

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA**

ALAN RICARDO WITIKOSKI

**OS RÓTULOS DE CACHAÇA LITOGRAFICOS DO PARANÁ:
ENTRE TRANSIÇÕES TECNOLÓGICAS
E PERMANÊNCIAS VISUAIS
(1930–1950)**

TESE

CURITIBA
2016

ALAN RICARDO WITIKOSKI

**OS RÓTULOS DE CACHAÇA LITOGRAFICOS DO PARANÁ:
ENTRE TRANSIÇÕES TECNOLÓGICAS
E PERMANÊNCIAS VISUAIS
(1930 – 1950)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito para obtenção do título de Doutor em Tecnologia. Área de Concentração: Mediações e Cultura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marilda Lopes Pinheiro Queluz.

CURITIBA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

W825r
2016 Witikoski, Alan Ricardo
Os rótulos de cachaça litográficos do Paraná : entre transições tecnológicas e permanências visuais : 1930-1950 / Alan Ricardo Witikoski.-- 2016.
278 p. : il. ; 30 cm.

Texto em português com resumo em inglês
Tese (Doutorado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Curitiba, 2016
Bibliografia: p. 224-231

1. Rótulos para garrafas – Paraná. 2. Litografia brasileira – Paraná. 3. Cachaça – Paraná. 4. Tecnologia – Teses. I. Queluz, Marilda Lopes Pinheiro, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. III. Título.

CDD: Ed. 22 -- 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba

TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Tese Nº 43

Os Rótulos de Cachaça Litográficos do Paraná: entre transições tecnológicas e permanências visuais (1930 - 1950)

por

Alan Ricardo Witikoski

Esta tese foi apresentada às ___ 14h00 _____ do dia **20 de maio de 2016** como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Tecnologia, Área de Concentração – Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho ___ APROVADO _____ (aprovado, aprovado com restrições, ou reprovado).

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa
(UTFPR)

Prof^a. Dr^a. Angela Brandão
(Unifesp)

Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira
(UFPR)

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Roxo Beltran
(PUC-SP)

Prof^a. Dr^a. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
(UTFPR)
Orientadora

Visto da coordenação:

Prof^a. Dr^a. Nanci Stancki da Luz
Coordenadora do PPGTE

O documento original encontra-se arquivado na Secretaria do PPGTE.



AGRADECIMENTOS

Estas páginas não têm a capacidade de representar a trajetória desta longa pesquisa. A maioria de tudo que foi pesquisado, catalogado, lido, estudado, analisado, debatido, escrito e gravado não está aqui, simplesmente porque não pode ser materializado em folhas de papel, embora, com muita insistência, tenha-se buscado transmitir em palavras escritas a rica experiência que compôs este estudo.

Isso ocorre porque esta tese, assim como os rótulos, foi produzida coletivamente. Com a generosidade, carinho, dedicação e conhecimento de muitos. Entre estes é preciso ressaltar os grandes ensinamentos sobre a litografia compartilhados por seus trabalhadores, como seu Aluizio Faucz, Antenor Brockelt, Egon Selow e Otto Schneck, responsáveis por compartilhar histórias únicas.

Esta tese também é da Sra. Eloisa e do Sr. João, por todo o incentivo ao longo de toda a minha vida, para que eu pudesse escrever este agradecimento a eles. É do seu Angelo e da Dona Michalina, que, infelizmente, não tiveram a oportunidade de ver seu neto finalizar um doutorado. É da Maria Lucia, por toda sua paciência e compreensão. É da Dona Amalia, com toda sua sabedoria. É de todos os professores da rede pública que atuaram na minha formação, especialmente da professora Marilda, que lá na graduação enxergou um potencial pesquisador que agora completa mais uma etapa. É de todos os meus amigos e de todas as minhas amigas, que, em muitos momentos me aguentaram nesses quatro anos falando, falando e falando sobre os rótulos. Prometo que agora eu paro!

No final das contas, esta tese nunca foi minha, mas é de todos vocês, até você que está lendo isso agora. Sim, esta tese também é sua, toda que vez que alguém a lê, ela é (re)construída de significações. Deixo aqui meu muito obrigado a todos! E não poderia terminar de outra maneira ...

FÉ NO DESIGN SEMPRE!



Jovem como você conseguiu este rótulo? Tinha até esquecido que tinha feito [...] Luiz Leitner tinha uma chácara lá em Morretes, e ele era meu amigo, e um dia me disse: *Preciso batizar uma Cachaça, você pode fazer uma arte?* Então, eu lembrei que ele tinha uma cachorra muito bonita na chácara, que parecia muito o *Rin Tin Tin*. Então, peguei o nome da cachorra do Leitner e batizei a Cachaça de *Belinha*. Desenhei a Cachorra em um canto, e desenhei as letras com o nome dela em cima de uma cana [...] (SCHNECK, 2013).

RESUMO

WITIKOSKI, A. R. Os rótulos de Cachaça litográficos do Paraná: entre transições tecnológicas e permanências visuais (1930–1950). 273 f. Tese (Doutorado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

Este estudo tem como principal objetivo pensar sobre como a construção das visualidades, materializadas nos rótulos de Cachaça litográficos do Paraná, refletem e refratam os acontecimentos históricos, as práticas culturais, as relações de trabalho, as transições tecnológicas e as constituições de estereótipos de gênero, ocorridos durante as décadas de 1930 a 1950. A estrutura do trabalho abrange três momentos: o primeiro relaciona-se ao mapeamento e ao inventário, e posterior catalogação do acervo da Casa da Memória; o segundo, ligado aos trabalhadores e às oficinas litográficas do Paraná, foi realizado a partir de pesquisas bibliográficas e entrevistas com envolvidos no processo litográfico; e o último, constitui-se da análise dos rótulos, orientadas a partir de uma abordagem teórica inspirada em Raymond Williams, Stuart Hall e Jesús Martín-Barbero. Como ferramenta de análise utiliza-se uma proposta semiótica de base peirceana. Os rótulos foram classificados em quatro temáticas: representações de gênero, natureza (paisagens rurais e animais), tecnologia e os tipográficos. Todos foram fichados e, a partir desse material, foram desenvolvidos os textos das análises. Alguns resultados obtidos foram: a inalteração das visualidades dos rótulos, apontando que as imagens compartilhadas pela sociedade têm um processo de transformação que nem sempre coincide com a transformação tecnológica; o processo de transição tecnológica alterou a divisão dos trabalhos nas oficinas; a influência dos meios de comunicação de massa (cinema, rádio e periódicos) nas representações elaboradas pelos litógrafos; e a capacidade dos rótulos em indicar interações, modificações e circulações das tecnologias na sociedade.

Palavras-chave: Litografia. Tecnologia. Rótulo. Paraná. Cachaça.

ABSTRACT

WITIKOSKI, A. R. The lithographic *Cachaça* labels of Paraná: between technological transitions and visual continuities (1930-1950). 273 f. Tese (Doutorado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

This study aims to think about the construction of the visualities, materialized in lithographic *Cachaça* labels, reflect and refract the historical events, cultural practices, labor relations, technological transitions, the normative gender stereotypes constitutions occurred during the 1930s to 1950s. The structure of the study is divided in three stages: one related to mapping, inventory and subsequent cataloging the material collected; the second on the workers and lithographic workshops of Paraná conducted from bibliographical research and interviews with involved in the lithographic process, and the latter, consists of the analysis of the labels, oriented from a theoretical approach inspired by Raymond Williams, Stuart Hall and Jesús Martín-Barbero. As an analysis tool is used a semiotic proposal of Peirce's background. The labels are divided into four themes: gender representations (female and male), nature (rural landscapes and animals), technology and typographic. All are blacklisted and, from this material, the texts of analysis are developed. Some results were: no changes of the visualities labels, pointing out that the images shared by society have a transformation process that does not always coincide with technological change; the technological transition process does not modify the division of work in the workshops; the influence of the mass media (cinema, radio and periodicals); and the ability of the labels to indicate interactions, modifications and circulations of technology in society.

Keywords: Lithograph. Technology. Label. Paraná. Cachaça.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Documento físico, com duas páginas, datilografado, localizado na Casa da Memória – FCC. Provável autoria de Rosirene Gemael. Contém os principais dados referentes ao que foi coletado sobre a litografia no Paraná. | 32 |
| Figura 2 – Mapeamento da organização dos trabalhadores em uma oficina litográfica no Paraná.57 | |
| Figura 3 – Etapas do processo da aprovação do croqui (1); sua reprodução pelos oficiais litógrafos (2); transporte para a confecção das pedras utilizadas nas impressoras litográficas (3). | 60 |
| Figura 4 – Mapa da localização das três oficinas – Impressora Paranaense (pontos A e B), Litografia Progresso (ponto C) e Sociedade Metalgráfica (pontos D e E), do ateliê de Alfredo Andersen (ponto F) e do estúdio fotográfico de Armin Henkel (pontos G e H), no período entre 1930 a 1950. | 69 |
| Figura 5 – Rótulo aguardente de cana <i>Velhinha</i> | 80 |
| Figura 6 – Rótulo aguardente Superior <i>Guaramirim</i> | 80 |
| Figura 7 – Detalhe das ilustrações dos rótulos <i>Velhinha</i> e <i>Guaramirim</i> | 80 |
| Figura 8 – Rótulo aguardente de cana <i>Para todos do sul</i> | 81 |
| Figura 9 – Rótulo finíssima <i>Cachaça Vale</i> | 81 |
| Figura 10 – Rótulo finíssima aguardente Cachaça Pitinga. | 82 |
| Figura 11 – Caninha <i>Extra</i> | 82 |
| Figura 12 – Rótulo especial aguardente <i>Cavalo Branco</i> | 82 |
| <i>Figura 13 – O fino em caninha</i> | 82 |
| Figura 14 – Rótulo aguardente superior <i>Quero-Quero</i> | 83 |
| Figura 15 – Rótulo aguardente de cana <i>Trianon</i> | 83 |
| Figura 16 – Esquema inicial para aproximar o referencial teórico do método de análise nos rótulos de Cachaça. | 87 |
| Figura 17 – Fotografia interna da Litografia Metalgráfica, década de 1930. Da esquerda para a direita, Germano Henrique Guilherme Kirstein, transportador, Alexandre Schroeder, primeiro desenhista e, possivelmente, na penúltima figura, o impressor litógrafo. | 102 |
| Figura 18 – Rótulo finíssima aguardente de cana <i>Camponeza</i> | 103 |
| Figura 19 – Rótulo Caninha <i>Corumbatora</i> | 103 |
| Figura 20 – Rótulo aguardente <i>Anália</i> | 103 |
| Figura 21 – Detalhe da ilustração rótulo <i>Corumbatora</i> | 104 |
| Figura 22 – Mulher cortadora de cana em Paranacity, Noroeste do Paraná, 2010. | 104 |
| Figura 23 – Detalhe da ilustração do rótulo <i>Anália</i> | 104 |
| Figura 24 – Rótulo superior aguardente de pura cana <i>Nêga Maluca</i> | 105 |
| Figura 25 – Rótulo da aguardente de cana especial <i>Fidalga</i> | 107 |
| Figura 26 – Detalhes dos contrastes presentes na representação feminina. | 108 |
| Figura 27 – Indicação de um dos modos de leitura possíveis do rótulo <i>Fidalga</i> , aplicando a regra dos terços na composição. | 109 |

