passou a utilizar seu talento em um novo setor de atuação, se dedicando a criação de pinturas a óleo e quadros de formandos e bacharéis de diversas instituições de ensino de Pernambuco.

No *Diário de Pernambuco* de 21 de dezembro de 1901, número 202, na página 1 seção Reportagem do Dia, a matéria dizia:

Apesar de não estarem ainda concluídas as reformas no palacete do Diário, devemos inaugurar, por estes dias, na sala de honra da sua redação, o retrato do eminente Sr. Dr. Francisco da Assis Rosa e Silva, o pernambucano ilustre, (...)

Trabalho do inteligente brasileiro Antonio Vera Cruz, está de uma semelhança irrepreensível e muito bem acabado, atestando o merecimento do artista.

É uma pintura a óleo que suporta o confronto com as mais aprimoradas que se executam no estrangeiro.

Este trecho da matéria nos mostra que Vera Cruz não se limitou a técnica da litografia, era também pintor a óleo, e pelos adjetivos e elogios prestados a seu quadro possuía o mesmo talento que demonstrava na pedra litográfica. Nova

PÁGINA ANTERIOR

Figura 116 - CBA 0081

Cigarros Americanos

Fonte: FUNDAJ

Figura 117 - CBA 0552

Cigarros Caruarenses

Cigarreiro Neves & Cia

Lith. de Azevedo Jr. & Cia

Fonte: FUNDAJ

Figura 118 - CBA 1231

Cigarros a Gonsalves Dias

Cigarreiro Neves & Cia

Tabacaria Universal

Fonte: FUNDAJ

referência ao quadro do ilustre político e proprietário do *Diário de Pernambuco* surge em 30 de julho de 1902, número 171, página 1, destacando a inauguração da pintura:

No gabinete da redação do Diário, no 2º andar do nosso palacete, inaugurámos hontem o belo retrato a óleo do nosso querido chefe o preclaro sr. Dr. Francisco de Assis Rosa e Silva, eminente vice-presidente da Republica.

Como dissemos em tempo, esse retrato foi trabalhado pelo consciencioso artista sr. Vera Cruz e está de uma semelhança indiscutível, além do bem acabado da obra.

Após encontramos estas matérias, iniciamos a busca por este quadro, que poderia ser o nosso primeiro exemplo de um desenho totalmente a cores feito por Vera Cruz. As ilustrações encontradas nos acervos foram impressas em preto e branco, com exceção de alguns rótulos de cigarro que possuem duas cores. Visitamos a sede e o setor de obras raras do *Diário de Pernambuco*, mas não encontramos nenhuma referência ao quadro citado.

Para nossa surpresa quando realizávamos pesquisas no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP) achamos um quadro de Francisco da Assis Rosa e Silva [Figura 119]. Na obra não existe assinatura, mas consideramos uma possível autoria de Antonio Vera Cruz por conta das matérias extraídas do *Diário de Pernambuco*. Os exemplos apresentados até agora mostraram um ilustrador que utilizava a técnica da litografia, porém o desenho encontrado no IAHGP trata-se de um original e não uma reprodução a partir de uma matriz litográfica. O quadro tem o formato 62x47cm, envolto em uma moldura de madeira ricamente ornamentada. O desenhista conseguiu com poucas variações de cores atingir uma tonalidade na pele, no olhar, nos cabelos e na barba de um realismo quase fotográfico, característica que Vera Cruz já demonstrava nos desenhos em litografia e sem o recurso das cores. O Dr. Rosa e Silva está vestido elegantemente com um terno e gravata borboleta, em um tom de preto

PÁGINA SEGUINTE

Figura 119 - Pintura a óleo do
Dr. Francisco da Assis Rosa e Silva
Antonio Vera Cruz | 1901
Fonte: IAHGP





azulado. O fundo do quadro é escuro nas laterais, clareando no centro a medida que se aproxima da face do retrato.

Uma nova pintura a óleo de outra personalidade política seria citada no *Diário de Pernambuco* de 11 de janeiro de 1902, número 8, página 1, na seção “Reportagem do Dia”:

Diversos amigos do prestigioso sr. dr. José Marcelino da Rosa e Silva, senador federal por nosso Estado, projectam colocar o seu retrato a óleo no salão de honra do Conselho Municipal do Recife.

Consta-nos que a confecção desse retrato vae ser confiada ao hábil artista brasileiro, sr. Vera Cruz.

Ainda no IAHGP encontramos um quadro do Dr. José Marcelino da Rosa e Silva [Figura 120], no formato 63x50 cm. Como no primeiro exemplo, não possuí assinatura, mas atribuímos uma possível autoria a Vera Cruz devido a matéria jornalística. Novamente o artista utilizou poucas cores e conseguiu transmitir realismo a tonalidade da pele, cabelos e bigode grisalho. Sua roupa escura contrasta com o fundo que possui variações da cor marrom numa tonalidade mais clara no centro próximo da face do político e mais escura nas laterais.

Nas matérias dos anos seguintes Vera Cruz surge como ilustrador de quadros de formandos e bacharéis de diversas escolas e faculdades recifenses, realizando trabalhos, onde a ilustração é descrita sendo combinada com a fotografia. No início do século XX a fotografia, que já existia desde o século XIX a partir de experimentos do francês Nicéphore Niépce por volta de 1826, foi se popularizando e se transformando numa espécie de moda do período. As fontes analisadas mostraram que além das ilustrações com temáticas políticas, críticas e satíricas Antonio Vera Cruz também fez muitos trabalhos como retratista e provavelmente com o advento da fotografia teve que adaptar o uso de suas habilidades artísticas, passando a desenhar a base dos quadros que no século XX utilizavam retratos fotográficos. As matérias encontradas em alguns periódicos ressaltam detalhes destas ilustrações, sempre destacando o esmero e a beleza do traço do artista. Como nesta notícia do *Diário de Pernambuco* de 29 de dezembro de 1904, número 293:

PÁGINA ANTERIOR

Figura 120 - Pintura a óleo do Dr. José Marcelino da Rosa e Silva
Antonio Vera Cruz | 1902

Fonte: IAHGP

Acha-se exposto na Photographia Chic, á rua Dr. Rosa e Silva n. 24, o quadro ricamente emoldurado das alumnas que concluíram no corrente anno o curso mantido pela sociedade Propagadora para o magistério primário feminino.

O quadro, que foi desenhado pelo hábil artista sr. Vera Cruz, apresenta, seguindo o estylo *art nouveau*, na parte superior o letreiro *Escola Pinto Junior*, vendo-se á direita o sol da instrucção e á esquerda um globo terrestre encimado por uma lousa com as letras A B e C e repousando sobre livros.

Na parte inferior do quadro destacam-se á direita a vista do edificio da escola e á esquerda uma esphera, uma pyramide e utensis para desenho, sendo todos esses emblemas e vista ilustrados por flores e iluminuras de acordo com o estylo adoptado pelo confec cionador do quadro.

Quanto aos retratos ostenta o quadro do sr. Vera Cruz reduzido á photographia pelos srs. Monteiro & C, (...)

As recém-tituladas, cujas fotografias formam o centro do quadro são as sras. (...).

Avançado um pouco cronologicamente em 23 de julho de 1908, número 166, do Diario a seção “Vida Acadêmica”, menciona Vera Cruz como vencedor de um concurso para a escolha do quadro dos bacharéis de direito daquele ano:

Realizou-se no domingo, conforme fora annunciada, a reunião do 5º anno que tinha por ato escolher a proposta para a confecção do quadro dos bacharéis do corrente anno. (...)

Apresentaram se quatro concorrentes: Photographias Popular, Piereck, Chic e sr. Colombo Pompillo.

A comissão, de que foi relator o bacharelado Symphronio Coutinho, unanimemente deu parecer favorável á proposta da photographia Popular do sr. J. J. Oliveira.

O restante da matéria descreve as propostas de cada quadro, chegando no vencedor:

Photographia Popular – (desenho unanimemente aprovado), Dominando o quadro, de azas abertas, a figura suggestiva e bella do Anjo da Paz poisando a mão direita num escudo circumdado pelas 21 estrellas da federação tendo no centro o Cruzeiro do sul. De um

lado, no alto de uma escadaria, o vulto radioso da Justiça, brilhante concepção artística; em a outra face, sobre um pedestal de mármore, a estatua severa e onnipotente da lei. Em baixo uma pyra ardente e um livro aberto com os nomes: Paula Baptista, Tobias Barretto, Aprigio Guimarães, José Hygino e Martins Junior, mestres que muito renome deram á Escola do Recife. Sob o dístico – Bachareis de 1908 – as insígnias doutoraes.

O trabalho todo muito bem acabado, é do pintor A. Vera Cruz.

O relato acima demonstra que além de vencer concursos, Vera Cruz não trabalhava apenas para a Photographia Chic, como apareceu nas matérias citadas, transitava assim entre as concorrentes (como fez na fase em que desenhava para os periódicos ilustrados), oferecendo seus serviços para a Photographia Popular que venceu o concurso. Em outubro e novembro do mesmo ano novas matérias no *Diario* falavam a respeito da exposição do referido quadro dos bacharéis de direito, novamente são realizadas descrições do mesmo, porém destacaram um dado a respeito de uma inovação no desenho do artista: “surge a bella figura da Justiça, extraordinária concepção artística, que pela vez primeira nos quadros de bacharéis de nossa Faculdade, apparece de olhos desvendados, a exemplo das mais modernas estatuas que têm sido expostas no Salon de Paris”.

Nas fontes de periódicos como o *Diario de Pernambuco*, *A Província* e o *Jornal Pequeno* o trabalho de Vera Cruz neste tipo ilustração apareceria mais nove vezes até o ano de 1912:

- Quadro dos Engenheiros Geógrafos da Escola de Engenharia | *A Província*, 05 de março de 1904, nº 52 e o *Diario de Pernambuco*, 06 de março de 1904, nº 53.
- Quadro dos Engenheiros Civis da Escola de Engenharia | *Diario de Pernambuco*, 14 de março de 1904, nº 62 e o *Jornal Pequeno*, 17 de março de 1904, nº 62.
- Quadro dos Bacharéis em Ciências e Letras do Ginásio Pernambucano | *Diario de Pernambuco*, 20 de julho de 1907, nº 162 .

- Quadro dos Bacharéis em Letras do Ginásio Pernambucano | *Diário de Pernambuco*, 29 de setembro de 1908, nº 221.
- Quadro das Professorandas do Collegio Prytaneu | *Diário de Pernambuco*, 14 de novembro de 1908, nº 261.
- Quadro das Professorandas do Collegio Prytaneu | *Diário de Pernambuco*, 12 de setembro de 1909, nº 205.
- Quadro do Curso Primário do Instituto Pernambucano | *Diário de Pernambuco*, 18 de dezembro de 1910, nº 328.
- Quadro dos Engenheiros da Escola de Engenharia | *Jornal Pequeno*, 20 de abril de 1911, nº 88.
- Quadro dos Doutorandos da Faculdade de Medicina da Bahia | *Jornal Pequeno*, 07 de dezembro de 1912, nº 281.

Não conseguimos encontrar nenhum quadro destes listados nas matérias acima. Entretanto, tínhamos o conhecimento que Vera Cruz fez quadros para diversas instituições de ensino tradicionais do Recife. Entre elas, escolhemos o Ginásio Pernambucano por se um dos colégios mais antigos do Estado fundado em 1825, para uma visita.

Em seu salão de honra, encontramos um quadro do corpo docente de 1918 [Figura 121] com a assinatura no canto direito A.V.C., constituindo um exemplo perfeito do tipo de quadro citado nas matérias dos jornais onde Vera Cruz desenhou a base combinando-a com vinte fotografias dos professores que formavam a equipe docente do colégio naquele ano. Com o formato 58x46 cm, apresenta tanto as fotos quando o desenho em preto e branco. No topo com um trabalho tipográfico característico do artista está o título do quadro *Corpo Docente do Gymnasio Pernambucano*, as letras estão distribuídas em meio a um círculo e um listel o ‘G’ e o ‘P’ apresentam um desenho mais ornamentado com características das fontes Toscanas. Ao lado do título foram desenhados alguns instrumentos didáticos como um globo terrestre, livros, pergaminhos e caneta bico de pena. Abaixo do título surge a tradicional fachada do prédio do ginásio, seguida pelos retratos em formato arredondado dos professores, do diretor e secretário, posicionados simetricamente em relação

PÁGINA SEGUINTE

Figura 121 - Quadro Corpo Docente do
Gymnasio Pernambucano
Antonio Vera Cruz | 1918
Fonte: Ginásio Pernambucano

CORPO DOCENTE

GYMNASIO PERNAMBUCANO

1918

DIRECTOR



Dr. Carlos Leite da Silva

SECRETARIO



Dr. Vilfredo Carlos Lima



Dr. Augusto Leal



Dr. José Bastião



Dr. João de Deus



Dr. João de Deus



Dr. Francisco



Dr. Francisco



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



Dr. José



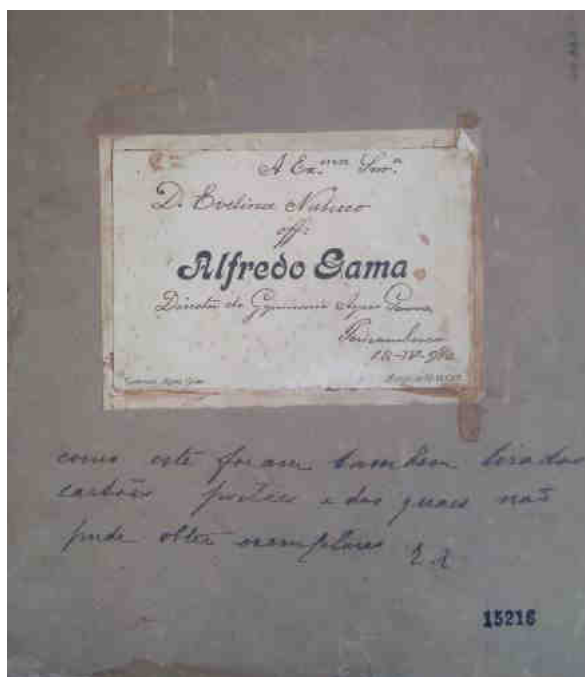
Dr. José



Dr. José

Photo Victoria

Figura 122 - Verso do mini quadro
do Ginásio Ayres Gama,
a Joaquim Nabuco
Antonio Vera Cruz | 18.04.1910
Fonte: FUNDAJ



ao centro do quadro estão dez fotos no lado direito e dez no esquerdo. Para cada foto Vera Cruz criou uma moldura na qual estava escrito o nome do professor e a sua função na instituição. Na base do quadro além da assinatura do artista lê-se: Photo Victoria, outra casa fotográfica que utilizou os serviços do artista.

Nas visitas a FUNDAJ para a análise da Coleção Brito Alves encontramos mais um exemplo de desenho onde Vera Cruz conjuga ilustração e fotografia, entretanto numa proporção menor que o quadro anterior. É um mini quadro [ver Figura 2, p. 44] datado de 18 de abril de 1910, no formato 33,2 x 24,5 cm em um tipo de papelão. Trata-se de uma homenagem do Ginásio Ayres Gama a Joaquim Nabuco.

Já evidenciamos que Vera Cruz era um excelente retratista, inclusive havia desenhado Joaquim Nabuco em 1887 na revista *A Exposição*. Entretanto, no quadro encomendado pelo Ginásio Ayres Gama, a imagem do homenageado surge em uma fotografia, que foi recortada em formato circular e colada quase no centro da superfície do suporte. O desenho de Vera Cruz envolve a foto, executado com tonalidades de preto e cinza que aparenta ser feito a base de tinta nanquim e alguns detalhes de elementos (instrumentos musicais, livros, folhas, alguns tipos) que compõem o desenho em tinta branca. Na foto existe um pequeno retoque com tinta escura no contorno do paletó e da gravata. Duas alegorias femininas contemplam o homenageado e o texto que destaca sua trajetória como embaixador, lamentando seu recente falecimento. Livros, instrumentos musicais, folhagens e uma terceira figura feminina quase envolta entre as nuvens ao fundo numa



Figura 123 - Lenço em cambraia de linho, homenagem da Sociedade Ave Libertas a Joaquim Nabuco
Litogravura | Antonio Vera Cruz
Fonte: FUNDAJ

tonalidade e sombreamento mais claros complementam a ilustração. No canto esquerdo assinou “A.V.Cruz”

No verso do miniquadro [Figura 122] estava escrita a dedicatória do diretor do ginásio a esposa do homenageado: “A Exm^a. Sr^a D. Evelina Nabuco off. Alfredo Gama, Director do Gynasio Ayres Gama. Pernambuco, 18. IV. 910”. Interessante é o seguimento de texto abaixo da dedicatória: “como este foram também tirados cartões postaes e dos quais não pude obter exemplares”. Revelando que o desenho provavelmente foi fotografado para a confecção de cartões postais.

Ainda na FUNDAJ achamos uma outra homenagem de Vera Cruz a figura de Joaquim Nabuco, que mostra mais uma vez a versatilidade de seu trabalho. Trata-se de uma litogravura impressa em um lenço de cambraia de linho [Figura 123] no formato 17x11 cm, encomenda da Sociedade Ave Libertas,

um grupo feminino abolicionista de Recife. Foi impresso pela litografia de J. E. Purcell.

Após 1918, ano do quadro do corpo docente do Ginásio Pernambucano faz-se um hiato de referências e aparições da figura de Vera Cruz até que de fevereiro a março de 1920 seu nome ressurge na seção Diversos do *Diario de Pernambuco* com anúncios discretos já redigidos no tópico 4.1, onde oferecia seus serviços como retratista.

É datada em 25 de julho de 1920, número 200, página 5 do *Diario de Pernambuco* a última menção a um trabalho gráfico de Vera Cruz, até seu falecimento em 1927. E revela que o artista também coloria fotografias:

22-7-1920 – carinhosa manifestação de apreço recebeu o illustre sr. Dr. Edgar Teixeira Leite, dos habitantes de Cucau, por ocasião de regressar de viagem (...)