| | |
|--|-----|
| Figura 28 – Da esquerda para a direita – Greta Garbo (1929), Jean Harlow (1934) e Marlene Dietrich (1931). | 110 |
| Figura 29 – À esquerda, Jean Harlow, ao centro, Rita Hayworth na década de 1940. À direita, detalhe da representação feminina do rótulo <i>Fidalga</i> | 111 |
| Figura 30 – Detalhes das tipografias usadas no rótulo <i>Fidalga</i> | 113 |
| Figura 31 – Detalhe da sobreposição de cores do fundo da composição do rótulo <i>Fidalga</i> , com o uso do contorno em preto nos tipos, aumento o contraste e melhorando a legibilidade. | 114 |
| Figura 32 – Detalhe da tipografia aplicada nos termos legais do rótulo de Cachaça <i>Fidalga</i> . Para a montagem utilizou-se dois blocos de textos diferentes – as duas primeiras linhas da figura em cores de cima para baixo –, após um tratamento de imagem obteve-se apenas as letras, terceira linha em preto e quarta linha em cinza claro. Para comparar seu desenho foram retiradas três letras (<i>R</i> , <i>A</i> e <i>E</i>) de cada bloco, sendo sobrepostas. O resultado, na última linha da figura, apresenta a padronização do desenho de tipos, com uma pequena variação, como na perna do <i>R</i> e na haste do <i>A</i> | 114 |
| Figura 33 – Comparação entre as duas tipografias informativas presentes no rótulo <i>Fidalga</i> | 115 |
| Figura 34 – Detalhe do baixo contraste aplicado nos textos “engarrafada por:”, “Fábrica”, “Rua 15 de”, “Imbituva” e “Fabricada” sobre o fundo na cor azul clara com as letras na cor azul escura. | 116 |
| Figura 35 – Detalhes da tipografia aplicada no nome da cachaça <i>Fidalga</i> . Destacam-se o tamanho (maior da composição), cor (única em vermelho), as serifas triangulares e o uso do contorno (<i>outline</i>) em preto. | 116 |
| Figura 36 – Rótulo da superior aguardente <i>Gran-Fina</i> | 117 |
| Figura 37 – Comparação entre o rótulo <i>Gran-Fina</i> e detalhe de um desenho <i>Art Nouveau</i> | 118 |
| Figura 38 – Detalhe da aplicação da sobreposição de cores no rótulo <i>Gran-Fina</i> | 119 |
| Figura 39 – Detalhe da ilustração do rótulo <i>Gran-Fina</i> | 120 |
| Figura 40 – Modelo de chapéu <i>capeline</i> | 121 |
| Figura 41 – Famílias tipográficas utilizadas no rótulo <i>Gran-Fina</i> | 122 |
| Figura 42 – Comparação entre os tipos <i>Art Déco</i> e os tipos do rótulo <i>Gran-Fina</i> | 123 |
| Figura 43 – Rótulo da Cachaça superior <i>Flôr Paulista</i> | 124 |
| Figura 44 – Detalhe da mulher representada no rótulo <i>Flôr Paulista</i> | 125 |
| Figura 45 – Detalhe da projeção da perspectiva do rótulo <i>Flôr Paulista</i> . Em azul claro, as regiões que apresentam a distorção. | 126 |
| Figura 46 – Detalhes da aplicação das cores no rótulo <i>Flôr Paulista</i> | 126 |
| Figura 47 – Montagem com todas as tipografias utilizadas no rótulo <i>Flôr Paulista</i> | 127 |
| Figura 48 – Rótulo da Cachaça especial <i>Chorona</i> | 128 |
| Figura 49 – Detalhe da ilustração do rótulo <i>Chorona</i> | 129 |
| Figura 50 – Esquema da composição do rótulo <i>Chorona</i> . Cada linha azul divide o rótulo na metade. | 131 |
| Figura 51 – Detalhes sobre a aplicação da tipografia no rótulo <i>Chorona</i> | 132 |
| Figura 52 – Comparativo entre as informações de origem dos rótulos <i>Flôr Paulista</i> , acima à esquerda, e <i>Chorona</i> , acima ao lado direito. Abaixo a sobreposição entre as duas tipografias. | 133 |
| Figura 53 – Rótulo aguardente choro de cana <i>Chiquita Bacâna</i> | 134 |

| | |
|--|-----|
| Figura 54 – À esquerda, os elementos que sugerem uma composição de forma triangular, e à direita, sugestão do esquema das cores denotando a mesma forma. | 135 |
| Figura 55 – Detalhe da tipografia simulando uma escrita manuscrita do nome <i>Chiquita Bacâna</i> | 136 |
| Figura 56 – Detalhe da tipografia da caixa de textos inferiores do rótulo <i>Chiquita Bacâna</i> | 136 |
| Figura 57 – À esquerda, detalhe da representação feminina no rótulo <i>Chiquita Bacâna</i> . À direita, fotografia da atriz Doris Day, na década de 1950, com seu cabelo estilo <i>Helmet</i> | 137 |
| Figura 58 – Rótulo aguardente super fina <i>Nem que morra</i> | 138 |
| Figura 59 – Ilustrações de Charles Dana Gibson, na revista <i>Hearst's International Cosmopolitan</i> de agosto de 1927. | 139 |
| Figura 60 – Detalhe ilustração, rótulo <i>Nem que morra</i> | 140 |
| Figura 61 – <i>Pin up</i> de Bill Medcalf para o <i>American Boy Calendar Series</i> de 1950. | 140 |
| Figura 62 – <i>Pin up</i> Contemporary Mermaid de Zöe Mozert, 1957..... | 140 |
| Figura 63 – Duas ilustrações dos cadernos de desenho de Antenor Brockelt, de 1946. Essas foram algumas das ilustrações apresentadas ao Mestre litógrafo da Imprensa Paranaense Alberto Thiele. | 141 |
| Figura 64 – Rótulo finíssima aguardente <i>Que-Bôa</i> | 143 |
| Figura 65 – Detalhe da ilustração do rótulo <i>Que-Bôa</i> | 144 |
| Figura 66 – Carmen Miranda em imagem promocional do filme <i>Sonhos de uma Estrela</i> de 1945..... | 144 |
| Figura 67 – Detalhe da tipografia do título do rótulo <i>Que-Bôa</i> | 146 |
| Figura 68 – Detalhe da tipografia aplicada na palavra aguardente. | 146 |
| Figura 69 – Rótulo superior aguardente de cana <i>Alesblau</i> | 147 |
| Figura 70 – Detalhe das ilustrações do rótulo <i>Alesblau</i> , representação feminina e a cana. | 148 |
| Figura 71 – Sugestão de sentido de leitura do rótulo <i>Alesblau</i> | 149 |
| Figura 72 – Montagem do rótulo <i>Alesblau</i> sem os textos, de acordo com as descrições elaboradas pelo litógrafo Otto Schneck em entrevista. | 149 |
| Figura 73 – Esquema de como alguns rótulos de Cachaça eram impressos na mesma montagem de outros produtos, como os rótulos de erva-mate. | 150 |
| Figura 74 – Rótulo da aguardente <i>Saracura</i> | 151 |
| Figura 75 – Rótulo da aguardente <i>Mancinha</i> | 151 |
| Figura 76 – Rótulo da aguardente de <i>Superior de Pura Cana</i> | 151 |
| Figura 77 – Rótulo finíssima aguardente <i>Com essa que eu vou</i> | 152 |
| Figura 78 – Detalhe da ilustração do rótulo <i>Com essa que eu vou</i> | 153 |
| Figura 79 – Detalhe das retículas no rótulo <i>Com essa que eu vou</i> | 154 |
| Figura 80 – Rótulo finíssima aguardente <i>Com essa que eu vou</i> . Essa é a segunda versão do mesmo rótulo localizado no acervo da Casa da Memória – FCC. | 154 |
| Figura 81 – Comparação entre a versão 1, à esquerda, e a versão 2, à direita (em itálico). Cada círculo com a letra corresponde a comentários sobre as diferenças entre elas. | 155 |
| Figura 82 – Rótulo especial aguardente <i>Crack</i> | 157 |