No theatro Olavo Bilac foi levado a efeito pelos alunos das escolas primarias locais em attrahente e variado espectáculo que terminou com uma apoteose ao homenageado, cujo retrato foi descoberto, sendo saudado com vibrante salva de palmas, tocando por esta ocasião a fanfarra local (...)

É um bem acabado trabalho de ampliação photographica feita pelo sr. Lino Rivas, retocado a crayon e colorido pelo reputado artista recifense sr. Vera Cruz.

As fontes apresentadas neste último tópico revelaram que mesmo após seu distanciamento dos periódicos ilustrados e da rotulagem comercial, Antonio Vera Cruz continuou exercendo trabalhos artísticos em um âmbito até o momento não divulgado, ilustrando quadros e pinturas a óleo que de acordo os adjetivos dos anúncios em nada deviam em técnica e primor artístico aos trabalhos anteriores.

Durante sua longa trajetória enquanto artista gráfico Antonio Vera Cruz foi chamado de ilustrador, desenhista, caricaturista, litógrafo, gravador, retratista e pintor. Mediante a destreza, o capricho de seu traço e a diversidade de sua obra aqui apresentada todas estas denominações são indiscutivelmente convenientes para este talentoso artista.

VISTANDO ACERVOS





Um passeio pela *Fundação Joaquim Nabuco*, *Biblioteca Pública do Estado*, *Arquivo Público Estadual*, *Instituto Ricardo Brennand* e o *Museu da Cidade do Recife*, entre tantos, pode revelar um sem número de títulos de periódicos, rótulos de produtos comerciais, capas de discos, mapas cartográficos e turísticos, embalagens de fogos de artifício. A cada olhar sobre os espécimes uma imensa riqueza gráfica se desvela. Não há como não se surpreender tanto com a qualidade - às vezes boa, às vezes ingênua - quanto as práticas relativas ao design dessas peças (BARRETO CAMPELLO & CAVALCANTE, 2012, p. 7).

5 VISITANDO ACERVOS

Neste capítulo apresentamos os acervos visitados durante a pesquisa, comentando um pouco de sua história, estrutura e bases de documentos disponíveis, estas informações foram coletadas nos sites oficiais das instituições. São tabulados dados quantitativos a respeito do que foi encontrado em cada acervo, que nos elucidam questões sobre Antonio Vera Cruz e seus trabalhos entre os anos 1875 e 1927. Ressaltamos como ocorreu o manuseio das fontes primárias e a coleta de dados. Durante esta descrição, elencamos como as imagens foram agrupadas por local de origem e periódico ao qual pertencem, e o processo de catalogação onde cada imagem recebeu um código que auxilia na sua identificação e na organização cronológica.

5.1 ACERVOS DOCUMENTAIS (PESQUISA EXPLORATÓRIA)

A prática de pesquisa exploratória, afim de identificar e analisar informações sobre as manifestações gráficas, é uma etapa importante a ser fomentada. Nos auxilia no esclarecimento de muitas das questões pertinentes à Memória do Design no âmbito local e, comparando dados, com a Memória do Design no Brasil. (CAVALCANTE, 2012, p. 18)

Por se tratar da busca pela trajetória (vida e obra) de um ilustrador do final do século XIX que executou trabalhos até o

início do século XX, ou seja, acontecimentos e artefatos de um passado remoto, a visita e a investigação dos acervos constituiu um dos primeiros passos e foi uma etapa fundamental no processo metodológico desta pesquisa. Nesta fase exploratória também foi encontrada boa parte da bibliografia específica sobre Antonio Vera Cruz, como a coleção de autoria de Luiz do Nascimento *História da Imprensa Pernambucana (1821-1954)*, a obra faz uma descrição geral de jornais, semanários ou quinzenários publicados no Estado. Embora tenha um olhar mais jornalístico voltado ao conteúdo e às figuras da comunicação social, traz também informações relevantes como formato, número de páginas, indícios de tecnologias gráficas e referências a alguns artistas gráficos e ilustradores que editaram e/ou colaboraram com os periódicos descritos.

Nascimento (1970, 1972 e 1975) serviu como uma espécie de guia inicial para que pudéssemos buscar os periódicos em que Vera Cruz era citado como autor das ilustrações. Ele aponta inclusive o local onde era possível encontrar tais periódicos, evidentemente que como seus livros datam da década de 70, alguns periódicos não puderam mais ser encontrados ou foram deslocados para outro acervo, fato que ocorreu com as Polianteias, que são citadas por ele como parte do acervo da Biblioteca Pública, mas que acabaram sendo encontradas no acervo do Arquivo Público. À medida que encontrávamos peças gráficas, evidências e dados documentais sobre a vida de Vera Cruz, montávamos uma espécie de quebra-cabeças. A cada novo artefato achado, mais informações foram incorporadas na pesquisa, algumas inclusive estendendo a possibilidade de busca em outros acervos. Uma busca ao mesmo tempo instigante e desafiadora, visto a existência de prazos de conclusão da pesquisa e o volume de informações e imagens a ser processado e catalogado.

No total foram consultados cinco acervos: a **Biblioteca Pública de Pernambuco**, o **Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano**, a **Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ**, a **Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional** e o **Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico**

Pernambucano, em todos eles encontramos ilustrações e desenhos de Vera Cruz. Também foram consultados mais três locais que não se constituem como centro de acervos, mas as informações coletadas no decorrer da pesquisa nos levaram a acreditar que poderiam possuir obras do litógrafo, foram eles: a **Junta Comercial Pernambucana - JUCEPE**, a **Faculdade de Direito do Recife** e a **Escola de Referência em Ensino Médio Ginásio Pernambucano**, entretanto apenas nesta última instituição encontramos um quadro do corpo docente de 1918 de autoria de Vera Cruz.

Geralmente encontrávamos peças gráficas assinadas por Vera Cruz nos setores de obras raras e de iconografia das instituições. Nestes locais fomos recebidos por funcionários que ao tomarem conhecimento do objeto de pesquisa, auxiliaram da melhor maneira possível, indo em busca de informações e das ilustrações que procurávamos. Em alguns acervos encontramos parte das imagens de nosso interesse já digitalizadas e as demais foram fotografadas a partir do nosso manuseio direto aos documentos, sempre utilizando os materiais de pesquisa como: luvas de plástico, máscaras cirúrgicas, fita métrica e máquina fotográfica digital.

Na sequência serão apresentados os acervos consultados nos quais encontramos ilustrações de Vera Cruz, seguindo uma certa ordem cronológica de visitação, salientamos que por vezes a pesquisa se intercalou em alguns deles. E ainda os dados quantitativos de ilustrações encontradas em cada acervo.

5.1.1 Biblioteca Pública de Pernambuco

Foi o primeiro acervo a ser consultado, sua escolha se deu por conta de pesquisas e trabalhos anteriores no Setor de Obras Raras, especificamente em *O Diabo a Quatro*, que inclusive levaram ao conhecimento de Antonio Vera Cruz enquanto ilustrador e artista gráfico. No site oficial da instituição existem informações a respeito de sua história e acervo:

A tradição literária em Pernambuco tomou grande vulto, a partir de 1852, com a criação da Biblioteca Pública Provincial, através da Lei nº 293, obrigando as tipografias a lhe remeterem

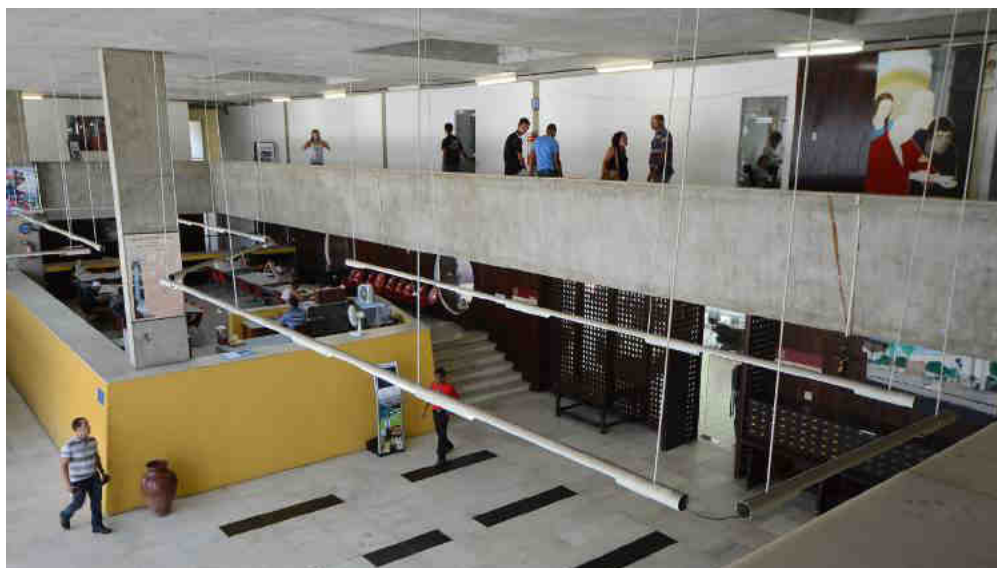


Figura 124 - Fachada e interior da Biblioteca Pública de Pernambuco

Fonte: <http://www.educacao.pe.gov.br/portal/?pag=1&cat=37&art=1843>

um exemplar de todas as publicações editadas, talvez isso explique o grande número de coleções de revistas ilustradas do final do século XIX que podem ser encontradas no setor de obras raras. O seu primeiro regulamento foi aprovado e publicado em 1874. Na época de sua criação, a literatura em Pernambuco residia no Gabinete Português de Leitura, nas estantes particulares, e na bibliografia da Faculdade de Olinda. Entre 1875 a 1930 a Biblioteca mudou várias vezes de sede. Com a Proclamação da República, ela passou a chamar-se Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco. Posteriormente, estabeleceu-se no Prédio do Arquivo Público Estadual, na Rua do Imperador, até que, em

1971, no governo de Nilo Coelho, foi transferida, definitivamente, para sede própria, em prédio com instalações específicas e dentro das normas da moderna arquitetura [Figura 124] localizado em frente ao Parque 13 de Maio, à rua João Lira, bairro de Santo Amaro. Nessa ocasião, passou a denominar-se Biblioteca Pública Estadual Presidente Castello Branco. Mas em 1 de março de 2002, através do Decreto nº 24.075, resgatou o seu nome original de Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco. Foi durante essa separação que alguns documentos que constavam na Biblioteca acabaram ficando no Arquivo e vice-versa, como por exemplo, o livreto *Feições Artísticas* de Bianor de Medeiros, onde encontramos a fotografia de Vera Cruz constava inicialmente no acervo do Arquivo Público, mas só conseguimos encontrá-lo no setor de obras raras da Biblioteca.

Esta instituição é uma das mais ricas do Brasil em edições raras, constituindo um importante patrimônio pelo seu vasto acervo que inclui obras dos tempos coloniais e do império, do período holandês no Estado, sobre história, economia e de outras temáticas. Esse vasto acervo também preserva periódicos antigos (jornais e revistas ilustradas) que circulavam no Recife no início da imprensa periódica local, a maioria deles estão localizados no setor de obras raras, que também tem coleções de iconografia. Todas as ilustrações de Vera Cruz coletadas (digitalizadas pelo próprio acervo) ou fotografadas (elaboradas pelos autores desta dissertação) durante a pesquisa estão localizadas no setor de obras raras.

Existe ainda a coleção Pernambucana onde são encontradas publicações importantes sobre o estado de Pernambuco como: os *Anais Pernambucanos*, de Francisco Augusto Pereira da Costa e *Olinda: segundo guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira* (1939), de Gilberto Freyre, ilustrado por Manoel Bandeira, entre outros. Fornecem catalogação em fichário para o setor de obras raras e a coleção Pernambucana, pois ainda não possuem sistema informatizado em todos os setores. Entretanto, dispõem de equipamentos de digitalização no setor de obras raras, algumas revistas como: *Os Xenios* e *A Exposição* que continham ilustrações de Vera Cruz já estavam

digitalizadas o que facilitou a coleta destes dados, bem como a preservação dos mesmos pela própria instituição.

A Biblioteca tem um acervo estimado, em 270 mil livros, e cerca de 370 mil volumes de periódicos, com o compromisso de zelar e disponibilizar esse legado cultural e o conhecimento para as gerações atuais e futuras.

A seguir apresentamos de maneira tabular e detalhada o quantitativo de imagens de Vera Cruz que encontramos neste acervo e que formam o banco de dados. Dos quatro grupos que foram criados de acordo com a tipologia dos impressos catalogados e que serviram de base para a organização do banco de dados a Biblioteca Pública apresenta exemplos de dois: *Revistas Ilustradas* e *Outros*. O grupo *Outros* foi criado para acomodar particularidades sobre Antonio Vera Cruz e tipos de peças gráficas (quadros) que foram encontradas em reduzida quantidade durante as pesquisas.

Quadro 4 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo Revistas Ilustradas encontradas na Biblioteca Pública de Pernambuco

REVISTAS ILUSTRADAS	ANO	FRONTISPÍCIO	ILUSTRAÇÃO DE CAPA	ILUSTRAÇÃO DE CENTRAL	ILUSTRAÇÃO DE CONTRACAPA	TOTAL	GERAL
O Diabo a Quatro	1875	01	13	13	12	39	99
	1876		05	03	06	14	
	1877	01	04	04	04	13	
	1878		11	12	10	33	
America Ilustrada	1877		02	04	03	09	67
	1880		17	17	16	50	
	1881		01	01	02	04	
	1882			02		02	
	1883			01		01	
	1885				01	01	
Os Xenios **	1878	01	09		07	17	
O Etna	1881		01	01	01	03	
A Exposição **	1887	01		01		02	

** As imagens já se encontravam digitalizadas pelo próprio setor do acervo

O acervo da Biblioteca também dispõe do volume do ano de 1878 da *America Ilustrada* com 50 números do periódico que se encontram em bom estado de conservação e podem ser manuseados. Entretanto, a forma com a qual foi

encadernado, com uma amarração apertada da brochura, impossibilitou a abertura em 180 graus do volume dificultando a visualização das imagens por completo. Visto que as tentativas de fotografá-lo só geravam imagens com péssima qualidade, decidimos não incluí-lo no banco de dados, apesar de ser uma perda considerável visto que foi um dos volumes em que Vera Cruz participou mais ativamente. Por isso, para não perder por completo estas informações, contabilizamos as imagens que apresentam suas assinaturas e apresentar estes dados, na sequência: *America Illustrada* (Volume de 1878) - Possui 33 Ilustrações de Capa; 32 Ilustrações Centrais e 33 Ilustrações de Contracapa - Total de 98 imagens.

Além das litogravuras das revistas ilustradas com assinaturas de Vera Cruz também encontramos referências de outros autores a sua imagem em uma fotografia e uma ilustração em sua homenagem já apresentadas no capítulo 4. Elas fazem parte da galeria *Outros* no banco de dados e são contabilizadas a seguir:

Quadro 5 - Quantitativo de imagens referentes ao Grupo Outros encontradas na Biblioteca Pública de Pernambuco

OUTROS *	FONTE	
Fotografia de Antonio Vera Cruz	Feições Artísticas Bianor de Medeiros	01
Ilustração de Antonio Vera Cruz	Revista Avançal... Diogo Barradas	01

* Grupo criado no banco de dados para acomodar particularidades sobre Antonio Vera Cruz encontradas durante as pesquisas

Contabilizados todas as imagens selecionadas para o banco de dados a Biblioteca Pública se constituiu como o acervo mais volumoso possuindo um total de **190** ilustrações de Antonio Vera Cruz, e se consideramos o volume da *America Illustrada* que não foi fotografado este número subira para um total de 288 imagens.

5.1.2 Arquivo Público Estadual

Jordão Emerenciano

O segundo acervo visitado, nele encontramos exemplares de revistas ilustradas que não constavam na Biblioteca Pública, além das Polianteias que Nascimento (1972, 1975) localizou na



Figura 125 - Prédio histórico e interior do Arquivo Público de Pernambuco situado na rua do Imperador, 371

Fonte: <http://arquivopublico.pe.gov.br/institucional/>

Biblioteca estavam na verdade neste acervo. No site oficial da instituição coletamos informações sobre sua história e acervos:

O Arquivo Público Estadual foi criado em 4 de dezembro de 1945, sob a atmosfera de efervescência e a esperança do pós-guerra, por José Neves Filho, então desembargador de Pernambuco. A sua missão era preservar documentos produzidos pelo Poder Público e outros itens que ajudassem a contar um pouco da nossa história para as próximas gerações.

Em 1972, passou a se chamar Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), em homenagem ao seu primeiro diretor, que passou 27 anos à frente da Instituição. O Arquivo Público funcionou no Palácio do Governo até 1975, quando, em busca de um espaço físico maior e mais adequado, foi transferido

para a atual sede, na Rua do Imperador Dom Pedro II, Número 371 no bairro de Santo Antônio [Figura 125]. Durante um período funcionou em conjunto com a Biblioteca Pública Estadual.

Atualmente seu acervo está dividido em duas localidades. Na sede da rua do Imperador funcionam sua coordenação, a biblioteca de apoio onde existem obras raras, folhetos, revistas, obras de referência, almanaques e literatura de cordel que datam do séc. XIX e XX e ainda a hemeroteca que guarda cerca de 8.000 títulos de periódicos de Pernambuco e de outros estados, Diários Oficiais da União e do Estado, bem como a coleção do Diário de Pernambuco. O anexo do APEJE ocupa um prédio na rua Imperial, número 1069, bairro de São José. Possui os setores de Impressos e Manuscritos do Governo do século XIX, o Acervo do DOPS e do IML, o chamado Arquivo intermediário (onde se realizam os processos de recebimento e catalogação), e o setor de Iconografia (fotos) e Cartografia (plantas de construção e mapas).

Foram visitadas as duas unidades do acervo, entretanto só encontramos peças gráficas desenhadas por Vera Cruz na sede da rua Imperador. Os exemplares das revistas *O Diabo a Quatro*, *America Illustrada*, *Os Xenios*, *O Etna* e *A Exposição*, já estavam digitalizados, o restante das imagens coletadas entre as revistas ilustradas e as polianteias, foram todas fotografadas pelos autores desta pesquisa. A seguir como no acervo anterior são apresentadas tabelas como quantitativo de imagens coletadas neste acervo nos grupos *Revistas Ilustradas* e *Polianteias*:

Quadro 6 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo Revistas Ilustradas encontradas no Arquivo Público Estadual

REVISTAS ILUSTRADAS	ANO	FRONTISPÍCIO	ILUSTRAÇÃO DE CAPA	ILUSTRAÇÃO DE CENTRAL	ILUSTRAÇÃO DE CONTRACAPA	TOTAL
O Diabo a Quatro **	1875		01	01	01	03
America Illustrada **	1879	01	19	18	18	56
O Etna **	1881			01	01	02
A Estação Lyrica	1882	01	08			09
Revista Lyrica	1883	03	03		03	09
A Arte Dramática	1884			01		01
A Exposição **	1887			01		01
O Sylphorama	1892		01			01
O Equador	1893		01			01

** As imagens já se encontravam digitalizadas pelo próprio setor do acervo

Quadro 7 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo Polianteias encontradas no Arquivo Público Estadual

POLIANTEIAS	ANO	ILUSTRAÇÃO DE CAPA	TOTAL
A Lyra	1881	01	07
Penambuco ao Marques de Pombal	1882	01	
Eusebio de Queiroz	1882	01	
Vinte e um de agosto	1883	01	
A Democracia	1885	01	
Victor Hugo	1885	01	
Salve 26 de Julho de 1900	1900	01	

O Arquivo Público de Pernambuco entre os consultados foi o maior acervo em termos de variedade de periódicos encontrados e o segundo em relação ao quantitativo de imagens totalizando **90** fotografias que compõem o banco de dados.

5.1.3 Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ

A Fundação Joaquim Nabuco é formada por uma série de setores e prédios, consultado o site da instituição colhemos as seguintes informações:

Em dezembro de 1948 Gilberto Freyre defende em discurso na Câmara dos Deputados a criação de um instituto de pesquisas com o nome de Joaquim Nabuco, enaltecendo sua figura de abolicionista e reformador social. Em 21 de julho de 1949 a Lei Nº 770 cria na cidade do Recife o Instituto Joaquim Nabuco, dedicado ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do norte. O Instituto Joaquim Nabuco instalou-se em algumas salas cedidas pelo Instituto Arquelógico, na Rua do Hospício, 130, na cidade do Recife.

Em 15 de março de 1952 o Decreto Nº 30838 desapropria o prédio de nº 2.187 da Av. 17 de Agosto, onde até hoje funciona a sede da Instituição. Com a obtenção de um crédito, foram iniciadas obras de restauração do conjunto arquitetônico, concluídas em 1954. Em 17 de setembro de 1979 a Lei Nº 6.687 autorizou a nova nomenclatura e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais passou a se chamar Fundação Joaquim Nabuco, autarquia vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

Seguindo a referência de Cunha Lima (1998) que cita Antonio Vera Cruz como ilustrador de alguns rótulos de Cigarro

pertencentes a Coleção Brito Alves. Nossa busca neste acervo foi direcionada a Biblioteca Central Blanche Knopf [Figura 126] local que abriga a coleção composta por 1252 rótulos de cigarro do final do século XIX e início do século XX. No setor de iconografia onde se encontra a coleção de rótulos ainda é possível ter acesso a coleções de fotografias, cartões postais, rótulos de cachaça e gravuras. Nos demais pavimentos do prédio da Biblioteca podemos encontrar publicações dos séculos XVII a XIX provenientes do acervo da biblioteca do antigo Museu do Açúcar; exemplares da biblioteca pessoal de Joaquim Nabuco; coleções especiais com cerca de 2.500 títulos de folhetos de cordel; o setor de obras de referências; o setor de livros, folhetos, dissertações e teses; os Arquivos fonográficos (capas de disco da extinta gravadora Rozenblit, discos, CDs, partituras) e cinematográficos (filmes, cartazes de filmes, DVDs), e depoimentos da história oral.

Grande parte do acervo da Biblioteca já está digitalizado, incluindo todos os rótulos de cigarro, e podem ser acessados através do site da instituição na sessão Acervo Digital. Entretanto, o site apresenta os rótulos em baixa resolução dificultando a visualização de detalhes nos mesmos, assim foi necessário visitar a Biblioteca Central Blanche Knopf no setor de iconografia em busca das imagens dos rótulos em alta resolução. Examinamos detalhadamente cada um no computador da própria instituição em busca daqueles que possuíam assinaturas de Vera Cruz. Os rótulos originais também estão guardados no setor e podem ser manuseados com o equipamento de proteção (luvas) caso o pesquisador requisite. Foi



Figura 126 - Edif. Dirceu Pessoa
que abriga a Biblioteca Central
Blanche Knopf - FUNDAJ

Fonte: http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=622&Itemid=452

encontrada uma mostra de 15 rótulos, uma quantidade significativa, pois estes impressos são considerados efêmeros e geralmente eram descartados após o uso, salvo exceção de um colecionador como Brito Alves¹.

Tivemos ainda uma grata surpresa de encontrar mais dois tipos de peças gráficas diferente de tudo que já havia sido catalogado até o momento: uma homenagem do Ginásio Ayres Gama a Joaquim Nabuco em forma de miniquadro desenhado a tinta nanquim contendo uma fotografia do homenageado no centro, e um lenço de cambraia de linho com a impressão do retrato de Joaquim Nabuco ambos assinados por Vera Cruz. A seguir o quantitativo de imagens coletadas neste acervo:

Quadro 8 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo Rótulos de Cigarro encontradas no Arquivo Público Estadual

RÓTULOS DE CIGARROS - GRUPOS *		TOTAL
Retrato **	08	15
Pessoas **	04	
Meio Urbano **	03	

* Grupos criados para categorizar os rótulos encontrados com a assinatura de Vera Cruz | Detalhes no Capítulo 3

** As imagens já se encontravam digitalizadas pelo próprio setor do acervo

Quadro 9 - Quantitativo de ilustrações de Vera Cruz referentes ao Grupo Outros encontradas no Arquivo Público Estadual

OUTROS *	
Desenho Homenagem do Ginásio Ayres Gamas a Joaquim Nabuco	01
Lenço de cambraia de linho com o retrato de Joaquim Nabuco em litogravura	01

* Grupo criado no banco de dados para acomodar particularidades sobre Antonio Vera Cruz encontradas durante as pesquisas

¹ O comerciante Vicente de Brito Alves viu, enquanto viveu, uma riqueza insuspeitada onde muitos viam apenas miudezas. Sua satisfação pessoal em colecionar rótulos de cigarros durante a segunda metade do século 19 se tornou, um século e meio depois, uma rica janela para o passado. O hobby deu origem à Coleção Brito Alves, com 1.252 itens, doados à Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) em 1964 por sua família. Esses invólucros - feitos num momento no qual os males do tabaco ainda eram tema distante - trazem à tona uma perspectiva privilegiada dos costumes, da sociedade e das inclinações políticas e econômicas do Recife e, por extensão, do Brasil, nos anos finais do Império. Disponível em: http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/viver/2017/07/22/interna_viver,172324/nas-cinzas-da-historia.shtml, acesso em: 16.09.2017.

5.1.4 Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital)

De acordo com dados institucionais de sua homepage a Biblioteca Nacional, também chamada de Biblioteca Nacional do Brasil, cujo nome oficial institucional é Fundação Biblioteca Nacional, é a detentora do maior patrimônio bibliográfico e documental brasileiro. É a maior biblioteca da América Latina, sendo considerada pela UNESCO como a sétima maior biblioteca nacional do mundo. Entre suas várias responsabilidades incluem-se a de preservar, atualizar e divulgar uma coleção com cerca de nove milhões de peças.

Este imenso acervo teve início com livros e documentos da Real Biblioteca da Ajuda, de Lisboa, com um acervo de cerca de 60 mil peças, que foram sendo transportadas para o Brasil a partir do episódio da fuga da família real para sua colônia em 1808, objetivando escapar do domínio napoleônico na Europa. Na pressa, parte dos caixotes ficaram no porto e só em 1810 começaram a ser encaminhados para o Brasil. O acervo foi por diversas vezes transferido de sede até em 29 de outubro de 1810, data que ficou atribuída à fundação oficial da Biblioteca, o príncipe regente D. João editou um decreto que determinava que, se erguesse um prédio para a Biblioteca Real. As obras para nova edificação foram concluídas em 1813, durante sua fase de instalação até 1814, apenas os estudiosos podiam consultar o acervo mediante autorização régia, após o término de sua organização, a consulta foi franqueada ao público.

Após a independência em 1822, passou a ser propriedade do Império passando a se chamar, Biblioteca Imperial e Pública da Corte. Com o passar dos anos seu acervo foi ampliado com as doações, aquisições, compra de coleções de obras raras em leilões e em centros livreiros de todo o mundo.

O crescimento constante e permanente do acervo da biblioteca foi fundamental para a realização de um projeto de construção de uma sede que atendesse a todas as suas necessidades, acomodando de forma adequada suas coleções. Com base nisso foi projetado seu atual prédio [Figura 127], que teve sua pedra fundamental lançada em 15 de agosto de 1905, a inauguração se realizou em 29 de outubro de 1910, durante o



Figura 127 - Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro
 Fonte: <https://www.bn.gov.br/>

governo Nilo Peçanha. O projeto do edifício foi assinado pelo engenheiro militar Sousa Aguiar, possui um estilo eclético, no qual se misturam elementos neoclássicos e Art Nouveau, e contém ornamentos de artistas como Eliseu Visconti, Henrique e Rodolfo Bernardelli, Modesto Brocos e Rodolfo Amoedo.

O prédio da Biblioteca está situado na Avenida Rio Branco, número 219, praça da Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, compondo com o Museu Nacional de Belas Artes e o Teatro Municipal um conjunto arquitetônico e cultural de grande valor.

Este foi o único acervo que não foi visitado fisicamente por ter sua sede situada em outro Estado, mas a Biblioteca tem ao longo dos anos acompanhado os avanços tecnológicos e tem grande parte do seu acervo já digitalizado e disponibilizado para acesso mundial via Internet. Na Hemeroteca Digital [Figura 128] é possível fazer uma busca detalhada em três abas: Periódico, Período (a aba por nós utilizada durante a pesquisa está em destaque na figura) e Local. Na busca selecionávamos o período (ano), local, título do periódico e por fim palavras chaves. Quando pesquisamos Antonio Vera Cruz o site fazia uma varredura detalhada em todo os exemplares do periódico no espaço de tempo que havíamos pré-selecionado e apresentava em destaque exatamente onde se encontravam citações ao artista. Assim foi possível encontrar referências e informações da vida pessoal de Vera Cruz como falecimento, descendentes, locais de

trabalho, quadros que pintava a óleo de personalidades e outros que ilustrou para turmas de graduação de diversos cursos das instituições superiores do Recife, onde misturava seu traço ao uso de fotografias dos formandos. Estas informações foram encontradas nos seguintes periódicos: *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Recife*, *Jornal Pequeno*, *A Província*.



Também foram encontrados alguns exemplares de revistas ilustradas com desenhos de Vera Cruz, mas as mesmas imagens disponíveis na Hemeroteca Digital, haviam sido coletadas nos acervos visitados no estado de Pernambuco. Decidimos utilizar as imagens dos acervos locais visto que possuem melhor resolução e qualidade de cor e contraste.

Figura 128 - Página inicial de busca da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Fonte: <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>

5.1.5 Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano

O último acervo visitado foi o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP) fundado em 28 de janeiro de 1862. Segundo informações do site da instituição é o Instituto Histórico estadual mais antigo do Brasil. Sua sede um casarão com características coloniais [Figura 129] está situada na rua do Hospício, 130 - Boa Vista, Recife. Ao longo dos seus anos de existência ininterrupta, constituiu-se num

referencial nacional e internacional. Seu acervo dividido em: Biblioteca, Arquivo, Museu e sua Revista representam uma fonte valorosa para pesquisadores de várias áreas do saber.

A **biblioteca-hemeroteca**, contém publicações nas áreas de História, Geografia, Sociologia, Literatura, Política, Arte, Arqueologia, Engenharia, Arquitetura e Antropologia, além de grande quantidade de obras de ficção e de periódicos editados no Brasil e em vários outros países, manuscritos, registros iconográficos e cartográficos. São cerca de 25 mil volumes editados entre os séculos XVII e XXI. Essas obras foram doadas por sócios, particulares e entidades públicas e privadas.

Por seu pioneirismo como centro de estudos históricos, seu **Arquivo** dispõe de uma grande quantidade de documentos oriundos de várias instituições públicas, como por exemplo, as Atas da Câmara do Recife e os ofícios da Presidência da Província. Ainda no século XIX, recebeu documentos da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, formando o mais importante fundo arquivístico sobre o Brasil Holandês. No século XX, Mário Melo sócio do Instituto adquiriu uma série de documentos (cerca de 1.200), sobre aspectos administrativos, políticos e culturais da história de Pernambuco. Outro sócio Orlando Cavalcanti incorporou ao acervo documentos judiciais e cartorários além de cartas, notas e cópias de documentos com informações de interesse para o estudo da genealogia. No

Figura 129 - Sede do Instituto
Arqueológico, Histórico e
Geográfico Pernambucano
Fonte: <https://iahgp.wordpress.com/>





final do século XX, o IAHGP recebeu a guarda de mais de cem mil processos oriundos do Tribunal de Justiça de Pernambuco.

O **Museu** [Figura 130] foi aberto em 1866, sendo o primeiro de Pernambuco e um dos mais antigos em funcionamento no país. Nele são expostas peças de mobiliário (mesas, cadeiras, marquesões, armários, entre outros), objetos decorativos e utilitários (aparelhos de jantar, prataria, vestuário e objetos pessoais) pertencentes às antigas famílias pernambucanas, armas, painéis das duas batalhas dos Guararapes, gravuras e lápides com caracteres que contêm características e estilos renascentistas/humanista. Uma das peças mais importantes do acervo é o marco de pedra de Igarassu [Figura 131] divisório das capitanias de Pernambuco e Itamaracá, assentado pelo primeiro donatário, Duarte Coelho Pereira, em 1535. É uma coluna cilíndrica de 2,55 metros de altura, encimada por um brasão de Portugal.

O Museu possui peças que são de extrema relevância para a História do Design em Pernambuco, como o primeiro prelo ou prensa do Estado [Figura 132], adquirido em 1815 pelo comerciante Ricardo Fernandes Castanho, no ano seguinte foi concedido o alvará de funcionamento de sua oficina tipográfica pernambucana. Entretanto houve dificuldades na operação do prelo, pois, na Província ainda não existia mão-de-obra qualificada disponível para executar esse tipo de atividade. A máquina ficou inoperante até 1817, quando

Figura 130 - Interior do Museu do IAHGP

Fonte: <https://iahgp.wordpress.com/>



DIREITA

Figura 131 - Marco de Pedra de Igarassu - Museu do IAHGP

Fonte: http://memoriaderretida.blogspot.com.br/2010/04/instituto-arqueologico-historico-e_16.html

ESQUERDA

Figura 132 - Primeiro Prelo (Prensa) de Pernambuco - Museu do IAHGP

Fonte: http://memoriaderretida.blogspot.com.br/2010/04/instituto-arqueologico-historico-e_16.html

acontece o estopim da revolução pernambucana, e a impressora acaba indo parar nas mãos dos revolucionários, que aproveitam a chance para difundir seus ideais, através da impressão de seu manifesto *O Preciso* (o Instituto preserva um exemplar) com os tipos móveis.

Mas foi nas paredes do Museu que fizemos descobertas do nosso interesse entre os vários quadros pintados a óleo que decoram suas salas, a grande maioria de retratos de figuras importantes da história de Pernambuco, achamos dois quadros: um deles, do Dr. Francisco Assis da Rosa e Silva e outro do Dr. Jose Marcelino da Rosa e Silva, políticos que matérias do *Diário de Pernambuco* [ver Figura 119 e 120, p. 242-243] encontradas no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional apontam como sendo de autoria de Antonio Vera Cruz. Infelizmente, os quadros não apresentam assinatura e segundo o próprio Instituto a identificação de algumas peças do acervo museológico que estimam conter cerca de 2.500 peças é por vezes dificultada em virtude da precariedade do registro das doações. Mesmo sem assinaturas, optamos por levantar a hipótese apoiados nas matérias do *Diário de Pernambuco* da autoria de Vera Cruz nestas obras que foram fotografadas e

incorporadas ao banco de dados. Esta é uma importante descoberta, pois até o momento são os únicos exemplos de obras totalmente coloridas realizadas pelo ilustrador.

Quadro 10 - Quantitativo de quadros de Vera Cruz referentes ao Grupo Outros encontradas no IAHPG

OUTROS *	
Pintura a óleo do Dr. Francisco Assis da Rosa e Silva	01
Pintura a óleo do Dr. José Marcelino da Rosa e Silva	01

* Grupo criado no banco de dados para acomodar particularidades sobre Antonio Vera Cruz encontradas durante as pesquisas

5.2 LEVANTAMENTO GERAL DA PRODUÇÃO DE VERA CRUZ

Após realizarmos o levantamento detalhado do quantitativo que foi encontrado em cada acervo, fizemos o cruzamento das informações e organizamos o levantamento geral de cada um dos quatro grupos de peças gráficas organizados a partir de sua tipologia: *Revistas Ilustradas*, *Polianteias*, *Rótulos de Cigarro* e *Outros*, originando novas tabelas apresentadas na página seguinte.