| | |
|---|-----|
| Figura 83 – <i>Cana do Crack</i> | 157 |
| Figura 84 – Comparação entre a tipografia dos títulos dos dois rótulos. À esquerda, do rótulo <i>Crack</i> , e à direita do rótulo <i>Cana do Crack</i> | 159 |
| Figura 85 – Rótulo finíssima aguardente de cana <i>Estrêla do sul</i> | 159 |
| Figura 86 – Detalhe da representação de jogador de futebol do rótulo <i>Estrêla do sul</i> | 160 |
| Figura 87 – Rótulo da aguardente de Cana <i>Prata</i> | 160 |
| Figura 88 – Rótulo da aguardente de cana <i>Cavalinho</i> | 160 |
| Figura 89 – Rótulo aguardente de cana <i>Ligomar Extra</i> | 161 |
| Figura 90 – Rótulo finíssima aguardente de cana <i>Cavalinhos</i> | 161 |
| Figura 91 – Montagem com as quatro representações de homens e cavalos em uma paisagem rural. a – rótulo <i>Prata</i> ; b – rótulo <i>Cavalinhos</i> ; c – rótulo <i>Ligomar Extra</i> . d – rótulo <i>Cavalinho</i> . 162 | |
| Figura 92 – Comparativo entre as imagens das cenas do filme <i>Bandidos Encobertos (Overland stage raiders)</i> , dirigido por George Sherman (1938), estrelado pelo ator John Wayne (1907–1979), fotos à esquerda e ao centro. | 163 |
| Figura 93 – Comparativo entre as imagens. À esquerda, representação do homem e de seu cavalo do rótulo <i>Cavalinhos</i> no centro, do rótulo <i>Ligomar Extra</i> ; e à direita fotografia do século XIX de um homem dos pampas. | 164 |
| Figura 94 – Comparação entre a representação do homem do rótulo <i>Prata</i> , à esquerda. No centro e à direita, fotografias entre as décadas de 1920 e 1930 da região de Curitiba e da Lapa..... | 164 |
| Figura 95 – Rótulo finíssima aguardente <i>Indiana</i> | 166 |
| Figura 96 – Rótulo aguardente de pura cana <i>Princesa</i> | 166 |
| Figura 97 – Rótulo Cachaça <i>Guaicurú</i> | 166 |
| Figura 98 – Detalhe da retícula presente no rótulo <i>Princesa</i> caracterizando sua produção no sistema <i>Offset</i> | 167 |
| Figura 99 – Da esquerda para a direita: representação do rótulo <i>Princesa</i> , representação do rótulo <i>Indiana</i> , detalhe da ilustração de Joaquim José de Miranda de um índio durante a expedição militar entre os anos de 1768–1775 na região central do estado do Paraná, e detalhe da aquarela de Jean-Baptiste Debret, Chefe de Bororenos partindo para uma expedição guerreira, 1882. | 168 |
| Figura 100 – Comparativo entre a representação do índio no rótulo <i>Guaicurú</i> e a litografia de Debret, Carga de cavalaria Guaicuru, 1834. | 169 |
| Figura 101 – Montagem das quatro famílias identificadas no rótulo <i>Indiana</i> | 171 |
| Figura 102 – Composição com as quatro famílias tipográficas identificadas no rótulo <i>Princesa</i> . . | 172 |
| Figura 103 – Comparativo entre os textos impressos no sistema litográfico e tipográfico, apresentando brevemente suas características. | 172 |
| Figura 104 – Rótulo finíssima aguardente de cana <i>Arrasta pé</i> | 173 |
| Figura 105 – Rótulo aguardente super fina <i>Maracangalha</i> | 173 |
| Figura 106 – Detalhe do homem dançando no rótulo <i>Arrasta pé</i> | 174 |
| Figura 107 – Detalhe do homem dançando no rótulo <i>Maracangalha</i> | 174 |
| Figura 108 – Detalhes das áreas de sobreposição, nas quais é gerada a percepção de novas cores..... | 175 |

| | |
|---|-----|
| Figura 109 – Detalhes da técnica de sobreposição de cores aplicada no rótulo <i>Maracangalha</i> | 176 |
| Figura 110 – Exemplos das quatro famílias tipográficas utilizadas no rótulo <i>Arrasta pé</i> | 176 |
| Figura 111 – Detalhes das famílias tipográficas aplicadas no rótulo <i>Maracangalha</i> | 177 |
| Figura 112 – Detalhe da tipografia aplicada no rótulo <i>Maracangalha</i> | 178 |
| Figura 113 – Rótulo aguardente <i>Sideral</i> | 179 |
| Figura 114 – Rótulo aguardente de cana finíssima <i>Vanguard</i> | 179 |
| Figura 115 – Detalhes da ilustração do foguete do rótulo <i>Sideral</i> | 180 |
| Figura 116 – Cena do filme de Georges Méliès, <i>Le Voyage dans la Lune</i> | 181 |
| Figura 117 – Detalhe da ilustração do rótulo <i>Vanguard</i> | 181 |
| Figura 118 – À esquerda o detalhe do logotipo do rótulo <i>Sideral</i> , já à direita do rótulo <i>Vanguard</i> | 181 |
| Figura 119 – Montagem de imagens da Catedral de Munique. A primeira imagem, acima, é uma fotografia panorâmica da cidade de Munique com a Catedral; à esquerda detalhe das torres; e à direita o logotipo do rótulo <i>Sideral</i> | 182 |
| Figura 120 – Montagem dos detalhes das tipografias principais aplicadas nos nomes dos produtos dos rótulos <i>Sideral</i> (à esquerda) e do rótulo <i>Vanguard</i> (à direita). | 183 |
| Figura 121 – Rótulo finíssima aguardente de cana <i>Camponeza</i> | 185 |
| Figura 122 – Rótulo aguardente especial <i>Vespinha</i> | 185 |
| Figura 123 – Rótulo finíssima aguardente <i>Caninha Verde</i> | 185 |
| Figura 124 – Detalhe da comparação entre os meios de transporte entre os rótulos <i>Vespinha</i> e <i>Camponeza</i> | 187 |
| Figura 125 – Detalhe da tipografia do título dos rótulos <i>Camponeza</i> , <i>Vespinha</i> e <i>Caninha Verde</i> | 188 |
| Figura 126 – Rótulo aguardente <i>Monte Crista</i> | 189 |
| Figura 127 – Rótulo Cachaça <i>Itajaí</i> | 189 |
| Figura 128 – Rótulo aguardente especial de cana <i>Chama de Ouro</i> | 189 |
| Figura 129 – Rótulo aguardente de cana <i>Para todos do sul</i> | 189 |
| Figura 130 – Detalhes dos meios de transportes localizados nos rótulos. Da esquerda para a direita: carro de tração animal do rótulo <i>Chama de Ouro</i> , carro de tração animal do rótulo <i>Para todos do sul</i> e caminhão do rótulo <i>Monte Crista</i> | 190 |
| Figura 131 – Detalhes das construções que remetem a fábricas nas paisagens rurais nos rótulos. Da esquerda para a direita: rótulo <i>Itajaí</i> , <i>Monte Crista</i> , <i>Chama de Ouro</i> e <i>Para todos do sul</i> | 190 |
| Figura 132 – Rótulo especial caninha <i>Piracicabana</i> 1960. | 191 |
| Figura 133 – Rótulo Cachaça <i>Pitinga</i> | 191 |
| Figura 134 – Rótulo aguardente puríssima <i>Alambique</i> | 192 |
| Figura 135 – Rótulo super aguardente de cana <i>Faisca</i> | 193 |
| Figura 136 – Rótulo aguardente <i>Afri-cana</i> | 195 |
| Figura 137 – Rótulo aguardente de cana <i>Tigrinho</i> | 195 |
| Figura 138 – Rótulo <i>caninha Tigre</i> | 195 |
| Figura 139 – Rótulo <i>aguardente Tigre</i> | 195 |

| | |
|--|-----|
| Figura 140 – Detalhe da representação do rótulo <i>aguardente Tigre</i> . | 197 |
| Figura 141 – Fotografia de uma onça pintada. | 197 |
| Figura 142 – Detalhe das tipografias do títulos dos rótulos <i>caninha Tigre</i> , à esquerda, e <i>aguardente Tigre</i> , à direita. | 198 |
| Figura 143 – Rótulo da aguardente <i>Fino em Caninha</i> . | 198 |
| Figura 144 – Rótulo especial aguardente <i>Cavalo Branco</i> . | 198 |
| Figura 145 – Rótulo aguardente <i>Desafio</i> . | 198 |
| Figura 146 – Rótulo da aguardente de pura canna <i>Bellinha</i> . | 199 |
| Figura 147 – O <i>vigilante rodoviário</i> foi exibido pela TV Tupi entre 1959 e 1962. Na imagem o ator, Carlos Miranda e Lobo. | 200 |
| Figura 148 – <i>Rin Tin Tin</i> , seriado norte americano exibido no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. | 200 |
| Figura 149 – Detalhe da ilustração do cachorro no rótulo <i>Bellinha</i> . | 200 |
| Figura 150 – Detalhe da tipografia aplicada no nome <i>Bellinha</i> . | 201 |
| Figura 151 – Montagem com as tipografias secundárias do rótulo <i>Bellinha</i> . | 201 |
| Figura 152 – Rótulo aguardente de cana <i>Vila Velha</i> . | 202 |
| Figura 153 – Fotografia da chamada “taça”, uma das formações de arenitos mais conhecidas de Vila Velha. | 202 |
| Figura 154 – Rótulo aguardente super extra <i>Nhundiaquara</i> . | 203 |
| Figura 155 – Rótulo aguardente <i>Velha Arariba</i> . | 203 |
| Figura 156 – Fotografia do rio Nhundiaquara com o casarão e a torre da igreja ao fundo. No retângulo em azul é possível observar a varanda construída em 1969 e inexistente nas representações dos rótulos. | 204 |
| Figura 157 – Rótulo especial caninha velha <i>Piracicabinha 42</i> . | 205 |
| Figura 158 – Rótulo especial caninha velha <i>Piracicabinha 62</i> . | 205 |
| Figura 159 – Esquema apresentando o alinhamento da palavra <i>Piracicabinha</i> referente ao losango do fundo. Na letra A a indicação do eixo vertical, e no detalhe da terminação da letra R, a intervenção criada na perna, alterando o formado e a serifa da letra, possivelmente, para forçá-la à posição planejada. | 206 |
| Figura 160 – Rótulo <i>Royer Coniac</i> . | 207 |
| Figura 161 – Rótulo <i>Brasilian Club Whisky</i> . | 207 |
| Figura 162 – Rótulo <i>Caninha Chupeta</i> . | 207 |
| Figura 163 – Comparação entre os logotipos aplicados nos rótulos <i>Royer</i> . À esquerda aplicação do logotipo do rótulo <i>Brasilian Club Whisky</i> , no centro do rótulo <i>Chupeta</i> e à direita do rótulo <i>Coniac</i> . | 208 |
| Figura 164 – Comparação entre as três tipográficas principais (nomes das Cachaças) dos rótulos <i>Royer</i> . | 209 |
| Figura 165 – Rótulo aguardente composta <i>Super Extra</i> Irmãos Malucelli & Cia. Ltda. | 211 |
| Figura 166 – Rótulo aguardente velhíssima <i>Indiana</i> Irmãos Malucelli & Cia. Ltda. | 211 |
| Figura 167 – Rótulo especial aguardente de pura cana Irmãos Malucelli & Cia. Ltda. | 211 |

| | |
|--|-----|
| Figura 168 – Montagem comparando os dois logotipos localizados nos rótulos Irmãos Malucelli. À esquerda o rótulo <i>Indiana</i> , à direita o rótulo <i>Super Extra</i> . | 212 |
| Figura 169 – Simulação, com base em descrições, de como seria a garrafa da Cachaça <i>Indiana</i> . | 213 |
| Figura 170 – Rótulo <i>A Predilecta</i> . | 214 |
| Figura 171 – Rótulo <i>Predileta</i> com aplicação na garrafa. | 214 |
| Figura 172 – Rótulo <i>Predileta</i> . | 214 |
| Figura 173 – Rótulo superior aguardente <i>A Predilecta</i> . | 214 |
| Figura 174 – Comparação entre os selos encontrados nos quatro rótulos. | 216 |
| Figura 175 – À esquerda fotografia do rótulo <i>Desafio</i> e à direita, rótulos de embalagens das Fábricas Lucinda. | 247 |
| Figura 176 – Na imagem à esquerda no rótulo <i>Montecrista</i> , na parte superior em anotação e no destaque na cor vermelha, o código atual no acervo, chamado PAGR. Na imagem a direita no rótulo <i>Gery</i> , na parte inferior, em destaque em vermelho, o código antigo chamado de POAR. | 248 |
| Figura 177 – Tela da Base do Centro de Documentação da Casa da Memória, coleção Rótulos | 249 |
| Figura 178 – Rótulo Cachaça Superior <i>Flôr Paulista</i> . | 250 |
| Figura 179 – Rótulo <i>Dois de Paus</i> . | 255 |
| Figura 180 – Detalhe da ilustração do rótulo dois de paus. | 255 |
| Figura 181 – Rótulo <i>Dama de Ouro</i> . | 256 |
| Figura 182 – Rótulo <i>Coringa</i> . | 256 |
| Figura 183 – Rótulo aguardente de cana número um dos aperitivos <i>Itajaí</i> . | 257 |
| Figura 184 – Rótulo aguardente de cana Canôas número um dos aperitivos Curitiba. | 257 |
| Figura 185 – Comparação entre os rótulos Canôa número um dos aperitivos, de Curitiba, a esquerda, e número um dos aperitivos de <i>Itajaí</i> . | 258 |
| Figura 186 – Capa do Boletim Informativo n.º 15. Suporte papel, impressão em uma cor (preto). Qualidade próxima de uma fotocópia. | 259 |
| Figura 187 – Página número 04. | 259 |
| Figura 188 – Página número 06. | 259 |
| Figura 189 – Última página, onde Valêncio Xavier comenta sobre as motivações das pesquisas realizadas. | 259 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| Quadro 1 – Itens expostos na Exposição <i>Rótulos e Embalagens antigas – Litografia</i> , de 1975. | 33 |
| Quadro 2 – Lista das entrevistas efetuadas por Rosirene Gemael entre os anos de 1974 a 1975 para a exposição <i>Rótulos e Embalagens antigas – Litografia</i> , de 1975..... | 34 |
| Quadro 3 – Apresentação dos entrevistados no período de 2013. | 36 |
| Quadro 4 – Exemplo de roteiro de entrevista aplicado ao Sr. Antenor Brockelt em 2013. | 39 |
| Quadro 5 – Protocolo da entrevista do Sr. Antenor Brockelt. | 40 |
| Quadro 6 – Aplicação da classificação das falas em turnos na entrevista do Sr. Antenor Brockelt. | 41 |
| Quadro 7 – Exemplo de aplicação do quadro de temas para o desenvolvimento da pesquisa. | 42 |
| Quadro 8 – Legenda da Figura 4. | 69 |
| Quadro 9 – Comparativo entre as principais litografias do Paraná, do ato de adoção e de abandono do processo litográfico e a inserção do sistema <i>Offset</i> | 73 |
| Quadro 10 – Modelo de ficha de análise aplicado nos rótulos. | 91 |
| Quadro 11 – Quantidade de rótulos por tema..... | 93 |
| Quadro 12 – Rótulos classificados como representações de tecnologia. | 95 |
| Quadro 13 – Rótulos classificados como representações de gênero feminino. | 96 |
| Quadro 14 – Rótulos classificados como representações de gênero masculino. | 97 |
| Quadro 15 – Rótulos classificados como representações de natureza. | 98 |
| Quadro 16 – Rótulos classificados como tipográficos. | 99 |
| Quadro 17 – Comparativo entre a representação da mulher do rótulo <i>Chorona</i> com a mulher do rótulo <i>Fidalga</i> | 129 |
| Quadro 18 – Relação de bebidas destilados de diferentes parte do mundo. | 233 |
| Quadro 19 – Inventário de sinônimos da Cachaça divididos por ordem alfabética. As letras indicadas são retiradas dos rótulos analisados. | 242 |
| Quadro 20 – Itens relacionados no processo de confecção da nova coleção Rótulos para o rótulo <i>Flôr Paulista</i> . Fonte: Autoria própria. | 249 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 18 |
| 2 METODOLOGIA | 25 |
| 2.1 ACERVOS E COLEÇÕES DE RÓTULOS LITOGRAFICOS | 25 |
| 2.1.1 Coleção de Rótulos da Casa da Memória – FCC..... | 26 |
| 2.1.2 Coleção Karoline Matelotti..... | 27 |
| 2.1.3 Coleção Juliana Kudlinski – Paulo Rorbach | 28 |
| 2.1.4 Coleção Aluizio Faucz | 29 |
| 2.1.5 Coleção Éric Joubert Hunzicker | 29 |
| 2.2 FONTES DE PESQUISA | 30 |
| 2.2.1 Entrevistas do acervo da Casa da Memória – FCC | 30 |
| 2.2.2 Entrevistas complementares | 35 |
| 2.2.2.1 Roteiro de entrevistas | 36 |
| 2.2.2.2 Protocolo de transcrição de entrevistas..... | 40 |
| 3 OFICINAS LITOGRAFICAS PARANAENSES | 44 |
| 3.1 DA TYPOGRAPHIA PARANAENSE À IMPRESSORA PARANAENSE | 44 |
| 3.2 LITOGRAFIA PROGRESSO | 49 |
| 3.3 DA SCHROEDER & KIRSTEIN À SOCIEDADE METALGRÁFICA..... | 50 |
| 3.4 GRÁFICA BORN..... | 52 |
| 3.5 IMPRESSORA PONTAGROSSENSE | 52 |
| 3.6 LITOGRAFIA DE ALFREDO HOFFMANN | 53 |
| 3.7 LITOGRAFIA DE ARMIN HENKEL | 53 |
| 3.8 LITOGRAFIA DO COMÉRCIO | 53 |
| 3.9 METALOGRAFIA PRADI | 54 |
| 3.10 OFICINA MADALOSSO | 55 |
| 3.11 O APRENDIZADO DOS LITÓGRAFOS NO PARANÁ | 55 |
| 3.12 ENTRE O SISTEMA LITOGRAFICO E O SISTEMA <i>OFFSET</i> | 71 |
| 3.12.1 O processo litográfico e o sistema <i>Offset</i> nas oficinas litográficas paranaenses | 73 |
| 3.12.2 Da litografia ao <i>Offset</i> : o olhar dos litógrafos..... | 74 |
| 3.12.3 Da litografia ao <i>Offset</i> : as visualidades nos rótulos de Cachaça..... | 79 |
| 4 ANÁLISES DOS RÓTULOS | 84 |
| 4.1 PROPOSTA PARA ANÁLISE DOS RÓTULOS | 87 |
| 4.2 FERRAMENTA DE ANÁLISE | 88 |
| 4.3 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO | 100 |
| 4.3.1 Análises de representações de gênero: mulheres | 107 |
| 4.3.2 Análises de representações de gênero: homens | 157 |
| 4.3.3 Análises de representações de tecnologia..... | 179 |
| 4.3.4 Análises de representações de natureza | 194 |
| 4.3.5 Rótulos tipográficos | 204 |

| | |
|--|------------|
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 217 |
| REFERÊNCIAS | 224 |
| FONTES | 232 |
| APÊNDICE A – Breve história da Cachaça..... | 233 |
| APÊNDICE B – Inventário de litógrafos do Paraná | 243 |
| APÊNDICE C – Detalhamento do processo de criação da Coleção Rótulos no acervo da Casa da Memória – FCC..... | 247 |
| APÊNDICE I – Ofício enviado a Fundação Cultural de Curitiba | 251 |
| APÊNDICE J – Exemplo de uma ficha de análise aplicada no rótulo Faisca | 253 |
| APÊNDICE K – Análises rótulos e cartas de jogos..... | 255 |
| APÊNDICE L – Análises dos rótulos número um..... | 257 |
| ANEXO A – Boletim Informativo n.º 15 Casa Romário Martins. Schroeder e Kirstein, Rótulos e Embalagens Antigas – Litografia. Outubro de 1975..... | 259 |
| ANEXO B – Entrevistas do ano de 1975 | 264 |
| ANEXO C – Entrevistas do ano de 2013 | 264 |
| ANEXO D – Classificação dos tipos Cláudio Rocha..... | 264 |
| ANEXO E – Classificação tipográfica de Robert Bringhurst..... | 266 |
| ANEXO F – Base de dados dos rótulos do acervo Casa da Memória – FCC. | 267 |

1 INTRODUÇÃO

Este estudo é resultado da trajetória do pesquisador, iniciada na tentativa de analisar o design gráfico, há mais de uma década. O objeto das primeiras pesquisas foram os cartazes da Bienal de Arte de São Paulo (WITIKOSKI, 2005). Nessas primeiras experiências, a sensação de que as imagens nos diziam mais, denunciando outras questões para além das informações e da comunicação visual, indicavam sua capacidade de revelar práticas culturais, produzidas para contar e/ou recontar histórias, apresentando-se como uma fonte de pesquisa complexa e promissora.