Quadro 11 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo Revistas Ilustradas nos acervos pesquisados

REVISTAS ILUSTRADAS	BIBLIOTECA PÚBLICA	ARQUIVO PÚBLICO	TOTAL
O Diabo a Quatro	99	03	102
America Ilustrada	67	56	123
Os Xenios	17		17
O Etna	03	02	05
A Estação Lyrica		09	09
Revista Lyrica		09	09
A Arte Dramática		01	01
A Exposição	02	01	03
O Sylphorama		01	01
O Equador		01	01
GERAL	188	83	271

Quadro 12 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo Polianteias nos acervos pesquisados

POLIANTEIAS	ARQUIVO PÚBLICO
A Lyra	01
Penambuco ao Marques de Pombal	01
Eusebio de Queiroz	01
Vinte e um de agosto	01
A Democracia	01
Victor Hugo	01
Salve 26 de Julho de 1900	01
GERAL	07

Quadro 13 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo Rótulos de Cigarros nos acervos pesquisados

RÓTULOS DE CIGARROS - GRUPOS	FUNDAJ
Retrato	08
Pessoas	04
Meio Urbano	03
GERAL	15

Quadro 14 - Levantamento Geral de imagens do Grupo Outros nos acervos pesquisados

OUTROS	BIBLIOTECA PÚBLICA	FUNDAJ	IAHGP	GP *
Fotografia de Antonio Vera Cruz	01			
Ilustração de Antonio Vera Cruz	01			
Desenho Ginásio Ayres Gamas a Joaquim Nabuco		01		
Lenço de cambraia de linho - retrato de Joaquim Nabuco		01		
Pintura a óleo do Dr. Francisco Assis da Rosa e Silva			01	
Pintura a óleo do Dr. José Marcelino da Rosa e Silva			01	
Quadro do corpo docente do Ginásio Pernambucano				01
GERAL				07

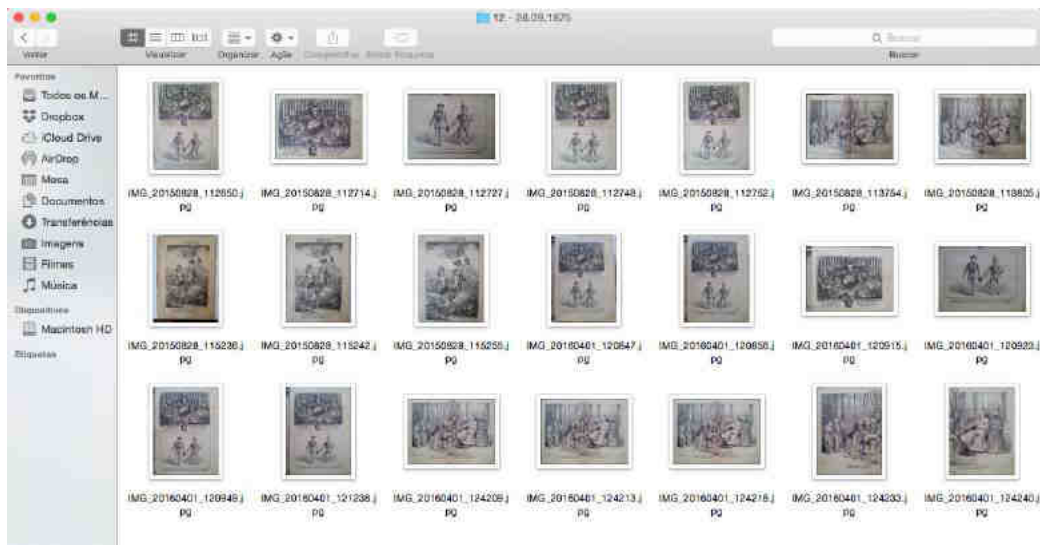
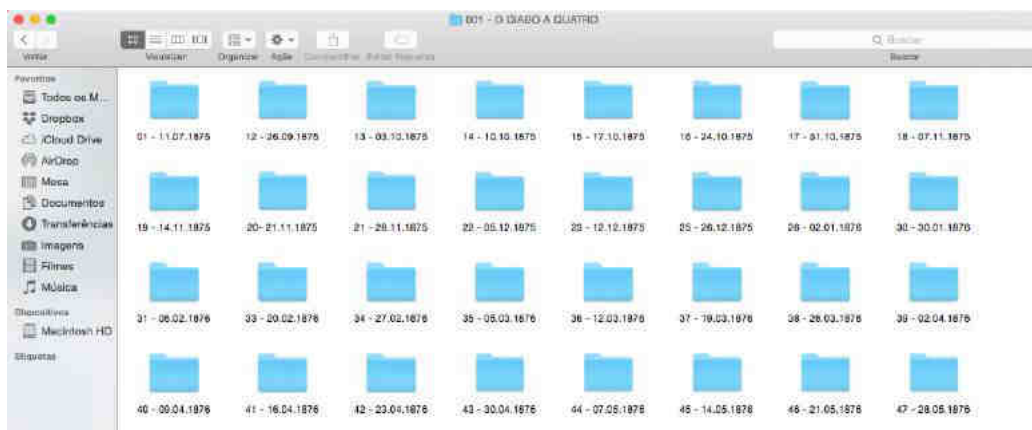
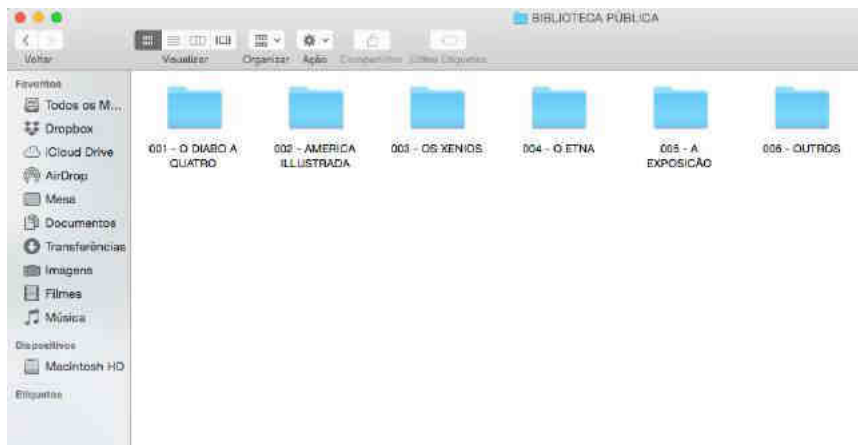
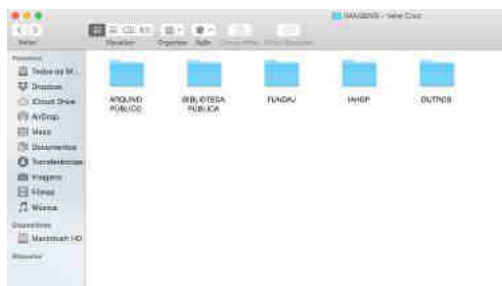
* Ginásio Pernambucano

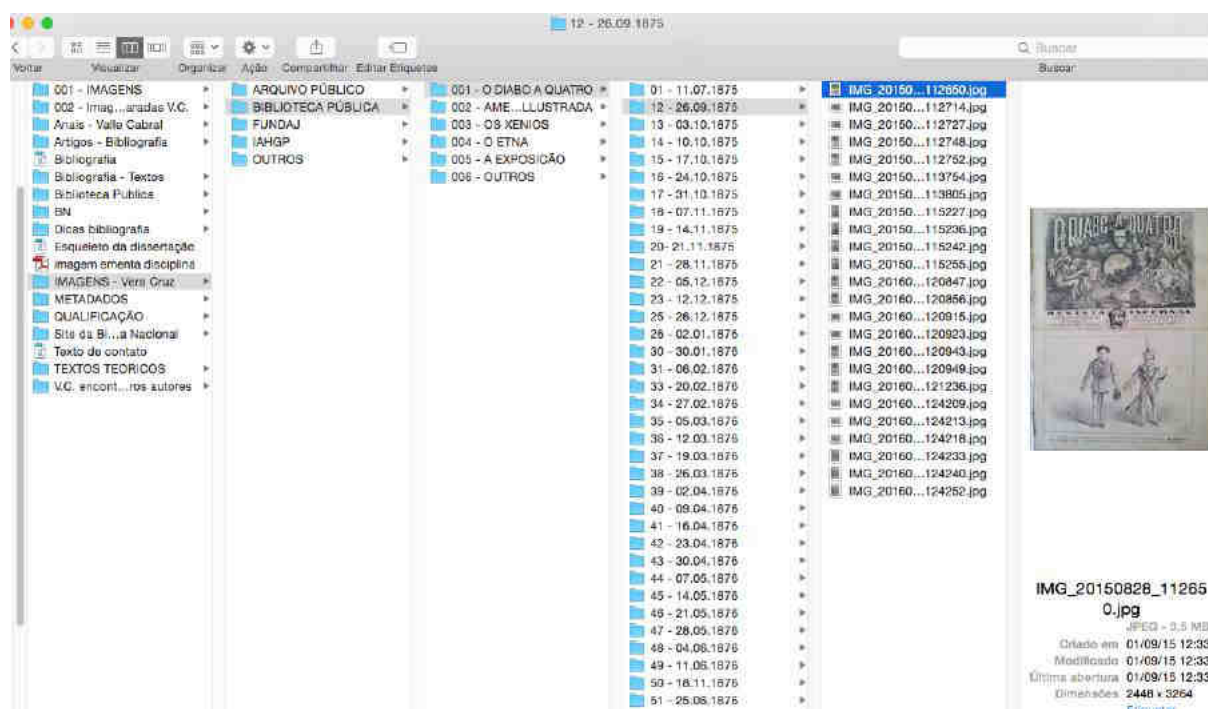
Foi possível perceber que entre os quatro grupos as *Revistas Ilustradas* são o tipo de impresso para os quais Vera Cruz mais criou desenhos apresentando 271 ilustrações no banco de dados. Entre elas, para nossa surpresa já que o nome do litógrafo é muito associado ao *O Diabo a Quatro*, foi a *America Illustrada* aquela que deteve o maior número de ilustrações contabilizando 123 selecionadas para o banco de dados e este número se torna maior se o somarmos com as 98 imagens do volume de 1878 que não foi fotografado, totalizando 221 ilustrações da *America Illustrada* nos acervos pesquisados. O segundo grupo mais representativo foram os *Rótulos de Cigarro* com 15 exemplos todos encontrados na FUNDAJ, destacamos que

se constitui em uma mostra considerável e importante, pois tratam-se de efêmeros que geralmente não apresentam assinaturas. As *Polianteias* foram encontradas apenas no Arquivo Público e com 07 exemplares é o terceiro grupo mais representativo de sua obra. E por fim o grupo *Outros* que foi criado para acomodar as particularidades sobre o artista e algumas peças gráficas (quadros e lenço) que por ter quantidade reduzida foram agrupados formando um único conjunto, apresenta 07 imagens, porém nem todas são de autoria de Vera Cruz. Concluímos esta fase de pesquisa exploratória nos acervos com um total de 300 imagens selecionadas, devido ao grande volume de imagens, surgiu então a ideia de organizá-las em um banco de dados via Internet, as etapas de construção do banco serão apresentadas no próximo capítulo.

5.3 CATALOGAÇÃO E CATEGORIZAÇÃO DOS DADOS COLETADOS

Após as visitas aos acervos e antes do início da construção do banco de dados foi necessária a organização das imagens coletadas, tanto aquelas que foram fotografadas pelos próprios autores desta pesquisa, como aquelas que já se encontravam digitalizadas nos acervos. O banco de dados é composto por 300 imagens, entretanto, o conjunto total de imagens de nosso banco de pesquisa é bem maior, pois durante a fase exploratória a medida que íamos manuseando os artefatos tirávamos cerca de cinco a seis fotos de uma mesma ilustração. Capturar uma única foto significava correr o risco de que o foco ou algum detalhe na imagem talvez fosse comprometido, assim decidimos inicialmente ter imagens repetidas e garantir a qualidade das mesmas. Portanto, ao final de cada coleta tínhamos um montante significativo de imagens. As únicas imagens cujas fotos não eram repetidas foram aquelas que já se encontravam digitalizadas nos acervos. Outro critério importante na seleção das imagens a serem fotografadas foi a presença de alguma assinatura de Antonio Vera Cruz (as exceções já foram apresentadas).





Mediante este volume de imagens, logo que eram descarregadas no computador separávamos as fotos em pastas primeiramente por acervo, depois pela denominação do periódico ou artefato e dentro destas agrupávamos as imagens em novas subpastas de acordo com o número do exemplar e a data de sua publicação. Em [Figuras 133 e 134] é possível ver o caminho entre as pastas até chegar no grupo inicial de imagens coletados.

Esta fase de coleta de imagens nos acervos levou cerca de um ano e meio, após sua conclusão tínhamos pastas referentes a cada acervo (Arquivo Público, Biblioteca Pública, FUNDAJ, IAHGP, Outros), dentro de cada uma, existiam subpastas formadas de acordo com a tipologia dos artefatos divididas em: periódicos (revistas ilustradas e polianteias), rótulos de cigarro, quadros e imagens de Antonio Vera Cruz. Em um segundo momento durante a escolha das melhores imagens de cada subpasta, a separação das fotografias por acervo foi modificada e simplificada. Decidimos que as imagens seriam ordenadas partir da tipologia observada na fase inicialmente, assim foram criados quatro grupos: *Revistas Ilustradas*, *Polianteias*, *Rótulos de Cigarro* e *Outros*, que também formam as galerias de imagens no banco de dados.

PÁGINA ANTERIOR

Figura 133 - Organização inicial das imagens em pastas após primeira coleta nos acervos

Fonte: Elaboradas pelos autores

ACIMA

Figura 134 - Modo de exibição onde é possível visualizar de maneira sintética o caminho pelas pastas até as imagens

Fonte: Elaboradas pelos autores

Iniciamos a segunda fase da organização das imagens observando cada uma para selecionar aquelas que apresentavam melhor qualidade, visto que tínhamos tirado mais de uma foto para cada ilustração (só não participaram desta etapa as ilustrações que já se encontravam digitalizadas nos acervos, pois cada imagem tinha apenas uma cópia). Após a seleção das imagens, iniciamos a etapa da catalogação, na qual cada ilustração recebeu uma codificação, que auxilia na sua identificação e localização cronológica, visto que no banco de dados cada galeria de imagens segue a cronologia em ordem crescente do que foi desenhado por Vera Cruz ao longo dos anos. Os códigos criados para cada grupo são detalhados na sequência:

Codificação | Grupo - **Revistas Ilustradas**



002_RI_DQ_CT_01_1875

A B C D E F

- | | |
|--|---|
| <p>A Numeração na Galeria Crescente</p> <p>B Tipologia do Impresso
RI - Revista Ilustrada</p> <p>C Título da Revista
DQ - O Diabo a Quatro
AI - America Illustrada
XN - Os Xenios
ET - O Etna
EL - A Estação Lyrica
RL - Revista Lyrica
AD - Arte Dramática
EX - A Exposição
SY - O Sylphorama
EQ - O Equador</p> | <p>D Posição da Ilustração no Periódico
FT - Frontispício
CP - Ilustração de Capa
CT - Ilustração Central
CCP - Ilustração de Contracapa</p> <p>E Número da Revista</p> <p>F Ano de Publicação</p> |
|--|---|

Codificação | Grupo - Polianteias



006_PL_VH_CP_1885

A B C D E

- A Numeração na Galeria | Crescente
- B Tipologia do Impresso
PL - Polianteias
- C Título da Polianteia
LY - A Lyra
MP - Pernambuco ao Marques de Pombal
EQ - Eusébio de Queiroz
VA - Vinte e um de agosto
DM - A Democracia
VH - Victor Hugo
SJ - Salve 26 de Julho de 1900
- D Posição da Ilustração no Periódico
CP - Ilustração de Capa
- E Ano de Publicação

Codificação | Grupo - Rótulos de Cigarro



002_RC_MU_CBA_0552

A B C D E

- A Numeração na Galeria | Crescente
- B Tipologia do Impresso
RC - Rótulos de Cigarro
- C Grupo dos Rótulos
RT - Retratos
PS - Pessoas
MU - Meio Urbano
- D CBA - Coleção Brito Alves
- E Código na Coleção Brito Alves

Codificação | Grupo - Outros



005_OT_QD_1901

A B C D

- A Numeração na Galeria | Crescente
- B Tipologia do Impresso
OT - Outros
- C Tipo de Peça Gráfica
FT - Fotografia
IL - Ilustração
DE - Desenho
LÇ - Lenço
QD - Quadro
- D Ano da Peça Gráfica

Concluída a fase de codificação tínhamos um novo banco de imagens, reduzido com apenas uma cópia de cada fotografia, organizadas cronologicamente, e distribuídas em quatro grupos principais contendo:

Quadro 15 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo Revistas Ilustradas

REVISTAS ILUSTRADAS	TOTAL
O Diabo a Quatro	102
America Ilustrada	123
Os Xenios	17
O Etna	05
A Estação Lyrica	09
Revista Lyrica	09
A Arte Dramática	01
A Exposição	03
O Sylphorama	01
O Equador	01
GERAL	271

Quadro 16 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo Polianteias

POLIANTEIAS	TOTAL
A Lyra	01
Penambuco ao Marques de Pombal	01
Eusebio de Queiroz	01
Vinte e um de agosto	01
A Democracia	01
Victor Hugo	01
Salve 26 de Julho de 1900	01
GERAL	07

Quadro 17 - Levantamento Geral de ilustrações do Grupo Rótulos de Cigarros

RÓTULOS DE CIGARROS - GRUPOS	TOTAL
Retrato	08
Pessoas	04
Meio Urbano	03
GERAL	15

Quadro 18 - Levantamento Geral de imagens do Grupo Outros

OUTROS	TOTAL
Fotografia de Antonio Vera Cruz	01
Ilustração de Antonio Vera Cruz	01
Desenho Ginásio Ayres Gamas a Joaquim Nabuco	01
Lenço de cambráia de linho - retrato de Joaquim Nabuco	01
Pintura a óleo do Dr. Francisco Assis da Rosa e Silva	01
Pintura a óleo do Dr. José Marcelino da Rosa e Silva	01
Quadro do corpo docente do Ginásio Pernambucano	01
GERAL	07

Os acervos atravessam anos, décadas, por vezes até séculos, e mesmo que enfrentem dificuldades, buscam cumprir com a missão de preservar nossas fontes e os fatos importantes da história, sendo essenciais para a compreensão do mundo no qual vivemos. Entre as relíquias e os artefatos salvaguardados por estas instituições existem muitos que contam parte da evolução do design ao longo do tempo, as ilustrações de Antonio Vera Cruz são um bom exemplo disto. Consideramos que a busca nos acervos de Pernambuco de informações e das obras deste artista foi o fio condutor e a base fundamental para a construção desta pesquisa. Ao final da fase exploratória estávamos prontos para iniciar a construção do banco de dados.



Imagem ilustrativa - autoria de Antonio Vera Cruz


CONSTRUÇÃO DO
BANCO DE
DADOS





Coletar imagens e organizá-las, algumas vezes dando origem a sofisticadas bases de dados digitais, é um passo necessário para a maioria dos projetos de pesquisa sobre memória gráfica (FARIAS, 2016, p. 62).

6 CONSTRUÇÃO DO BANCO DE DADOS

 *necessidade de organizar o elevado quantitativo de imagens coletadas (300) nos acervos durante a fase exploratória, nos levou a alternativa da criação de um banco de dados, em forma de site, com o objetivo de facilitar o acesso e a divulgação da obra de Antonio Vera Cruz. A partir dele todas as imagens podem ser consultadas a qualquer momento. Este capítulo apresenta as etapas de elaboração do banco, descreve suas funções e como cada imagem recebeu os metadados (informações sobre: origem, categoria, ano de publicação, técnica de produção e elementos que compõem a imagem, entre outros), e foram agrupadas e ordenadas cronologicamente conforme a tipologia do impresso em quatro galerias (que podem apresentar subseções): Revistas Ilustradas, Polianteias, Rótulos de Cigarros e Outros.*

6.1 O BANCO DE DADOS

De acordo com Korth (1994), um banco de dados “é uma coleção de dados interligados entre si, representando informações sobre um domínio específico”, ou seja, sempre que for possível agrupar dados que se relacionam, tratam de um mesmo assunto, e que organizados comunicam, transmitem conhecimentos e informações estamos diante de um banco de dados.

As palavras “dados” e “informações” parecem sinônimas, mas no contexto de um banco de dados existem particularidades entre seus significados. Os dados são fatos brutos, em sua forma primária, que por vezes sozinhos não fazem sentido, “se referem ao que realmente é armazenado no banco de dados” (DATE, 2003, p. 6). As informações consistem no agrupamento de dados de maneira sistematizada para fazer sentido, e transmitir conhecimento, “se referem ao significado desses dados para determinado usuário” (DATE, 2003, p. 6). Por exemplo, o número 1875 isoladamente não faz muito sentido é apenas um numeral, isso é um dado. Mas se o colocarmos no seguinte contexto: ‘No ano de 1875 no Recife, Antonio Vera Cruz fez sua estreia como ilustrador em *O Diabo a Quatro*’, agora o numeral se tornou um ano e passou a fazer sentido em um determinado contexto, isto é uma informação. Um banco de dados é uma estrutura de dados (fatos brutos) organizada que permite a propagação de informações (conhecimento).

Desse modo, existem vários tipos de banco de dados e eles estão presentes em nossas vidas há muito tempo, por exemplo: uma enciclopédia, uma lista telefônica, um catálogo de CDs ou um sistema de controle de RH de uma empresa. Podem ser utilizados também para sistematizar pesquisas ou estudos tornando mais eficiente a transmissão do conhecimento, como o sistema de digitalização do acervo e busca de informações da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, apresentado no capítulo 5.

As mais diversas facetas de atividades, desde a prestação de serviços de operadora telefônica até as grandes indústrias multinacionais fazem uso deste tipo de base para ter um maior controle sobre fatores como cadastro de funcionários e clientes, auxiliando na organização e controle dos dados que os relacionem à empresa como, a verificação de inadimplência por exemplo. É importante ressaltar que o termo empresa:

Aqui, é simplesmente um termo genérico para qualquer organização comercial, científica, técnica ou outra organização razoavelmente autônoma. Uma empresa poderia ser um único indivíduo (com um

pequeno banco de dados pessoal) ou uma corporação ou grande empresa completa (com um enorme banco de dados compartilhado), ou qualquer coisa entre esses extremos. (DATE, 2003, p. 10)

Portanto, os bancos de dados são de vital importância para variados tipos de empresas. Anterior aos avanços do mundo digital, as instituições costumavam armazenar suas informações em arquivos físicos, mas o surgimento e evolução dos computadores e da Internet possibilitou o armazenamento de dados de modo digital (digitalização de documentos). Assim os bancos de dados evoluíram e se tornaram o coração de muitos sistemas de informação. Este desenvolvimento se deu em parte para atender às necessidade de grandes investidores, porém os demais usuários dos meios digitais acabaram sendo beneficiados por ferramentas que foram surgindo a partir de projetos patrocinados e criados para suprir as demandas empresariais.

Em um sistema de banco de dados construído no meio digital existem pelo menos quatro componentes básicos: os **dados** (fatos brutos que formam o banco e que agrupados e organizados transmitem informações); o **hardware** (parte física de um computador, é formado pelos componentes eletrônicos, CPU, memória, componentes de entrada e saída, circuitos de fios e luz, placas, e qualquer outro material em estado físico, que seja necessário para fazer um computador funcionar), o **software** (são os programas que existem para um referido sistema e orientam o funcionamento de um computador, é a parte lógica, cuja função é fornecer instruções para o hardware, neste caso em questão o programa no qual o banco de dados foi construído) e os **usuários** (são os indivíduos que farão uso das funções de um determinado banco de dados).

Os usuários de um sistema podem realizar (ou melhor solicitar que o sistema realize) diversas operações envolvendo tais arquivos - por exemplo:

- Acrescentar novos arquivos ao banco de dados;
- Inserir dados em arquivos existentes;
- Buscar dados de arquivos existentes;
- Excluir dados de arquivos existentes;

- Alterar dados em arquivos existentes;
- Remover arquivos existentes do banco de dados. (DATE, 2003, p. 3)

Para que um sistema de banco de dados apresente um bom desempenho é importante a construção de um projeto, que visa estabelecer como as informações serão organizadas e apresentadas e que técnicas serão utilizadas para que o futuro sistema obtenha a performance desejada perante o usuário. O projeto também deve considerar a necessidade de possíveis manutenções (modificações nos dados existentes ou a inclusão de novas informações) que sejam necessárias. Date conceitua:

Um sistema de banco de dados é basicamente um sistema computadorizado de manutenção de registros; em outras palavras, é um sistema computadorizado cuja finalidade geral é armazenar informações e permitir que os usuários busquem e atualizem essas informações quando as solicitar. As informações em questão podem ser qualquer coisa que tenha algum significado ao indivíduo ou à organização a que o sistema deve servir - ou seja, qualquer coisa que seja necessária para auxiliar no processo geral das atividades desse indivíduo ou dessa organização. (DATE, 2003, p. 6)

Como destacado anteriormente possuíamos ao final da pesquisa exploratória um total de 300 imagens digitalizadas, codificadas, organizadas cronologicamente e catalogadas em quatro grupos: *Revistas Ilustradas*, *Polianteias*, *Rótulos de Cigarros* e *Outros*. Necessitávamos de uma ferramenta que nos permitisse expor e divulgar estas imagens mantendo ordem da fase de catalogação e ainda que pudéssemos adicionar informações específicas (metadados) em cada uma das ilustrações. A alternativa que melhor se enquadrou nas nossas necessidades foi o desenvolvimento de um banco de dados em forma de site disponibilizado na Internet, no qual a partir da navegação em galerias de imagens os usuários poderiam visualizar e se informar sobre a vida e a obra de Antonio Vera Cruz.

No meio digital os Sistemas de Gerenciamento de Banco de Dados (SGBD), são softwares que possuem recursos capazes de gerenciar e manipular as informações de um banco de dados

possibilitando várias formas de interação com os usuários. Os SGBDs surgiram por volta da década de 70, são exemplos: Oracle, SQL Server, DB2, PostgreSQL, MySQL, entre outros.

Na construção de nosso banco foi utilizado um aplicativo denominado WordPress é um sistema de gerenciamento de conteúdo para web, escrito em PHP com banco de dados ligado ao Sistema de Gerenciamento MySQL, voltado principalmente para a criação de sites e blogs via web. É uma ferramenta que proporciona recursos diferenciados na elaboração de um site, conferindo-lhe um layout mais profissional. Com o WordPress, também é possível desenvolver sites de tipo comércio eletrônico, revistas, jornais, portfólio, gerenciador de projeto, diretório de eventos e galerias de imagens, entre outros. Permite a adaptação do projeto para dispositivos móveis como smartphones e tablets.

Por ter sido estruturado no WordPress o banco de dados com as ilustrações de Antonio Vera Cruz é compatível com os seguintes navegadores: *Internet Explorer* (a partir da 10ª versão), *Google Chrome*, *Mozilla Firefox* e o *Microsoft Edge*, nos demais navegadores (*Ópera* e *Safari*) o banco funciona, mas podem ocorrer algumas modificações na apresentação do seu layout original. Na sequência serão apresentados os metadados que cada imagem recebeu, a estrutura e o design do banco de dados, que se encontra disponível no seguinte endereço eletrônico: **<http://veracruz.net.br/>**

6.2 METADADOS

Metadados são descrições de dados armazenados em bancos de dados, ou como é comumente definido dados sobre dados. Estes dados podem ser documentos, coleção de documentos, gráficos, tabelas, imagens, vídeos, entre tantos outros. O prefixo “Meta” vem do grego e significa “além de”. Assim Metadados são informações que acrescem aos dados e que têm como objetivo informar-nos sobre eles para tornar mais fácil a sua organização.

A definição mais comum de metadados é dado sobre dados. Porém esta definição não diz muita coisa. Ao pesquisar sobre metadados você provavelmente encontrará diferentes interpretações. Selecionei algumas delas somente para ilustrar esta questão.

- Metadados são dados que descrevem atributos de um recurso. Ele suporta um número de funções: localização, descoberta, documentação, avaliação, seleção, etc.
- Metadados fornece o contexto para entender os dados através do tempo.
- Metadados é dado associado com objetos que ajuda seus usuários potenciais a ter vantagem completa do conhecimento da sua existência ou características.
- Metadados é o instrumental para transformar dados brutos em conhecimento. (IKEMATU, 2001, p. 1)

Portanto, todo dado relativo a outro dado é chamado de metadado. No exemplo anterior do ano '1875' o restante dos dados que compõem a informação: 'no Recife, Antonio Vera Cruz fez sua estreia como ilustrador em *O Diabo a Quatro*' é um metadado, pois ele é um dado sobre o dado '1875'.

Refletindo sobre outros exemplos: uma lista de clientes de uma empresa, executada de maneira manual em uma agenda de papel ou por um programa digital, nela cada página referente a um cliente pode conter, os seguinte metadados além do nome: telefones fixo e/ou móvel, endereço físico e virtual, observações sobre os interesses e relações do cliente com a empresa, entre outros. O site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional já citado, permite uma busca detalhada por período, localidade, título e palavras chave, este tipo de pesquisa só se tornou possível graças aos metadados que foram incorporados a cada imagem digitalizada, sem estes dados específicos elas seriam apenas um grupo de imagem.

Um banco de dados é formado por dado e metadados. Sem os metadados não é possível organizar e extrair informações de um banco. Durante a fase da coleta de imagens nos acervos enquanto fotografávamos, já registrávamos alguns metadados sobre cada ilustração como: **tipo de impresso, edição, data de publicação, formato, acervo, localização da ilustração no projeto gráfico do impresso** (capa, central ou contracapa). Posteriormente na fase de codificação e catalogação das ilustrações outros metadados foram acrescentados a partir da

análise de elementos particulares que compõem cada imagem como: **oficina litográfica, tipografia, técnicas de produção, assinatura do autor, tema da ilustração e elementos que compõem a imagem.**

Dependendo do grupo em que a peça gráfica está localizada estes metadados sofreram variações, assim apresentaremos a seguir exemplos de cada um dos grupos: *Revistas Ilustradas*, *Polianteias*, *Rótulos de Cigarros* e *Outros*, contendo uma imagem e seus respectivos metadados.

Os grupos *Revistas Ilustradas* (271 ilustrações) e *Polianteias* (07 ilustrações) apesar de formarem galerias distintas possuem características semelhantes, pois tratam-se de periódicos. Foram listados para cada ilustração destes grupos um conjunto de treze tópicos de metadados, que são respondidos (algumas vezes não foi possível encontrar respostas para os tópicos ‘Oficina Litográfica’, ‘Tipografia’ e ‘Assinatura do Autor’) de acordo com as particularidades de cada imagem.

Os *Rótulos de Cigarro* (15 ilustrações) são considerados efêmeros (tipo de impresso descartado após o uso), assim em relação aos grupos anteriores, alguns tópicos dos metadados como ‘Grupo’, ‘Fabricante’, ‘Cigarreiro’ foram acrescentados. No total foram listados doze tópicos de metadados para este grupo (algumas vezes não foi possível encontrar respostas para os tópicos ‘Fabricante’, ‘Cigarreiro’ e ‘Oficina Litográfica’).

O grupo *Outros* (07 ilustrações), apresenta variadas peças gráficas (fotografia, ilustração, desenho, lenço e quadros), isto fez com que os tópicos de metadados também sofressem variações, foram listados de sete a oito tópicos em 03 ilustrações foi acrescentado o tópico ‘Fonte’ (algumas vezes não foi possível encontrar respostas para os tópicos ‘Data da Obra’ e ‘Assinatura do Autor’).

Ao acrescentarmos metadados em cada ilustração que forma o *corpus* de nossa pesquisa, fizemos com que elas deixassem de ser um simples conjunto de imagens, para se tornarem realmente um banco de dados e informações, que organizadas passaram a transmitir o conhecimento aos seus usuários, afinal este é o principal objetivo deste tipo de ferramenta digital. A seguir apresentaremos os exemplos de metadados para cada grupo.

Metadados | Grupo - Revistas Ilustradas



Categoria do Impresso - Revista Ilustrada

Título do Periódico - O Diabo a Quatro

Edição - Anno 1, nº 01, 1º Trimestre

Data da Publicação - 11 de julho de 1875

Formato - 31 x 22 cm

Acervo - Arquivo Público de Pernambuco

Tipo de Ilustração - Ilustração de Capa

Oficina Litográfica - Lithog. a Vapor de J.E.Purcell

Tipografia - Typographia Mercantil

Técnicas de Produção - **Litografia** com a presença de tipos cursivos escritos na pedra litográfica

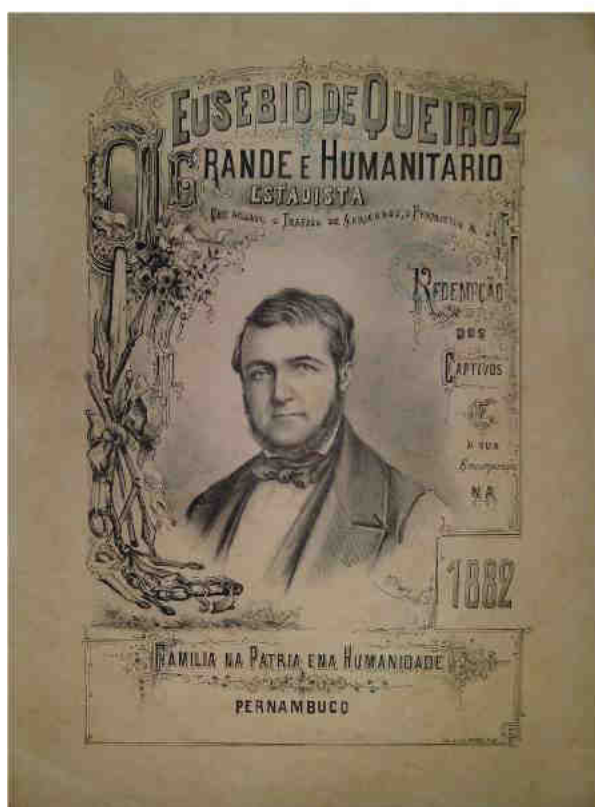
Tipografia (tipos de metal)

Assinatura do autor - V. Cruz

Tema da Ilustração - Apresentação da revista ao público

Elementos que compõem a Imagem - Palco de teatro, redatores e ilustradores da revista, diabretes

Metadados | Grupo - Polianteias



Categoria do Impresso - Polianteia

Título - Eusebio de Queiroz - O Grande Humanitário

Edição - Número único

Data da Publicação - 28 de setembro de 1882

Formato - 44 x 27 cm

Acervo - Arquivo Público de Pernambuco

Tipo de Ilustração - Ilustração de Capa

Oficina Litográfica - Litho. de J.E.Purcell

Tipografia - Typ. Mercantil

Técnicas de Produção - **Litografia** com a presença de tipos cursivos escritos na pedra litográfica

Assinatura do autor - V. Cruz

Tema da Ilustração - Homenagem a Eusebio de Queiroz estadista que acabou com o tráfico de africanos no Brasil

Elementos que compõem a Imagem - Retrato de Eusebio de Queiroz, Vegetação, Flores, Instrumentos de tortura dos escravos, Moldura criada com elementos da imagem

Metadados | Grupo - Rótulos de Cigarro



Categoria do Impresso - Rótulo de Cigarro

Grupo - Pessoas

Título do Rotulo - Engraxadores

Fabricante - Fábrica Luzeiro

Cigarreiro - Antonio Bivar

Formato - 31 x 22 cm

Acervo - Arquivo Público de Pernambuco

Oficina Litográfica - ?