Durante algumas visitas à Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), pesquisando os rótulos de refrigerantes, conhecidos regionalmente como “gasosas” da marca Cini, descobri que o acervo possuía grande quantidade de rótulos de Cachaça.

Os rótulos de Cachaça eram diversificados, com várias temáticas, tipografias, representações, formatos, mas, com alguns pontos em comum: em sua maioria, eram impressos no processo litográfico e foram produzidos no Paraná.

No transcorrer do mestrado (WITIKOSKI, 2009), procurei analisar uma parcela da coleção do acervo, no total de 19 rótulos, e localizar os vários vestígios de como as representações sociais eram construídas coletivamente, e como a todo momento dialogavam com as mais diferentes mídias do período analisado, as décadas de 1950 e 1960. Além disso, foram coletadas evidências de que esses rótulos estavam relacionados com os últimos anos da litografia comercial no Paraná.

A partir das análises dos rótulos, surgiram perguntas sobre: como lidar com tantas possibilidades diferentes de olhar um mesmo produto gráfico, e relacioná-lo com os acontecimentos históricos e os regimes de visualidades¹ da época? É possível, nas análises dos rótulos, desvendar como era, não só o processo de produção e criação dos rótulos, mas compreender pela perspectiva do produto, a partir de seus vestígios visuais, quais valores sociais e culturais estavam ali representados?

¹ Neste estudo, adotou-se o termo visualidades como um conjunto de elementos gráficos produzidos materialmente em um determinado suporte, que constituem e são constituídos pela sociedade por significados continuamente.

Guiando-se por essas questões, traçou-se como objetivo principal pensar sobre como a construção das visualidades, materializadas nos rótulos de Cachaça, refletem e refratam² os acontecimentos históricos, as práticas culturais, as relações de trabalho, as transições tecnológicas e os estereótipos de gênero constituídos em um determinado período.

Além disso, outros questionamentos, surgidos a partir das investigações, levaram aos objetivos específicos: Como não há uma assinatura nos rótulos, quem era(m) o(s) autor(es) das produções litográficas do período? Seriam projetados coletivamente em cada oficina litográfica? Quais eram as principais fontes de referências visuais para o processo de criação? O processo de aprendizado dos litógrafos, e sua prática, os aproximava do que é entendido hoje como as práticas e o aprendizado dos comunicadores visuais? Por que a maioria dos rótulos de bebidas ainda era impresso em litografia e não no sistema *Offset*?

Em virtude da extensão da proposta, um recorte tornou-se necessário. Optou-se por mapear e analisar os rótulos de Cachaça criados e produzidos nas oficinas litográficas do estado do Paraná entre o período de 1930 a 1950, por serem estas as duas últimas décadas em que o sistema litográfico era utilizado na maioria das oficinas.

Raymond Williams (2011) afirma que, ao analisar um determinado objeto dentro de certa perspectiva, o pesquisador assume um posicionamento, uma articulação teórica, um recorte, uma interpretação e uma construção textual. Tal perspectiva designada, mesmo que inconscientemente, marca uma posição de sujeito.

² As concepções de refração permeiam o pensamento do Círculo de Bakhtin (composto pelos linguistas russos Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Voloshinov e Pavel N. Medvedev). Segundo esse conceito, o processo de referenciação ocorre por meio de duas operações simultâneas nos signos: eles refletem e refratam o mundo. Isso ocorre porque as significações não estão dadas no signo em si, nem estão garantidas por um sistema semântico abstrato, único e atemporal, nem pela referência a um mundo dado uniforme e transparente, mas são construídas na dinâmica da história e estão marcadas pela diversidade de experiências dos grupos humanos, com suas inúmeras contradições e confrontos de valoração e interesses sociais. A refração é a forma como a diversidade e as contradições das experiências históricas dos seres humanos estão inscritas nos signos. Para mais informações, consultar: (BAKHTIN, 2009).

Essa posição demonstra quais os caminhos construídos para interpretar e/ou produzir o objeto de estudo. Esse processo implica uma definição pessoal de mundo, configurando registros da formação de significados, de histórias, de reações e de conflitos. Explicitar significados é, também, mostrar de que lado dos conflitos a história é contada.

Jesús Martín-Barbero (2001) complementa que a definição do objeto de estudo e sua construção estão ligadas subjetivamente a motivações e inquietações pessoais, vinculadas à posição de sujeito da qual o pesquisador tem experiência. Portanto, toda pesquisa, por mais científica que possa parecer, sempre é conduzida por um sujeito dentro de suas perspectivas e convicções. A construção do objeto de estudo é marcada pela trajetória do pesquisador.

Pensar nos rótulos permite pensar sobre os sujeitos, nas constituições das visualidades, nas organizações e classificações compartilhadas pela sociedade, nas relações de trabalho, nas temporalidades, nos significados e nos deslocamentos de significações, nos estereótipos, nos consumidores, nos litógrafos. Permite, ainda, dar visibilidade a um material gráfico, produzido por “anônimos”, em suporte considerado de baixa qualidade, em um sistema de impressão na iminência do desuso para as práticas comerciais.

As visualidades materializadas nos rótulos de Cachaça expressam mais do que referências a um tipo de bebida, revelam detalhes sobre o complexo processo de construção e constituição de artefatos e de sujeitos.

Os materiais gráficos selecionados não foram premiados, não foram confeccionados por artistas gráficos famosos, não eram vinculados a grandes empresas e nem usavam as melhores técnicas de reprodução gráfica do período.

Justamente por essas razões os rótulos tornam-se significativos, pois compreendem um outro tipo de produção de materiais gráficos, um outro modo de construção de imagens, sentidos, interpretações e trabalhadores, que ocorreu à margem

das produções já conhecidas de grandes artistas gráficos do período como, por exemplo, J. Carlos³ e Tomás Santa Rosa⁴.

Diferentemente das peças autorais encontradas em materiais editoriais (revistas, livros, jornais, etc.) e de divulgação (cartazes), em que é possível identificar o autor, nos rótulos essa autoria é praticamente inexistente. Eventualmente, é registrado apenas o local de origem, que no caso da produção litográfica é a oficina de sua produção.

A autoria dos rótulos aponta para um outro modo de produção e reprodução do trabalho, realizada por um coletivo de trabalhadores de determinada litografia. Seria possível, por meio da materialidade dos rótulos, encontrar nos traços e cores marcadas no suporte físico do papel alguma característica dos rótulos de cada oficina litográfica? Os rótulos de Cachaça produzidos no Paraná têm alguma característica marcante?

Essa perspectiva sugere um entendimento do material gráfico como rastro de uma temporalidade vivida, experimentada pelos trabalhadores de um determinado tempo/espço. Esse material pode apresentar outras possibilidades de (re)contar a história das artes gráficas brasileira.

Além da diversidade de temas retratados nos rótulos de Cachaça⁵, sua história está ligada intimamente à História do Brasil. Com vestígios a partir do período colonial, e marcada por uma trajetória rica, extensa e contraditória, dependendo do período histórico no qual está inserida. Já foi associada a ideias de tradição e moderno; vulgar e nobre; fonte de alegrias e tristezas, um produto artesanal, legítimo e original, remédio para a cura de todos os males do corpo e da alma, etc.

³ Caricaturista, chargista, ilustrador, publicitário e humorista, José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950), J. Carlos, nasceu e viveu no Rio de Janeiro. É considerado um cronista visual que retratava o cotidiano da cidade e seus habitantes. Com um traço de características marcantes, criou personagens, como as melindrosas, com seu figurino sofisticado e penteados modernos, que ilustraram suas principais publicações que circularam na primeira metade do século XX. Para detalhes consultar: (SOBRAL, 2007).

⁴ Tomás Santa Rosa foi um artista gráfico autodidata. Com uma trajetória artística rica, se envolveu com artes plásticas, literatura, teatro e música, encontrando na ilustração de livros uma das suas fontes de renda. A partir da década de 1930, atuou como produtor gráfico para José Olympio, realizando inúmeros projetos gráficos editoriais. Para mais informações consultar: (LIMA, Edna L. C.; FERREIRA, Márcia, C, 2005).

⁵ O termo Cachaça é empregado no sentido de abranger todos os tipos de bebidas fermentadas obtidos da cana-de-açúcar, incluindo-se as chamadas aguardentes e similares.

Essas contradições marcam profundamente as formas de representação da bebida, e é preciso contextualizar os processos e as alterações dos valores da Cachaça na história brasileira⁶. Esse entendimento dos conceitos de Cachaça enriquece as possibilidades de análise dos rótulos e (re)constrói a história das artes gráficas, dos trabalhadores das oficinas litográficas, do consumo⁷, etc.

A estrutura do trabalho foi dividida em três momentos: um relacionado com o mapeamento, e o inventário, e posterior catalogação dos rótulos coletados; outro relacionado aos trabalhadores, descrevendo o processo de criação e produção dos rótulos nas oficinas litográficas a partir de pesquisa bibliográfica e entrevistas com litógrafos; por fim, foram feitas as análises dos rótulos.

Esses três momentos foram necessários, para não se observar, apenas, a composição e a temática dos rótulos fora de seu contexto de produção e circulação. No processo infinito de construção de sentidos – semiose – é fundamental levar em conta que as imagens são polissêmicas, ou seja, sua multiplicidade de sentidos só pode ser explicada com conhecimento sobre os contextos nos quais está inserida.

Primeiramente, relata-se o processo de levantamento do material de pesquisa e da coleção de rótulos. Nessa etapa foram realizados os contatos com colecionadores, o mapeamento e o fichamento dos acervos e das coleções particulares de rótulos utilizados nas análises. Nesse período de pesquisa de campo, surgiram oportunidades para algumas entrevistas e acesso a materiais referentes às oficinas litográficas.

No acervo da Casa da Memória – FCC, além dos rótulos foram localizadas entrevistas, artigos de periódicos (jornais e revistas), e livros sobre a litografia no Paraná. Os materiais foram analisados e revelaram alguns aspectos pouco conhecidos sobre as oficinas litográficas do estado. Isso motivou a busca por complementar alguns pontos com novas entrevistas, com alguns dos envolvidos diretamente no processo de produção dos rótulos litográficos de Cachaça.

⁶ No Apêndice A, encontra-se um breve resumo sobre a história da Cachaça no Brasil.

⁷ Uma outra abordagem para os rótulos é a partir da história da alimentação, entretanto, como não foi o foco dos estudos, optou-se em não desenvolvê-la. É uma perspectiva de estudos que pode ser desenvolvida posteriormente, tendo como referências as pesquisas já elaboradas.

São comentados no capítulo 2 o método de entrevistas, seu protocolo, o modo de abordagem, a transcrição e outros detalhes sobre o processo de constituição de um material complementar das entrevistas já existentes no acervo.

Por meio do material pesquisado na FCC, somado às novas informações coletadas nas análises das entrevistas, foram mapeadas, brevemente, quais eram as principais litografias do Paraná no período (1930–1950). Foi realizado um levantamento e inventário do nome de litógrafos do Paraná envolvidos nas litografias, disponíveis no Apêndice B.

No capítulo 3, criou-se um mapeamento geral das oficinas litográficas paranaenses, descrevendo quais eram os principais cargos relacionados à criação e produção dos rótulos. Durante esse processo, observou-se como algumas práticas efetuadas nas oficinas se aproximavam das que seriam ressignificadas, em outra lógica de produção, aos programadores ou comunicadores visuais. Outras práticas descritas são normalmente associadas às artes, como a pintura, a fotografia, o teatro e a moda.

Por meio das entrevistas e dados coletados, os rótulos parecem ser os últimos produtos de grande tiragem das oficinas litográficas. Tal fato demandou o entendimento de como ocorreu a transição tecnológica do processo litográfico para o sistema *Offset*. Para conduzir essas reflexões, buscou-se relatar especialmente a perspectiva dos trabalhadores envolvidos nas oficinas litográficas.

O capítulo é encerrado com uma comparação entre as visualidades produzidas no processo litográfico e no sistema *Offset*, revelando as relações complexas presentes nas interações entre a constituição de visualidades, as tecnologias e a sociedade.

O quarto capítulo se inicia com a orientação teórica aplicada no desenvolvimento e com a proposta de abordagem das análises dos rótulos. São utilizados principalmente, três referenciais teóricos: Raymond Williams (2011), Stuart Hall (2003) e Jesús Martín-Barbero (2001).

Considerando o materialismo cultural de Williams (2011), foi possível pensar os rótulos além de sua produção material e simbólica, como resultado de experiências de trabalhadores e trabalhadoras inseridos em um determinado contexto histórico.

Complementando essa perspectiva, o círculo da cultura sugerido por Hall (2003) apontou como os rótulos criam espaços de contestação ou afirmação de ideologias por meios de suas relações com a representação, regulação, identidade, produção e consumo.

Martín-Barbero (2011) e seu conceito do mapa noturno inspirou um enfoque nas relações transversais dos processos produtivos da cultura e com sua base material. Essa abordagem tornou possível observar os rótulos como elementos empíricos que revelam as articulações e os tensionamentos presentes na sociedade.

Para organizar o processo de análise dos rótulos, utilizou-se a estratégia de dividi-los por temas. A definição dos temas foi orientada pela caracterização dos principais ícones contidos no conteúdo dos rótulos.

Os temas mais recorrentes são: representações de gênero (mulheres e homens), representações de tecnologia, representações de natureza – animais e paisagens, e os rótulos tipográficos.

O método de análise adotou a semiótica de Charles Sanders Peirce (2000) como uma ferramenta preocupada em contemplar as definições propostas pela abordagem teórica. Para um melhor entendimento teórico sobre a estrutura de pensamento da semiótica, utilizaram-se contribuições de Lucia Santaella (1998; 2005) e do modelo proposto por Martine Joly (2005).

Foi elaborada uma ficha de análise, constantemente revista e modificada durante a pesquisa. A partir das fichas desenvolveu-se um texto de síntese de cada rótulo e, dependendo das informações obtidas, eles foram agrupados em subtemas (como, por exemplo, rótulos *Crack*, rótulos exploração espacial, as fábricas nos rótulos, etc.).

Nas considerações finais, vê-se como o contraponto entre os rótulos e as falas dos envolvidos nas oficinas litográficas trouxe uma densidade à compreensão das relações de trabalho e à materialidade dos processos gráficos ligados à Cachaça.

2 METODOLOGIA

2.1 ACERVOS E COLEÇÕES DE RÓTULOS LITOGRAFICOS

A partir do material coletado, foi realizado o recorte temporal — décadas de 1930 a 1950 —, definido o local geográfico — o estado do Paraná — e o sistema de impressão usado para a produção dos rótulos de Cachaça, o litográfico. A etapa seguinte foi buscar coleções com exemplares físicos que contemplassem esses requisitos.

A pesquisa de campo para localização e acesso aos acervos e às coleções particulares foi uma ação contínua, pois novas informações para contatos eram constantes. Era preciso registrar o local do acervo, o modo como o material foi catalogado, o estado do material e quais as pessoas envolvidas na coleção. Os levantamentos foram feitos em instituições públicas; como museus e casas de memória, a partir de conversas com pessoas envolvidas na produção litográfica no Paraná, e pela compra de material disponibilizado por colecionadores particulares.

No caso das instituições públicas, foram consultadas a Biblioteca Pública do Paraná (BPP)⁸, o Museu Paranaense⁹ e a Casa da Memória – FCC¹⁰.

Na BPP foi possível encontrar materiais relacionados a anúncios de fábricas de bebidas, oficinas litográficas e tipográficas e alguns artigos de jornais e revistas relacionados ao tema. No Museu Paranaense localizou-se apenas rótulos litográficos de erva-mate do final do século XIX, início do século XX, que estavam na reserva técnica por causa de mudanças e reformas do espaço físico do museu.

O maior acervo de rótulos litográficos estava na Casa da Memória – FCC, tanto em termos de quantidade, como de qualidade da preservação do material.

⁸ Para detalhes, consultar: <<http://www.bpp.pr.gov.br/>>

⁹ Para detalhes, consultar: <<http://www.museuparanaense.pr.gov.br/>>

¹⁰ Para detalhes: <<http://www.fundacaoculturaldecritiba.com.br/espacos-culturais/casa-da-memoria/>>

2.1.1 Coleção de Rótulos da Casa da Memória – FCC

A Casa da Memória da FCC é um centro de documentação e pesquisa de preservação e conservação documental referente à história de Curitiba e, consequentemente, do Paraná.

Inicialmente, consultou-se todo o material disponível relacionado aos rótulos. Nesse processo foram analisadas diversas pastas, elaboradas com fotocópias preto e branco dos rótulos originais. A classificação inicial seguiu o critério da presença da palavra Cachaça ou aguardente. O rótulo era fotografado para posterior consulta e nova classificação.

Após um longo processo de verificação de todo o acervo¹¹, foi criada a Coleção Rótulos, dentro da base de dados do Setor de Obras Raras do acervo da Casa da Memória – FCC, com sua conclusão ocorrida no transcorrer do ano de 2011.

O Apêndice D apresenta o processo de confecção de um inventário elaborado em paralelo ao processo de criação da Coleção Rótulos. Esse inventário¹² inicial contou com um fichamento de vários itens para determinar informações relevantes sobre os rótulos, como: origem, número de cores, tipografias, processos de impressão, formatos, temas, etc. Esse fichamento contemplou um total de 101 rótulos e, posteriormente, foi aplicado a todas as coleções consultadas durante a pesquisa como um meio de aproximação e classificação primária dos rótulos.

Além da Coleção Rótulos da Casa da Memória – FCC, outros meios foram utilizados para mapear e localizar coleções potenciais, que possuísem rótulos dentro do recorte proposto para o levantamento.

¹¹ Para mais detalhes sobre as dificuldades enfrentadas no longo processo de pesquisa, seleção e catalogação dos rótulos na Casa da Memória – FCC, consultar o Apêndice C.

¹² Para um maior detalhamento do processo de inventário e sobre as informações coletadas em um fichamento inicial, recomenda-se a consulta do Apêndice D. Nele consta como ocorreu o processo inicial que possibilitou as classificações. Optou-se por disponibilizar o Apêndice D em versão digital, no CD/DVD em anexo, na pasta/Apêndice/Apêndices.pdf. O Apêndice D está disponível impresso no acervo da Casa da Memória – FCC.

2.1.2 Coleção Karoline Matelotti

Karoline Matelotti estava negociando objetos de demolição pela internet, e entre seus itens anunciados para venda, encontravam-se rótulos antigos. Pela dificuldade em analisar a coleção digitalmente e saber se os rótulos eram ou não litográficos, foi realizada uma visita técnica para avaliação do material e negociação de valores.

O encontro ocorreu em sua residência no bairro de Santa Felicidade. Constatou-se uma quantidade razoável de rótulos de diversas épocas e localidades. Karoline não soube apontar a origem do material, sabia apenas que se tratavam de objetos encontrados em uma demolição, e não sabia precisar o local. Todos os rótulos foram analisados¹³ com a utilização de um conta-fios¹⁴, e verificou-se que alguns exemplares eram litográficos e datavam do período do estudo.

Foi elaborada uma proposta de compra apenas dos rótulos litográficos, porém, a proprietária, só venderia a coleção completa. Dada a impossibilidade de compra, foi obtida a autorização de Karoline para fotografar os rótulos, que cedeu o uso e a reprodução das fotos nos trabalhos referentes à pesquisa em desenvolvimento.

Da coleção Karoline Matelotti¹⁵ foram documentados digitalmente 12 rótulos, que também não constavam em nenhuma outra coleção. A grande maioria, dez rótulos, são da Fábrica dos Irmãos Malucelli & Cia. Ltda.

¹³ O modo de identificação passo a passo dos rótulos será exemplificado durante o processo de análise dos rótulos.