Técnicas de Produção - *Litografia* com a presença de tipos cursivos escritos na pedra litográfica

Assinatura do autor - V. C.

Tema da Ilustração - Um engraxate em atividade na rua

Elementos que compoem a imagem - Homens (cliente e engraxate), Rua, Postes

Metadados | Grupo - Outros



Categoria - Outros

Descrição da Obra - Quadro do corpo docente do Ginásio Pernambucano

Data da Obra - 1918

Formato - 58 x 46 cm

Fonte - Photo Victoria

Acervo - Ginásio Pernambuco

Técnicas de Produção - *Desenho* feito a nanquim, composto por 20 *fotografias* dos professores que formavam o corpo docente do Colégio

Assinatura do autor - A.V. C.

6.3 O DESIGN DO BANCO DE DADOS

Como possuíamos 300 ilustrações ricas em detalhes optamos por fazer um design *clean*, simples, elegante e discreto para o site do banco de dados, pois as imagens deveriam ser as protagonistas. Dentro do projeto elas constituem o centro das atenções, e unidas nas galerias constituíram um efeito visual que dispensa muitos elementos de ornamentação.

Utilizamos duas famílias tipográficas para as informações textuais. Nos títulos da dissertação, das galerias e das peças gráficas que precisavam ter um destaque na hierarquia das informações, foi utilizada a fonte **TheMix** nas versões *Regular* e *Regular Italic*:

TheMix Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789
!@#\$%^&*()_+[];','./{}|:"'<>?

TheMix Regular Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789
!@#\$%^&*()_+[];','./{}|:"'<>?

Nas demais informações como o texto de abertura da home e os metadados foi utilizada a família tipográfica **Open Sans** nas versões *Regular*, *Regular Italic*, *Bold* e *Bold Italic*. É uma fonte sem serifas indicada para textos na web por apresentar uma boa legibilidade, característica importante visto que os textos nos quais foi utilizada são longos, e no banco estão em um tamanho mais reduzido.

Open Sans Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789
!@#\$%^&*()_+[];',./{}|:"<>?

Open Sans Regular Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789
!@#\$%^&*()_+[];',./{}|:"<>?

Open Sans Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789
!@#\$%^&*()_+[];',./{}|:"<>?

Open Sans Bold Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789
!@#\$%^&*()_+[];',./{}|:"<>?

Em relação as cores escolhemos uma escala de oito tonalidades para compor o layout do banco de dados. Quatro destas cores já vem sendo utilizadas nos capítulos anteriores para diferenciar as tabelas, que organizam e contabilizaram as peças gráficas encontradas nos acervos de acordo com a tipologia do impresso. Dentro do banco de dados estas tonalidades seguiram com a mesma função identificando e diferenciando os títulos de cada grupo nos menus e dentro das galerias

R249 G243 B217 C2% M2% Y16% K0%		Pano de fundo home e menu interno
R228 G193 B161 C10% M24% Y37% K0%		Ilustração de Vera Cruz
R89 G91 B92 C64% M55% Y52% K27%		Textos abertura e metadados
R149 G27 B34 C26% M100% Y95% K26%		Arabesco home
R208 G102 B92 C15% M72% Y62% K2%		Galeria Revistas Ilustradas
R208 G152 B106 C18% M43% Y64% K1%		Galeria Polianteias
R5 G68 B92 C97% M68% Y44% K31%		Galeria Rotulos de Cigarro
R116 G121 B84 C54% M39% Y74% K17%		Galeria Outros

de imagens: *Revistas Ilustradas* (vermelho), *Polianteias* (amarelo), *Rótulos de Cigarro* (azul) e *Outros* (verde), na escala abaixo elas estão representadas nas quatro cores finais. As demais cores iniciais da escala foram utilizadas como pano de fundo do menu inicial da home e do menu principal (interno), na ilustração de Antonio Vera Cruz, no arabesco da home, em títulos, no texto de abertura e nos metadados.

A escala a seguir apresenta as tonalidades, e o código das cores nos Sistemas: **RGB** [Vermelho (Red), o Verde (Green) e o Azul (Blue)] utilizado para propagação das cores em monitores (cor luz) e o **CMKY** [Ciano (Cyan), Magenta, Amarelo (Yellow) e Preto (Black - Key)] utilizado para identificar uma cor que será impressa em offset ou em outros processos (cor tinta). Também destacamos em que local do banco de dados cada cor foi utilizada.

6.3.1 A Home

A home ou página inicial do banco de dados [Figura 135] está dividida em dois espaços. O primeiro com o fundo em uma tonalidade bege claro contém o menu inicial onde está o título da dissertação *Vera Cruz um artista gráfico ilustrador e litógrafo*



em Pernambuco – *fins do século XIX e início do século XX*, seguido dos nomes das quatro galerias: *Revistas Ilustradas*, *Polianteias*, *Rótulos de Cigarro* e *Outros*, identificadas com as cores citadas anteriormente, a partir delas os usuários podem ter acesso as ilustrações. Complementando este menu utilizamos uma ilustração de Antonio Vera Cruz em uma tonalidade de bege mais escura. Optamos por não mostrar as ilustrações na home para despertar o interesse e curiosidade nos usuários.

Abaixo do menu inicial com um fundo branco está o texto de abertura, no qual resumidamente destacamos quem foi Antonio Vera Cruz, os trabalhos que executou ao longo de sua carreira no Recife, identificamos a origem da pesquisa e o objetivo do banco de dados, bem como nossa autoria sobre

Figura 135 - Home ou página inicial do banco de dados

Fonte: Elaborada pelos autores



Figura 136 - Detalhe do menu inicial onde é possível ver o arabesco indicando a entrada na galeria rótulos de cigarro

Fonte: Elaborada pelos autores

Figura 137 - Detalhe do crédito da autoria da ilustração de Vera Cruz

Fonte: Elaborada pelos autores

PÁGINA SEGUINTE

Figura 138 - Primeira interface da galeria Revistas Ilustradas

Fonte: Elaborada pelos autores

o mesmo. Em sua base esta um *copyright* que além de demonstrar os direitos autorais do banco ainda encaminha o usuário para um e-mail de contato ao clicar com o mouse sobre o nome do autor.

Em [Figura 136] é possível visualizar mais detalhes do menu inicial, como os arabescos que ornamentam e surgem ao lado do nome da galeria indicam ao usuário que ao clicar será redirecionado para seu interior. A ilustração de Vera Cruz é uma litogravura de autoria de Colombo Pompílio (pseudônimo - Diogo Barradas) publicada na Revista *Avança!...* de 26.09.1908, os créditos a este desenhista podem ser visualizados ao aproxima o mouse do asterisco na base da litogravura [Figura 137].

6.3.2 As galerias de imagens

Quando o usuário acessa a interface das galerias [Figura 138] visualiza no topo o menu principal que preserva as tonalidades utilizadas na home e se repete por todas as galerias. Alinhados a direita estão os nomes



das galerias, que podem possuir subseções dependendo da complexidade da mesma (as subseções ocorrem nas galerias *Revistas Ilustradas* e *Rótulos de Cigarro*). Através deste menu o usuário estando em qualquer local do site, pode navegar livremente por todas as galerias. A esquerda do menu em forma de ícone está a litogravura de Antonio Vera Cruz, que conduz o usuário de volta a home, decidimos utilizar a ilustração como um ícone, para estabelecer uma ligação com um elemento que se encontra em destaque na home, facilitando o entendimento de sua funcionalidade. Abaixo do menu principal está o título do grupo na respectiva cor definida pela escala, seguido por imagens de partes das obras de Vera Cruz que formam a galeria.

PÁGINA SEGUINTE **SUPERIOR**

Figura 139 - Submenu da galeria de imagens de *O Diabo a Quatro*

Fonte: Elaborada pelos autores

PÁGINA SEGUINTE **INFERIOR**

Figura 140 - Grupos que formam os submenus da galeria de imagens *Rótulos de Cigarro*

Fonte: Elaborada pelos autores



Diabo a Quatro



Rótulos de Cigarro



Retratos



Pessoas



Meio Urbano



Polianteas



Outros

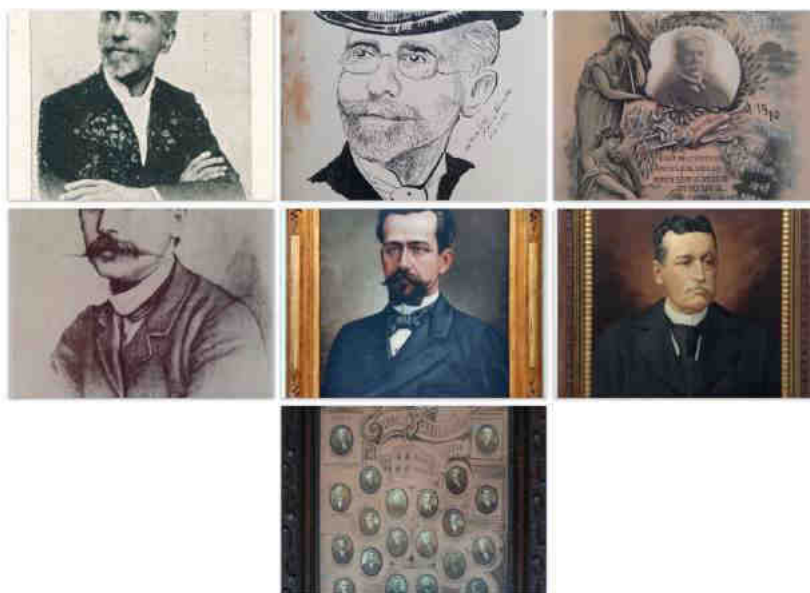


Figura 141 - Galeria de imagens
Polianteias e Outros

Fonte: Elaborada pelos autores

Figura 142 - Exemplos das páginas
onde é possível observar detalhes
e os metadados das ilustrações

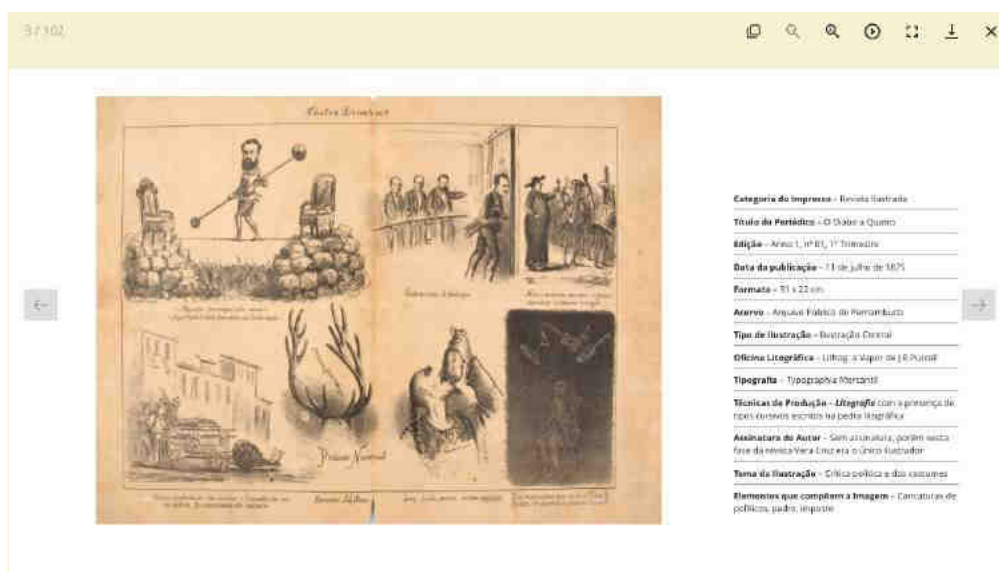
Fonte: Elaborada pelos autores

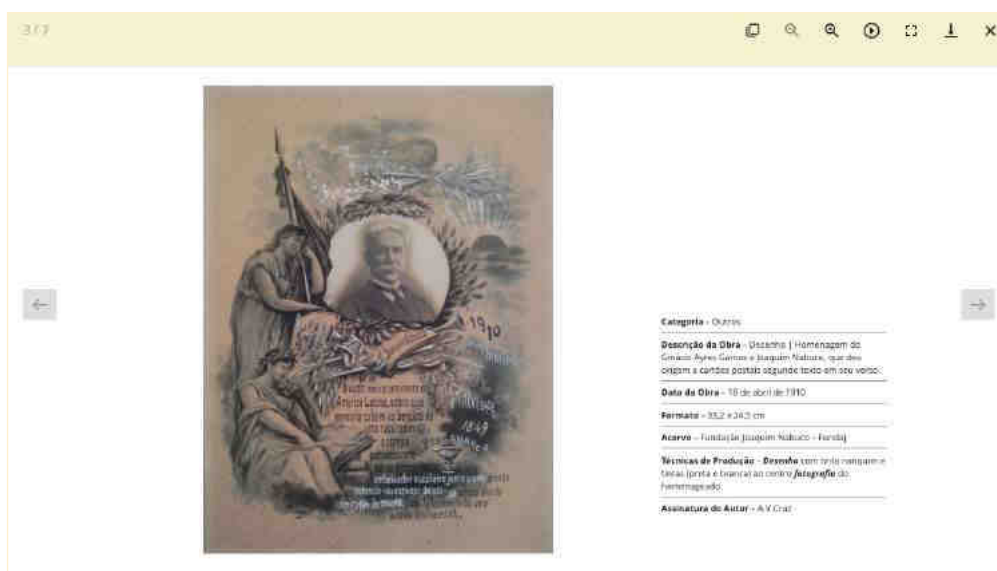
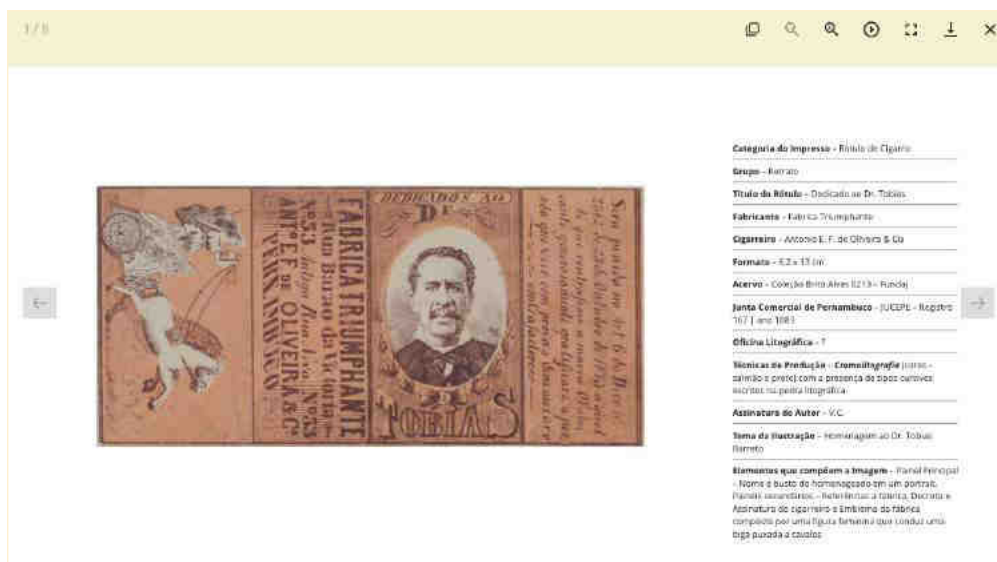
A galeria que mais possui imagens e subseções é a dedicada as *Revistas Ilustradas*. Ao clicar em *O Diabo a Quatro* [Figura 138] o internauta é direcionado a uma interface onde pode visualizar partes de todas as 102 ilustrações referentes a este periódico, alinhadas cronologicamente como um mosaico [Figura 139], quando o usuário clica em alguma destas imagens terá acesso a página onde se encontram as particularidades de cada ilustração. Além das *Revistas Ilustradas* a galeria *Rótulos de Cigarro* também contem subseções sendo dividida em três grupos (retratos, pessoas e meio urbano) [Figura 140].

Nas demais galerias *Polianteias e Outros* [Figura 141] ao clicar em qualquer imagem o usuário já tem acesso direto a página individual da imagem.