¹⁴ O conta-fios é o nome aplicado a uma pequena lente de aumento (varia de 3x até 20x dependendo da qualidade das lentes). Como o diâmetro da lente é reduzido, torna-se portátil, podendo ser facilmente transportada. É constituída por três peças móveis, que podem ser de metal ou polímero, que são dobradas umas sobre as outras. Sua estrutura permite uma montagem rápida e que garante uma distância focal regular da superfície observada. Seu nome tem origem em suas outras aplicações, como, na indústria têxtil, para se contar quantos fios existiam em uma determinada área de malha de tecidos, e na fotografia analógica, na visualização de cromo e da prova contato. O conta-fios é incorporado na indústria gráfica para a visualização de retículas de impressão e o registro (sobreposição) das cores. Pelas características das retículas é possível determinar o processo de impressão usado na confecção do material gráfico (VOLLMER, 2012; CARRAMILO, 1989).

¹⁵ O Apêndice E apresenta o inventário inicial da Coleção Karoline Matelotti dos rótulos disponibilizados para a pesquisa. Optou-se em disponibilizá-lo em versão digital, no CD/DVD em anexo, na pasta/ Apêndice/Apêndices.pdf. O Apêndice E está disponível impresso no acervo da Casa da Memória – FCC.

2.1.3 Coleção Juliana Kudlinski – Paulo Rorbach

A coleção Juliana Kudlinski – Paulo Rorbach foi obtida por meio de contatos efetuados no Museu da Gravura no Solar do Barão, localizado na rua Carlos Cavalcante, 533, Centro, Curitiba, e é mantida pela FCC.

Por indicações dos servidores da Casa da Memória – FCC, buscou-se o contato com a orientadora do ateliê livre de litografia do Solar do Barão, Juliana Kudlinski. Em sua entrevista, Juliana relatou seu contato com alguns antigos litógrafos, entre eles, Paulo Rorbach e Otto Schneck, que frequentavam o ateliê. Ambos doaram instrumentos, pedras e materiais impressos do processo litográfico. Entre as doações encontravam-se rótulos litográficos de Cachaça.

Esses rótulos, de acordo com Juliana, eram de autoria de Paulo Rorbach e foram produzidos na Impressora Paranaense. Além dos rótulos, também havia folhas de impressão dos rótulos que apresentavam as montagens das imposições nas impressões litográficas. Inclusive, uma das prensas utilizadas no ateliê é uma doação da Impressora Paranaense, a qual acredita-se, por relatos obtidos em entrevistas (SCHRAPPE, 1975), que tenha sido uma das primeiras prensas instaladas na empresa. Todo o material foi gentilmente cedido por Juliana Kudlinski, para reprodução e uso nas pesquisas.

Além disso, o acervo do ateliê conta com diversas pedras litográficas pequenas, fotografadas por Larissa Franco, de temas diversos. Infelizmente as pedras grandes foram utilizadas, não restando nenhuma no acervo.

No total, a coleção apresentou quatro rótulos inéditos e outras seis montagens dos rótulos em folhas grandes. O resultado do inventário da coleção Juliana Kudlinski – Paulo Rorbach é apresentado no Apêndice F¹⁶.

¹⁶ Optou-se em disponibilizá-lo em versão digital, no CD/DVD em anexo, na pasta/Apêndice/Apêndices.pdf. O Apêndice F está disponível impresso no acervo da Casa da Memória – FCC. O Apêndice F está disponível impresso no acervo da Casa da Memória – FCC.

2.1.4 Coleção Aluizio Faucz

O contato com o senhor Aluizio Fausto Faucz ocorreu por intermédio de Manoel Schroeder, docente da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), que possui uma ligação familiar com o desenvolvimento da litografia paranaense.

Seu Aluizio é um antigo funcionário da Imprensa Paranaense, tendo trabalhado na empresa por aproximadamente 40 anos. Sua pequena coleção está relacionada à produção entre o período de transição do processo litográfico para o sistema *Offset*. Não é possível saber a autoria de cada rótulo. No total são 14 rótulos¹⁷ do período entre o final de 1950 e início da década de 1960. Desses, apenas um exemplar é em litografia, o restante é no sistema *Offset*. Esses representam os primeiros rótulos impressos em *Offset* logo após a desativação da seção de litografia da Imprensa Paranaense.

Gentilmente, o senhor Aluizio Fausto Faucz autorizou o uso e a reprodução de seu material, colaborando não somente com os rótulos, como fornecendo informações sobre como era o processo de criação e produção por meio de entrevista.

2.1.5 Coleção Éric Joubert Hunzicker

A coleção pertence ao senhor Éric Joubert Hunzicker, historiador e residente na cidade de Morretes, Paraná. Sua coleção foi localizada por meio de pesquisas, tanto efetuadas digitalmente, como por ligações telefônicas à prefeitura de Morretes. A coleção é dedicada aos rótulos de Cachaça da região e possui 45 exemplares.

Como a pesquisa possui um recorte temporal centrado nos anos de 1930 a 1950 e no processo litográfico, dos 45 rótulos, foram incorporados 23¹⁸ que não estão no acervo da Casa da Memória – FCC. O senhor Éric gentilmente autorizou o uso e a reprodução de sua coleção para a pesquisa.

¹⁷ O Apêndice G apresenta o inventário dos rótulos da Coleção Aluizio Faucz. Optou-se em disponibilizá-lo em versão digital, no CD/DVD em anexo, na pasta/Apêndice/Apêndices.pdf. O Apêndice G está disponível impresso no acervo da Casa da Memória – FCC.

¹⁸ Apesar de os 45 rótulos sofrerem o processo de fichamento, observou-se que alguns rótulos não contemplavam o recorte proposto, portanto, foram retirados do processo, restando os 23 exemplares que estão com seus fichamentos disponíveis no Apêndice H, disponibilizado em versão digital, no CD/DVD em anexo, na pasta/Apêndice/Apêndices.pdf.. O Apêndice H está disponível impresso no acervo da Casa da Memória – FCC.

2.2 FONTES DE PESQUISA

2.2.1 Entrevistas do acervo da Casa da Memória – FCC

Durante a pesquisa bibliográfica, para compreender qual era o *estado da arte* dos estudos sobre as artes gráficas paranaenses, usou-se uma referência presente em praticamente todos os estudos, o livro de Newton Isac da Silva Carneiro¹⁹, chamado *Artes Gráficas em Curitiba*, publicado em dezembro de 1976.

Tomando os estudos de Carneiro, verificou-se que algumas informações contidas em seu livro não eram devidamente referenciadas, e foi necessário buscar como Carneiro obteve as informações e quais seriam suas fontes.

Alguns indícios para essa questão foram parcialmente encontrados no prefácio do livro. Carneiro (1976 p.9) conta:

O tema, em conjunto, ainda não havia motivado os estudiosos locais, possivelmente em consequência da dificuldade na localização das fontes de pesquisa. Mesmo as apreciações parciais inspiraram, até aqui, bibliografia escassa e insegura. Mas, com o atual programa de divulgação da FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, o quadro está mudando [...] breve teremos precioso e acurado levantamento sobre o passado cultural da cidade. Rendo, aqui, homenagem especial a dois amigos [...] Refiro-me a Heitor Stockler de França e Argonauta Alves, ambos vinculados à atividade gráfica em nossa capital. Quando lhes pedi as informações que tão gentilmente forneceram, estava longe de imaginar que a fatalidade os levaria meses depois com pequeno intervalo.

¹⁹ Nascido em Curitiba, a 18 de abril 1914. Diplomou-se em Direito pela Universidade Federal do Paraná. Secretário de Educação e Cultura (1951), onde foi responsável pela criação do Patrimônio Histórico e Artístico Paranaense; Secretário da Agricultura (1953), no Governo Bento Munhoz da Rocha Neto. Presidente da Comissão de comemorações do Centenário da Emancipação Política do Paraná (1952). Deputado Federal em 1954, reelegeu-se em 1958 e 1962. Na Câmara dos Deputados foi vice-líder da UDN. Vice-presidente da Comissão de Economia, presidente da Comissão de Relações Exteriores e representou o Brasil em várias conferências interparlamentares internacionais. Professor da disciplina Política Florestal na Universidade Federal do Paraná, onde em 1968 foi nomeado diretor da Escola de Florestas. Em 1970, presidente do Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal. De 1952 a 1972, presidente da Associação de Cultura Franco Brasileira de Curitiba; e, de 1969 a 1971, presidente do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Membro da Academia Paranaense de Letras. Agraciado com a Legião de Honra e as Palmas Acadêmicas, pela França; com a ordem de *Orange e Nassau* pela Holanda; com a Estrela de Solidariedade Italiana; com a ordem do mérito do Chile e com a ordem do Infante Dom Henrique, de Portugal. Além de seus livros editados, tem vários trabalhos publicados em periódicos diversos (CARNEIRO, 1976).

Durante o levantamento, observou-se que nesse período entre 1974 a 1976, ocorreram na Casa Romário Martins²⁰ várias iniciativas para coletar material produzido no processo litográfico do Paraná.

Essas pesquisas foram realizadas com a supervisão de Valêncio Xavier e da jornalista Rosirene Gemael. Valêncio comenta sobre a necessidade de uma reflexão sobre a produção e as imagens vinculadas nos rótulos e embalagens:

Os rótulos e embalagens de produtos industrializados de grande consumo se constituíram num importante meio de comunicação popular. Através dos desenhos estampados nos rótulos e embalagens, a população tomava conhecimento não só dos modismos artísticos em voga, como também de uma visão – às vezes realista, às vezes onírica – do mundo. A repetição constante de uma mesma imagem, durante anos, num mesmo produto, certamente haveria de criar uma nova imagem mental no consumidor, mais um dado referencial a ser compartilhado com outras pessoas. O assunto é vasto e permite um estudo até hoje não feito (GEMAEEL, 1975 p.8).

Os resultados obtidos com esta iniciativa na década de 1970 foram: os rótulos que hoje compõem o acervo da Casa da Memória – FCC; uma lista de contatos das pessoas envolvidas nas oficinas litográficas, infelizmente não cadastrada e, conseqüentemente, não localizável no acervo da Fundação; alguns artigos em periódicos, como o artigo no *Jornal da Tarde*, na revista *Panorama* e um Boletim Informativo²¹; uma exposição chamada *Rótulos e Embalagens Antigas – Litografia*, inaugurada em 29 de outubro de 1975; e a realização de uma série de entrevistas gravadas em fita cassete.