6.3.3 Observando as ilustrações

Este é o momento onde o internauta pode observar as ilustração em detalhes [Figura 142], a direita das imagens estão posicionados os metadados, no topo no canto direito está o menu de funções disponíveis para cada ilustração e no canto esquerdo a numeração da imagem e o quantitativo geral de imagens da galeria. Através das duas setas laterais é possível avançar ou retroceder entre as imagens. A seguir apresentamos exemplos de algumas páginas individuais das ilustrações e destacamos por meio de legenda as funções disponíveis em seu menu:





As funções disponíveis no menu das ilustrações são:

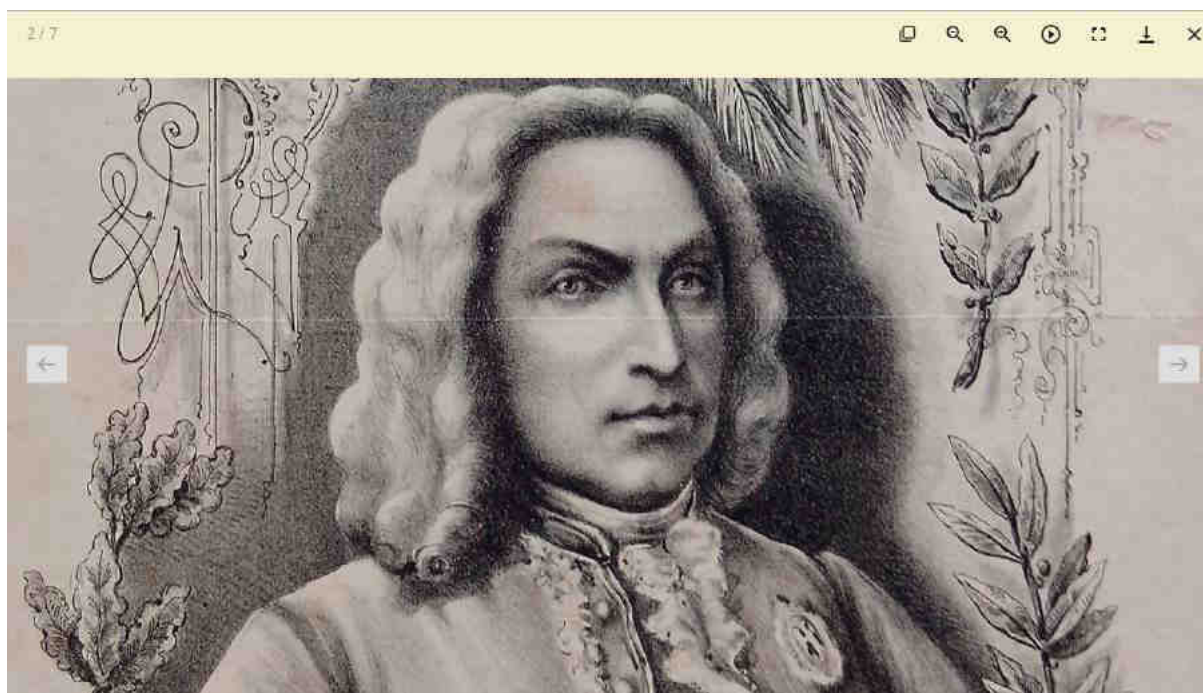
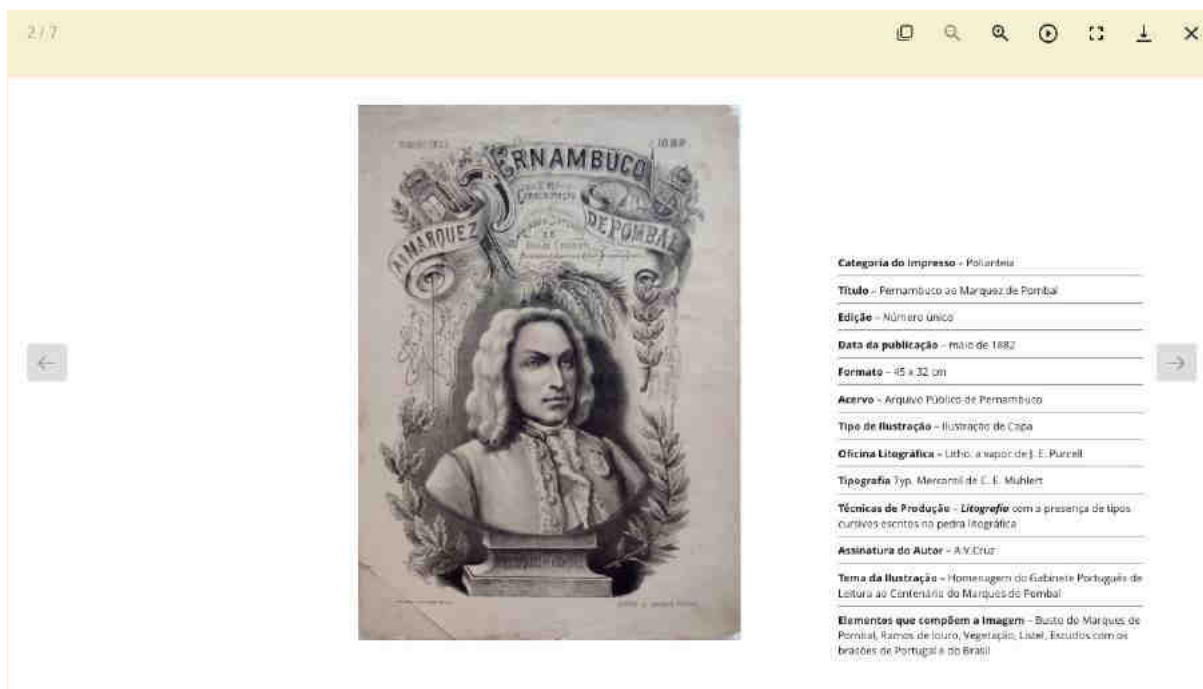


- A Amplia a ilustração para o seu tamanho original
- B Zoom - diminuir a ilustração
- C Zoom - aumenta a ilustração
- D Play - apresenta as ilustrações da galeria como um slide show
- E Tela cheia
- F Download
- G Retorna ao menu da galeria

Figura 143 - Detalhe da função de zoom aplicado em uma polianteia

Fonte: Elaborada pelos autores

Tivemos o cuidado de disponibilizar as ilustrações na melhor resolução que o aplicativo pôde suportar, para que a navegação não fosse prejudicada. Assim, é possível realizar o zoom e o download em alta qualidade [Figura 143] e observar em detalhes de cada litogravura, desenho ou quadro criados por Antonio Vera Cruz.



A partir da construção deste banco de dados acreditamos ter atingido os objetivos iniciais, ao organizar e apresentar de forma clara e objetiva todo o quantitativo de ilustrações de Antonio Vera Cruz encontradas nos acervos. Utilizando os benefícios que as ferramentas do mundo digital nos proporcionam desenvolvemos um banco, no qual os usuários navegam entre suas páginas, observando os detalhes das ilustrações ao mesmo tempo em que vão descobrindo a versatilidade do traço e da obra do artista. Além do acesso via computadores e notebooks estamos realizando os ajustes necessários para as versões em dispositivos móveis como smartphones e tablets. Almejamos ainda aprimorá-lo com o tempo introduzindo mais funções como: Busca de imagens a partir de palavras-chave, ou a inclusão de novos achados referentes a obra de Vera Cruz.



Imagem ilustrativa - autoria de Antonio Vera Cruz

CONSIDERAÇÕES FINAIS





Os artefatos gráficos (rótulos, embalagens, cartazes) são como fotografias que registram fragmentos da vida da sociedade em qualquer lugar do mundo em um determinado tempo (...) são como janelas abertas e a cada momento nos permitem novas observações (WAECHTER in, BARRETO CAMPELLO & ARAGÃO [org.], 2011, p. 57).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como motivação inicial desvendar quem foram os artistas gráficos (ilustradores, litógrafos, tipógrafos e redatores) de uma revista ilustrada do final do século XIX denominada O Diabo a Quatro. Entretanto, no decorrer das pesquisas bibliográficas e visitas aos acervos documentais de Recife, um dos ilustradores deste periódico chamado Antonio Vera Cruz despertou nossa atenção, pois além de O Diabo a Quatro seus desenhos apareciam em diversos periódicos ilustrados entre o final do século XIX e início do século XX, demonstrando que possuía uma rica produção iconográfica. Assim decidimos voltar nosso olhar para este artista e tentar refazer sua trajetória buscando suas origens, seu ingresso nas artes gráficas, e sua produção artística.

Nosso objeto de estudo está situado a quase um século dos dias atuais, em um passado remoto, onde o entendimento do contexto histórico se torna fundamental para compreender os significados por trás das litogravuras. Vera Cruz viveu em um momento onde a Monarquia estava entrando em decadência, o Imperador D. Pedro II e sua relação com a Igreja Católica, bem como a presença da escravidão eram vistos por muitos como um atraso para o país e o novo regime apoiado nos ideais republicanos representava a solução para os males que afligiam o povo brasileiro. Pelo menos essa era a visão que a maioria das revistas ilustradas em que Vera Cruz colaborou

tinham do contexto político e social que os rodeava, e procuravam transmitir suas ideias tanto na parte ilustrativa quanto na parte textual, que geralmente se relacionavam nos periódicos.

Este período do final do século XIX também é associado por vários autores (CARDOSO, 2005; AGRA JUNIOR, 2011; BARRETO CAMPELLO & ARAGÃO, 2011; MELO & RAMOS, 2011; CAVALCANTE, 2012; MAGNO, 2012; CAVALCANTE & BARRETO CAMPELLO, 2014) com o surgimento das atividades projetuais e do design no Brasil. Apesar do termo “designer” ainda não ser utilizado oficialmente, as ilustrações de Antonio Vera Cruz apresentadas no decorrer dos capítulos e aquelas disponibilizadas no banco de dados, provam que mesmo ainda sendo denominado como artista gráfico ele desempenhou funções que hoje relacionamos com o design gráfico. Utilizou a técnica de impressão que tinha a sua disposição: a litografia, na criação de ilustrações que fizeram parte do projeto gráfico de vários periódicos. Com a mesma técnica ilustrou também efêmeros como os rótulos de cigarros.

Seus desenhos transmitiram informações e significados que eram organizados e sintetizados a partir de seu traço e de suas decisões enquanto artista, aproximando-o assim do design da informação. Esta área do Design visa planejar e sistematizar os conteúdos de uma mensagem afim de disseminar o conhecimento e satisfazer às necessidades informacionais dos destinatários. De certa forma Vera Cruz fez isso através de suas ilustrações que ao complementar a parte textual das revistas apresentavam as transformações políticas, sociais e culturais pelas quais a sociedade do fim da Monarquia e início da República passava.

O conjunto de sua obra é constituído por artefatos históricos de um passado remoto que fazem parte da memória gráfica local e também nacional. Este trabalho objetivou também, ressaltar a importância de um artista nordestino e da tradição de impressos em Pernambuco, fato por vezes negligenciado em textos de alguns autores que destacam a produção do Sudeste em detrimento do Nordeste. Destacamos que Vera Cruz e outros artistas, seus companheiros de trabalho,

citados no decorrer dos capítulos foram incontestavelmente importantes para a evolução do design e das práticas projetuais brasileiras.

Destacamos que a memória gráfica não está ligada apenas a artefatos ou artistas de um passado remoto, pode fazer referência também a um passado recente. Nosso objeto de estudo se localiza no passado remoto, por isso visitar os acervos do Estado foi o fio condutor primordial para o desenvolvimento deste trabalho. Não obtivemos sucesso nas buscas em todas as instituições que percorremos como, por exemplo, na Junta Comercial Pernambucana - JUCEPE, conseguimos encontrar os livros de registro de marcas, porém os rótulos haviam sido furtados. Entretanto, na maioria dos acervos visitados, principalmente na Biblioteca Pública de Pernambuco e no Arquivo Público do Estado, conseguimos fotografar as ilustrações (em alguns casos já se encontravam digitalizadas) que constituíram nosso banco de imagens e colher informações e detalhes que enriqueceram as pesquisas. Ao resgatar estes artefatos dos acervos, além da preservação estamos contando a história do design, pois elas carregam consigo informações sobre a cultura, o contexto e a sociedade na qual foram produzidas, assim como expressam a forma de pensar e fazer design em uma determinada época.

Foi na Biblioteca que encontramos uma fotografia e uma ilustração de Antonio Vera Cruz, até então não havia imagens do artista em nenhuma citação a sua pessoa. Foi emocionante encontrar uma face para nosso homenageado, a partir de então passávamos a imaginá-lo com mais realismo executando seus trabalhos nas oficinas litográficas do Recife dos fins do século XIX. Um baiano que ainda jovem já mostrava aptidões artísticas para o desenho aprendendo com mestres consagrados da Bahia como Bento José Rufino Capinam, a arte de desenhar na pedra litográfica, técnica que Vera Cruz utilizaria na maioria dos seus desenhos. Em Salvador fez litogravuras na revista *Bahia Illustrada*, mas foi no Recife a partir de 1875 que construiu uma longa trajetória se tornando um conhecido artista gráfico respeitado e admirado pelo “esmero e nível de

detalhes de seus desenhos”, características ressaltadas em matérias dos jornais da época (*Diário de Pernambuco*, *A Província*, *Jornal Pequeno* e o *Jornal do Recife*).

Inicialmente o litógrafo foi responsável pela parte ilustrativa de *O Diabo a Quatro*, revista crítica e satírica. Ilustrava a capa, o centro e a contracapa deste periódico com litogravuras bem humoradas ligadas aos fatos e acontecimentos do período. Nas bibliografias consultadas o nome de Vera Cruz aparece muito ligado a esta revista, entretanto o levantamento realizado durante as pesquisas nos acervos mostrou que em termos de quantitativo ele executou mais trabalhos na *America Illustrada* outro importante periódico, que se assemelha tanto no projeto gráfico, quanto nas convicções e ideias defendidas ao *O Diabo a Quatro*. Foram contabilizadas 102 ilustrações em *O Diabo a Quatro* e 123 ilustrações na *America Illustrada* se levarmos em consideração ainda um volume da *America Illustrada* contendo 98 ilustrações que não pôde ser fotografado, este número subiria para 288 litogravuras, demonstrando que mesmo não havendo muito destaque na literatura consultada a Vera Cruz como importante ilustrador deste periódico, foi na *America Illustrada* que realizou sua maior produção nas revistas Ilustradas. Nas demais revistas encontradas *Os Xenios* (17 ilustrações), *O Etna* (05 ilustrações), *A Estação Lyrica* (09 ilustrações), *Revista Lyrica* (09 ilustrações), *A Arte Dramatica* (01 ilustração), *A Exposição* (03 ilustrações), *O Sylphorama* (01 ilustração) e *O Equador* (01 ilustração), fez participações mais modestas, mas não menos importantes, a qualidade do seu trabalho foi mantida desde um periódico no qual fez apenas uma ilustração, até aquele em que executou mais de cem litogravuras. As revistas ilustradas constituem o tipo de impresso em que Vera Cruz mais desenhou.

Além das ilustrações de capa, central e contracapa também criou frontispícios (logotipos) de algumas revistas ilustradas. Neles Vera Cruz mostrou-se um exímio desenhista de letras, criando tipos ricamente adornados alguns até com características das fontes toscanas (serifas bi e trifurcadas, ornamentos em suas hastes; utilização de sombras na decoração, na

delimitação de contornos e para conferir a sensação de tridimensionalidade; o uso de arabescos integrados ao desenho do caractere; terminais com arcos ou espirais remetendo a natureza ou à caligrafia, entre outros).

Seguindo sua trajetória encontramos um tipo de periódico denominado de “polianteias”, eram edições especiais em um formato maior se comparadas as revistas ilustradas, geralmente circulavam em um único número, e homenageavam alguma personalidade ou fato importante do período. Localizamos 07 capas deste tipo de impresso litografadas por Vera Cruz, nelas além da foto do homenageado o litógrafo criou ricos cenários onde o desenho dos tipos detalhados nos títulos e subtítulos possuem destaque e características dos tipos toscanos como evidenciamos nos frontispícios das revistas ilustradas.

As pesquisas na Biblioteca Pública e no Arquivo Público ligavam a trajetória de Vera Cruz a imprensa jornalística que tem um viés comercial, afinal as revistas e polianteias eram feitas para serem vendidas, entretanto nos acervos da FUNDAJ encontramos sua autoria em um tipo de impresso que se relaciona totalmente com a litografia comercial: os rótulos de cigarro. Na Coleção Brito Alves entre os 1252 rótulos, localizamos 15 assinados por Vera Cruz, um fato raro, pois como os rótulos são efêmeros (descartados após uso dos cigarros) poucos artistas tinham o cuidado de assiná-los. Neles desenhou personalidades, cigarreiros e fabricantes, cenas do cotidiano e do meio urbano, e novamente criou belas composições tipográficas que rodeavam os desenhos.

Durante a virada do século evidenciamos um afastamento de Vera Cruz do meio gráfico das revistas ilustradas e da rotulagem comercial, não podemos afirmar completamente os motivos de tal afastamento, mas neste período surgem matérias nos jornais falando a respeito de um presbítero da Igreja Evangélica Recifense chamado Antonio Vera Cruz, que acreditamos ser também o ilustrador. A proximidade de uma religião talvez explique o distanciamento de periódicos que eram críticos religiosos, ainda que sátira fosse dirigida a Igreja Católica, provavelmente não seria apropriado a um

presbítero em uma sociedade extremamente conservadora ficar desenhando figuras diabólicas como fazia nos tempos de *O Diabo a Quatro*.

Por fim ainda nas matérias jornalísticas (*Diário de Pernambuco, A Província, Jornal Pequeno* e o *Jornal do Recife*) datadas do século XX, descobrimos uma última faceta do ilustrador como pintor a óleo e desenhista de quadros, onde conjugava seu traço com uso da fotografia que havia se popularizado no início do novo século. Encontramos alguns exemplos desta fase que consideramos uma espécie de adaptação do seu trabalho devido as suas mudanças pessoais e as transformações que ocorriam no meio gráfico, já que não era mais necessário que desenhasse os retratos, passou a utilizar seu traço na criação dos desenhos que emolduravam as fotografias.

Durante sua longa trajetória enquanto artista gráfico Antonio Vera Cruz foi chamado de ilustrador, desenhista, caricaturista, litógrafo, gravador, retratista e pintor. Mediante a destreza, o capricho de seu traço e a diversidade de sua obra apresentada nesta dissertação todas estas denominações são indiscutivelmente convenientes para seu talento artístico.

Foi um artista gráfico ligado inicialmente a imprensa jornalística e a esfera comercial, as revistas ilustradas e rótulos que caracterizam a maior parte de sua obra eram desenhados com o intuito de chamar a atenção dos leitores e usuários estimulando-os a comprar um produto. Evidente que mesmo tendo o intuito comercial estas ilustrações também possuem o lado artístico e estético que as aproximam das obras de arte, faceta que Vera Cruz demonstrou com um pouco mais de afinco nos quadros e aquarelas que pintou.

Conseguimos catalogar, codificar, e organizar cronologicamente um total de 300 ilustrações de Vera Cruz, o elevado quantitativo nos levou a utilizar uma ferramenta no meio digital para a construção de um banco de dados em forma de galeria de imagens que foi disponibilizado em um endereço eletrônico na Internet: <http://veracruz.net.br/>. No banco de dados as imagens estão divididas em quatro galerias: *Revistas Ilustradas, Polianteias, Rótulos de Cigarro* e *Outros*. Todas as

ilustrações receberam metadados (informações específicas sobre: tipo de impresso, data, formato, acervo, técnicas de produção, tema, elementos que compõem a imagem, entre outros). Os usuários podem navegar entre suas páginas, aumentar as ilustrações e observar seus detalhes ao mesmo tempo em que vão descobrindo a versatilidade do traço e da obra do artista.

Durante a construção do banco de dados enfrentamos algumas dificuldades no tocante ao ajuste do layout em alguns monitores, testamos com cerca de quarenta usuários em vários tipos de monitores, e evidenciamos que nos monitores maiores entre 18 e 20 polegadas as ilustrações ficavam sobre os metadados. Após uma fase de ajustes e novos testes aos poucos conseguimos solucionar este contratempo.

Apesar de considerarmos que a partir da construção deste banco de dados atingimos os objetivos iniciais, ao organizar e apresentar de forma clara e objetiva todo o quantitativo de ilustrações de Antonio Vera Cruz encontradas nos acervos. Almejamos realizar ainda alguns ajustes, para melhorar sua funcionalidade: além do acesso via computadores e notebooks disponibilizar versões em dispositivos móveis como smartphones e tablets; introduzir mais funções como: Busca de imagens a partir de palavras-chave; e a inclusão de novos achados referentes a obra de Vera Cruz.

Por se tratar de um objeto de estudo situado em um passado remoto, infelizmente não encontramos as respostas para todos os questionamentos, algumas lacunas ainda permanecem em aberto como: onde lecionou desenho? Qual sua ligação com a Igreja Evangélica? Ainda existem mais acervos onde poderemos encontrar peças gráficas executadas por ele?

Este último questionamento surgiu recentemente quando encontramos no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional os *Anais da Biblioteca Nacional* livro organizado por Alfredo do Valle Cabral (1851-1894) contemporâneo de Vera Cruz e funcionário da Biblioteca Nacional, ainda em sua fase imperial. Pelo que conseguimos compreender, pois tivemos pouco tempo entre o momento no qual fizemos esta

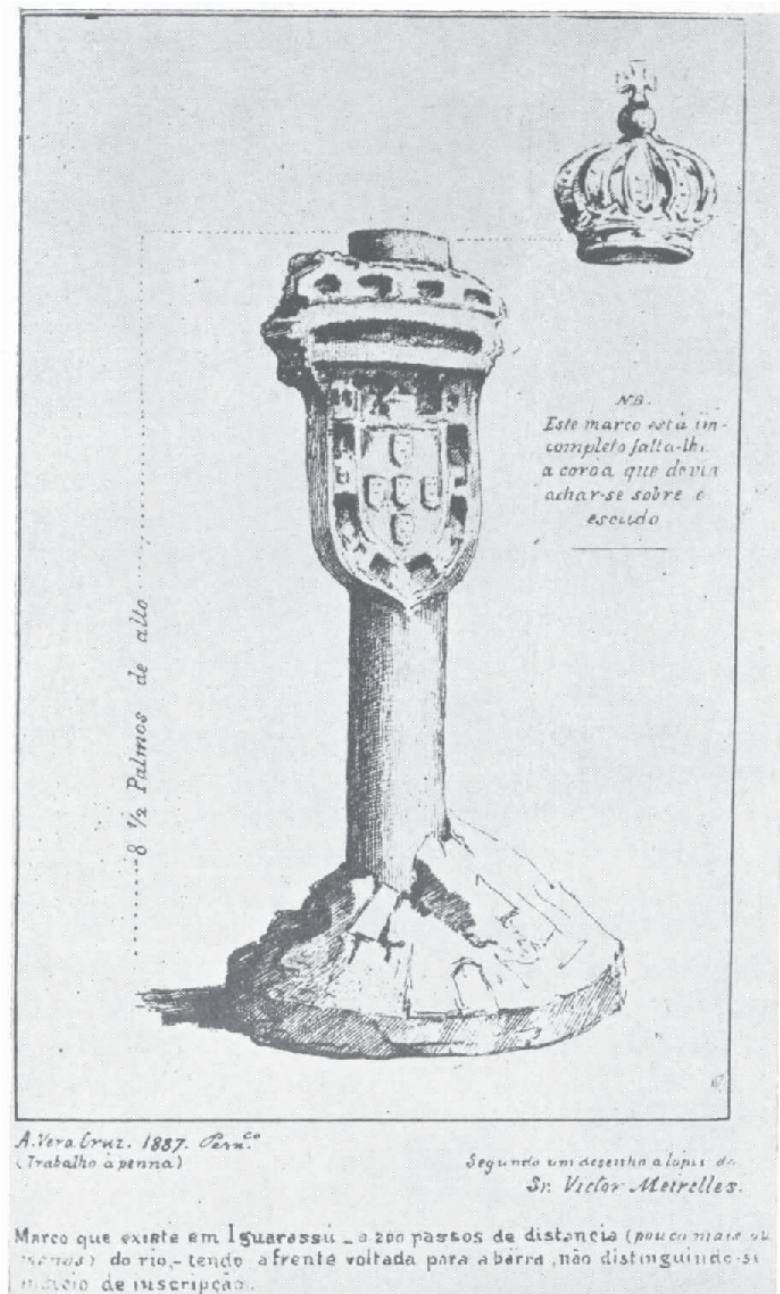


Figura 144 - Desenho do Marco de
Pedra Igarassu
Desenho a bico de pena
| Antonio Vera Cruz
Fonte: CABRAL (1954: 343) Hemeroteca
Digital da Biblioteca Nacional

descoberta e a conclusão desta dissertação, para realizar uma análise mais detalhada, Alfredo do Valle Cabral fez uma série de viagens pelo nordeste onde realizou registros de sobre manuscritos, inscrições lapidares, brasões e monumentos históricos. Em uma parte do livro ele descreve sua passagem por Pernambuco, e cita um encontro com Antonio Vera Cruz:

O Snr. Antônio Vera Cruz offereceu-se igualmente para auxiliar-me com o seu habilíssimo lápis. E muitas inscrições e brazões em pedra que não podem ser photographadas serão por elle desenhados com aquella fidelidade e esmero que se lhe admira. Ao deixar Pernambuco já tinha executado dois desenhos, sendo um admirável, o da figura hollandeza em pedra da rua do Bom Jesus, antiga da Cruz. O mesmo Snr. Vera Cruz ficou ainda de gravar em pedra não só a referida figura como mais duas interessantes pedras sepulcraes com inscrições e brazões dos XVII e XVIII séculos, da Sé de Olinda. Devemos também ao insigne artista esplendida cópia do desenho original do marco de Iguarassú feito pelo Snr. Victor Meirelles, que o offereceu ao Snr. José de Vasconcellos. (CABRAL, 1954, p. 313)

O marco de pedra de Igarassu encontra-se no Museu do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano [ver Figura 131, p. 271], já o desenho a bico de pena [Figura 144] do marco de pedra de Igarassu feito por Vera Cruz, segundo um desenho a lápis de Victor Meirelles, citado no trecho acima estava nos anexos do mesmo livro:

Como não foi possível analisar as particularidades desta nova descoberta optamos por apresentá-la nas considerações finais sem incluir ainda esta imagem no banco de dados. É necessário compreender melhor o contexto no qual o desenho foi realizado e para tal necessitamos de mais tempo. Assim, esta ilustração e o trecho citando Vera Cruz como autor de vários desenhos de inscrições lapidares, brasões e monumentos de Recife e Olinda servirá como ponta pé inicial para pesquisas futuras em busca de novas informações e acervos, onde podemos encontrar estas peças gráficas ou até outras de autoria de Antonio Vera Cruz.



Imagem ilustrativa - autoria de Antonio Vera Cruz

REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS

- ADG do Brasil. **Design Gráfico**. Disponível em: <<http://www.adg.org.br/institucional/apresentacao>> Acesso em: 15 de setembro de 2017.
- AGRA JUNIOR, Jarbas Espíndola. **Memória gráfica pernambucana: indústria e comércio através dos impressos litográficos comerciais recifenses [1930-1995]** – Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco - Centro de Artes e Comunicação. Design, 2011.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1999.
- ALMEIDA, Swanne Souza Tavares de & COUTINHO, Solange Galvão. **Design da informação a serviço da memória gráfica**. In: Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Luís (MA), 2012.
- ALMEIDA, Swanne Souza Tavares de. **O sistema informacional de rótulos de cachaça brasileiros: o estudo comparativo entre os estados de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo** - Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco - Centro de Artes e Comunicação. Design, 2013.
- ARAGÃO, Isabella & VIEIRA, Rosângela (org.). **Experimentando tipos: catálogo de tipos móveis de metal**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Avila. **O conceito de informação na ciência da informação**. Informação e Sociedade: Estudos. João Pessoa, vol. 20, nº 3 (set/dez), 2010.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Festas: Máscaras do Tempo: Entrudo, Mascarada e Frevo no Carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.
- BAINES, Phil & HASLM, Andrew. **Type and typography**. New York: Watson-Guption, 2005.
- BARRETO CAMPELLO, Silvio Romero Botelho & ARAGÃO, Isabella (org.). **Imagens Comerciais de Pernambuco - ensaios sobre os efêmeros da Guaianases**. Recife: Néctar, 2011.
- BARRETO CAMPELLO, Silvio Romero Botelho & CAVALCANTE, Sebastião Antunes. **200 anos de prática gráfica**. In: Tipo & Grafia / Núcleo de Identidade Gráfica Capixaba do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - nº 2 - Vitória, ES: UFES, Centro de Artes, 2012.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Dicionário Bibliográfico Brasileiro**, vol. 1. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.
- BONSIEPE, Gui. **Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1999.

- _____. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- CABRAL, Alfredo do Valle. **Annais da Biblioteca Nacional**. Vol. 73. Divisão de obras raras e publicações, 1954. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/402630/per402630_1954_00073.pdf> acesso em: 15 de dezembro de 2017.
- CARDOSO, Rafael. (Org.) **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Uma introdução a história do design**. São Paulo: Blucher, 2004.
- _____. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CARVALHO, Alfredo de. **Anais da Imprensa Periódica Pernambucana – 1821-1908**. Tip. Jornal do Recife, 1908.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Os povos da República**. Revista USP, São Paulo, nº 59, p. 96-115, setembro/novembro 2003.
- CAVALCANTE, Sebastião Antunes. **O Design de Manoel Bandeira: Aspectos da Memória Gráfica de Pernambuco**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco - Centro de Artes e Comunicação. Design, 2012.
- CAVALCANTE, Sebastião Antunes & BARRETO CAMPELLO, Silvio Romero Botelho. **Ilustração e artes gráficas: periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco {1875-1939}**. São Paulo: Blucher, 2014.
- CAVALCANTI, Lailson de Holanda. **Humor Diário: a ilustração humorística do Diário de Pernambuco (1914-1996)**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996.
- _____. **Historia del Humor Grafico en el Brasil**. Espanha: Editorial Milênio – Fundación Universidad de Alcalá, 2005.
- _____. **Revista Continente Multicultural**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE. nº 75, março de 2007, p. 21.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais pernambucanos**. Recife: Secretária do Interior e Justiça, Arquivo Publico Estadual, 1958.
- CUNHA LIMA, Edna Lucia. **Cinco décadas de litografia comercial no Recife: Por uma história das marcas de cigarro registradas em Pernambuco, 1874-1924**. Dissertação (mestrado). Departamento de Artes & Design – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1998.

- _____. F. H. Carls, M. Dreschler, L. Krauss e C. Frese alemães a serviço da litografia comercial em Recife. In: ANAIS Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Novo Hamburgo, RS, 2000.
- DATE, C.J. **Introdução a Sistemas de Bancos de Dados**. tradução de Daniel Vieira - 9ª edição, Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- FARIAS, Priscila Lena. **Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas**. São Paulo: Universidade de São Paulo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2016.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: introdução à Bibliologia Brasileira: A Imagem Gravada**. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FIGUEIREDO, Marcela de & CUNHA LIMA, Edna Lucia. **Fontes Tipográficas do Almanack Laemmert (1844-1889)**. Relatório de Pesquisa - Departamento de Artes e Design: PUC – Rio.. 2013.
- FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange Galvão & SANTANA, Damião. **Abridores de Letras de Pernambuco - Um Mapeamento da Gráfica Popular**. São Paulo: Blucher, 2013.
- FRASCARA, Jorge. **Communication design: principles, methods, and practice**. New York: Allworth Press, 2004.
- _____. **¿Qué es el diseño de información?** Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2011.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **O Brasil Monárquico: o processo de emancipação**. vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **O Brasil Monárquico: declínio e queda**. vol. 4. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **O Brasil Monárquico: do Império a República**. vol. 5. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.
- HORN, R. **Information Design: Emergence of a New Profession**. In Jacobsen, R. (Ed.), *Information Design* (online). Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- IIID. **International Institute for Information Design**. [s.l.]. Disponível em: <<http://www.iiid.net/Information.aspx>>. Acesso em: 08 de setembro de 2017.
- IKEMATU, Ricardo Shoit. **Gestão de Metadados: Sua Evolução na Tecnologia da Informação**. DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação - vol.2 nº 6 dez/2001. Universidade Federal da Paraíba.
- JACOBSON, Robert (ed.). **Information design**. Cambridge (MA): The MIT Press, 2000.

- JORGE, Alice & GABRIEL, Maria. **Técnicas da gravura artística – Xilogravura, Linóleo, Calcografia, Litografia**. Lisboa: Editora Livros Horizonte: 2ª edição, 2000.
- KORTH, H.F. e SILBERSCHATZ, A.; **Sistemas de Bancos de Dados**. Makron Books, 2ª edição revisada, 1994.
- LIMA, Guilherme Cunha (org). **Design: Objetivos e Perspectivas**. Rio de Janeiro: PPDESDI UERJ, 2005.
- _____. **O Gráfico amador: As origens da moderna tipografia brasileira**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014
- LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.
- LUPTON, Ellen & PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos Fundamentos do Design**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.
- MEDEIROS, Bianor de. **Feições Artísticas**. Recife: M. Nogueira de Souza – Editor, Livraria Economica, 1907.
- MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify 2009.
- MELO, Chico Homem de & RAMOS, Elaine. **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MGB. **Memória Gráfica Brasileira: estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo**. (projeto de pesquisa aprovado pela CAPES/ PROCAD, não publicado). Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio; Programa de Pósgraduação em Design da UFPE; Programa de Pós-graduação em Design do Centro Universitário Senac. 2007.
- NASCIMENTO, Luiz do. **História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)** Periódicos do Recife 1851-1875. (volume V). Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1970.
- _____. **História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)** Periódicos do Recife 1876-1900. (volume VI) Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1972.
- _____. **História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)** Periódicos do Recife 1901-1915. (volume VII) Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1975.
- NUNES, Eliane. **Manuel Raymundo Querino: o primeiro historiador da arte baiana**. Revista OHUN do Programa de Pós-Graduação em

- Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, ano 3, nº 3, p. 237-261, setembro 2007.
- QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Bahianos - indicações biográficas**. 2ª edição. (melhorada, cuidadosamente revista). Bahia: Oficinas da Empresa "A Bahia", 1911.
- RAMOS, Everardo. **Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas**. Revista Escritos – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 3, nº 3, 2009. Disponível em:
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/artigo14.php>, acessado em: 20.11.2017.
- REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX**. Recife: FUNDARPE, 1997.
- SAEZ, Décio. **A formação do Estado burguês no Brasil (1888/1891)**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1984.
- SBDI . **Sociedade Brasileira de Design da Informação**. Disponível em:<<http://www.sbd.org.br/>> Acesso em: 25 de agosto de 2017.
- SHEDROFF, Nathan. **Information interaction design: a unified field theory of design**. In: JACOBSON, Robert (ed.). Information design. Cambridge (MA): The MIT Press, 2000.
- SODRÉ, Luis Guilherme Teixeira. **Virar pelo avesso: a Charge**. Projeto de Pesquisa – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1993.
- SPINILLO, Carla Galvão. **An analytical approach to procedural pictorial sequences**. Tese - Doutorado em Tipografia e Comunicação Gráfica - Department of Typography & Graphic Communication, The University of Reading, 2000.
- STURKEN, Marita. **Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the Field**. Memory Studies, 2008: 73-78. In: FARIAS, Priscila Lena. Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas. São Paulo: Universidade de São Paulo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2016.
- TWYMAN, Michael L. **A schema for the study of graphic language**. In: Processing of visible language, 1979. Editado por Paul A. Kolers, Merald E. Wrolstad & Herman Bouma. Nova York & Londres: Plenum Press, vol.1, p.117-150.
- _____. **Using pictorial language: a discussion of the dimensions** in Designing usable text, editado por Thomas M. Duffy & Robert Waller. Orlando, Florida: Academic Press, 1985. p. 245-312.

_____. **The British library guide to Printing.** Toronto, University Press Inc., 1999.

_____. **Further thoughts on a schema for describing graphic language.** In: Proceedings of the 1st International Conference on typography & Visual Communication, History, Theory, Education. Thessaloniki, Grécia, 2002. p. 329-350.

VALENTIM, Oséias Faustino. **O Brasil e o Positivismo.** Rio de Janeiro: Publit, 2010.

VEIGA, Manuel. **Impressão Musical na Bahia.** Salvador, 2003. Disponível em: <http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm#_ftn1> Acesso em 25 dezembro de 2017.

VILLAS-BOAS, André. **O que [é e o que nunca foi] Design.** Rio de Janeiro. 2ª edição. AB. 1999.

Eduardo Souza & Gabriela Araujo
PROJETO GRÁFICO

PAPEL Offset 90 g/m2
TIPOGRAFIA LHF Nugget, Sabon Next e TheMix