Com o conhecimento das entrevistas dos trabalhadores envolvidos nas litografias do Paraná, buscou-se localizá-las dentro do acervo. As referências eram mínimas, em alguns casos apenas um nome de referência e, após algumas visitas e várias entrevistas localizadas, chegou-se a um documento sobre a exposição que continha

²⁰ Inaugurada em 14 de dezembro de 1973, a Casa Romário Martins passou a sediar o primeiro núcleo voltado à preservação dos suportes da memória de Curitiba, base inicial da Casa da Memória e da Diretoria de Patrimônio Cultural do município. (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 2013).

²¹ Boletim informativo n.º 15 Casa Romário Martins. Schroeder e Kirstein, *Rótulos e Embalagens Antigas – Litografia*. Outubro de 1975. O boletim faz parte do setor de Obras Raras e sua consulta só ocorre com hora marcada. Com autorização do setor de Obras Raras, o material foi fotografado e, posteriormente, digitalizado, sendo disponibilizado tanto na internet, como em cópia impressa para a consulta na biblioteca da Casa da Memória. O Anexo A apresenta o documento na íntegra com as fotografias do boletim original.

detalhes de quantas e quais eram as entrevistas realizadas. Infelizmente, esse foi um dos últimos documentos localizados na pesquisa, e confirmou que a maioria das entrevistas do acervo já havia sido localizada.

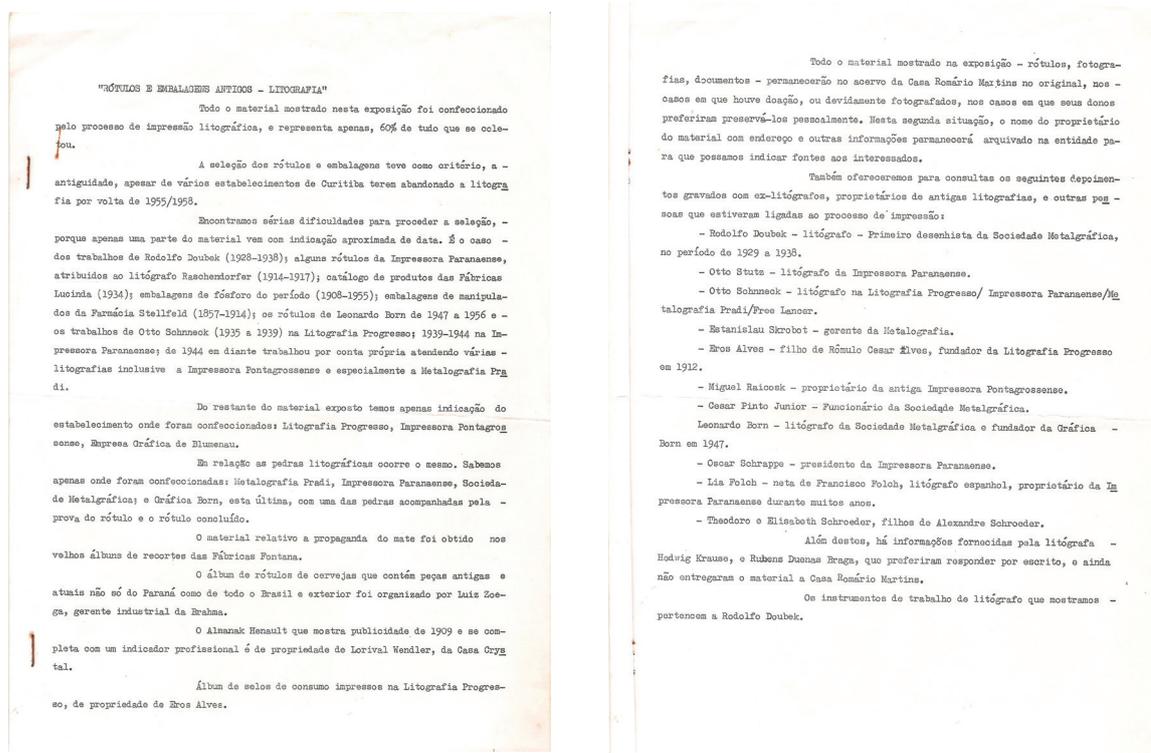


Figura 1 – Documento físico, com duas páginas, datilografado, localizado na Casa da Memória – FCC. Provável autoria de Rosirene Gemael. Contém os principais dados referentes ao que foi coletado sobre a litografia no Paraná.

Fonte: Casa da Memória – FCC. Reprodução fotográfica: Autoria própria.

No referido texto, comenta-se a exposição *Rótulos e Embalagens antigas – Litografia*, na qual 40% de tudo que foi coletado não foi exposto, pois a curadoria usou como critério expor somente o material mais antigo.

Com relação às datas, acredita-se que a maioria dos estabelecimentos abandonou a litografia entre 1955 a 1958, porém, Leonardo Born (1975) confirma que ainda em 1975 uma litografia permanecia aberta realizando a impressão de latas. Outro dado não confirmado é em qual ano a Litografia Progresso abandonou o processo litográfico.

Já as datas de produção dos rótulos e embalagens coletados são aproximadas, e há informações de apenas alguns litógrafos. O Quadro 1 apresenta de modo resumido os itens expostos.

| Autor | Período | Litografia | Material |
|-----------------------|------------------|---|--|
| Rodolpho Doubek | 1928–1938 | Metalgráfica | Decalcomanias, latas e rótulos |
| Arnaldo Raschendorfer | 1914–1917 | Impressora Paranaense | Rótulos |
| Desconhecido | 1934 | Desconhecido | Catálogos de produtos Fábricas Lucinda |
| Desconhecido | 1908–1955 | Impressora Paranaense | Embalagens para fósforos |
| Desconhecido | 1857–1939 | Desconhecido | Embalagens para Farmácia Stellfeld |
| Leonardo Born | 1947–1956 | Sociedade Metalgráfica e Gráfica Born | Rótulos |
| Otto Schneck | 1935–1939 | Litografia Progresso | Rótulos |
| Otto Schneck | 1939–1944 | Impressora Paranaense | Rótulos, mapas e embalagens |
| Otto Schneck | A partir de 1944 | Metalografia Pradi, Impressora Paranaense, Litografia Progresso e Impressora Pontagrossense | Rótulos, mapas, latas e embalagens, |

Quadro 1 – Itens expostos na Exposição *Rótulos e Embalagens antigas – Litografia*, de 1975. Fonte: Autoria própria, com base em dados da Casa da Memória – FCC, (2011).

Do material que não participou da exposição, existe indicação de que foram confeccionados na Litografia Progresso, na Impressora Pontagrossense e na Empresa Gráfica de Blumenau, que era uma filial da Impressora Paranaense.

A página dois do texto informa que todo o material ficaria à disposição da FCC, e que nos casos em que os donos preferissem preservá-los, o material seria catalogado com informações para os pesquisadores. Infelizmente, esse material não foi localizado no acervo da FCC. Conforme orientação dos servidores da Fundação, esse material pode existir, só é necessário localizá-lo sem a catalogação.

Ao final da página são relacionados os depoimentos (entrevistas) gravados com ex-litógrafos, proprietários de antigas litografias e outras pessoas relacionadas à produção litográfica. O Quadro 2 apresenta um resumo das entrevistas efetuadas entre os anos de 1974 a 1975.

| | Entrevistado | Relação com a litografia |
|----|---|---|
| 1 | Rodolpho Doubek | Litógrafo – Sociedade Metalgráfica |
| 2 | Otto Stütz | Litógrafo – Impressora Paranaense |
| 3 | Otto Christiano Schneck | Litógrafo – Litografia Progresso Impressora Paranaense Metalografia Pradi Autônomo |
| 4 | Estanislau Pedro Skrobot | Gerente Metalografia Pradi |
| 5 | José Eros Alves | Gerente da Litografia Progresso |
| 6 | Miguel Raicosk | Proprietário da Impressora Pontagrossense |
| 7 | Cesar Pinto Junior | Contador da Sociedade Metalgráfica |
| 8 | Leonardo Born | Litógrafo – Sociedade Metalgráfica Fundador da Gráfica Born |
| 9 | Oscar Schrappe Sobrinho | Presidente da Impressora Paranaense |
| 10 | Lia Folch | Neta de Francisco Folch, litógrafo, ex-proprietário da Impressora Paranaense |
| 11 | Theodoro Schroeder Elisabeth Schroeder | Filhos de Alexandre Schroeder, Fundador da Litografia Progresso e Sociedade Metalgráfica |

Quadro 2 – Lista das entrevistas efetuadas por Rosirene Gemael entre os anos de 1974 a 1975 para a exposição *Rótulos e Embalagens antigas – Litografia*, de 1975.

Fonte: Autoria própria.

Além dessas entrevistas, localizou-se outra do senhor Rodolpho Doubek, elaborada no ano de 1984, sobre os pioneiros da fotografia no Paraná. A entrevista não tem indicação de autoria, nem data de transcrição. Seu suporte é em papel e está datilografada. Nos trechos iniciais, Doubek (1984) relatou como foi seu processo de entrada na litografia, comentando sua trajetória até chegar na litografia, passando pelo ateliê de Alfredo Andersen e seus trabalhos com cartões postais para os fotógrafos de Curitiba.

Gemael finaliza o texto comentando a ausência das entregas dos materiais da litógrafa Hedwig Eliese Krause e de Rubens Duenas Braga. Não há registros na Casa da Memória que confirmem a existência e, conseqüentemente, entrega desse material citado por Gemael.

Todas as entrevistas²² analisadas iniciam com perguntas sobre a trajetória pessoal, com uma breve apresentação do entrevistado, o nome completo, data de nascimento e origem da família. Logo em seguida, traça-se uma trajetória profissional,

²² Todas as transcrições das entrevistas da Casa da Memória – FCC estão disponíveis para consulta em versão digital, no CD/DVD do Anexo B, em formato PDF, na pasta/Entrevistas/CM_FCC.

como: o início da atividade na litografia, o aprendizado, os principais trabalhos, o processo de criação dos materiais gráficos, a presença de mulheres nas oficinas e o ambiente de trabalho.

Entre as últimas perguntas estão questões relacionadas ao processo de declínio da litografia e a transição para o sistema *Offset*. As entrevistas são finalizadas com perguntas sobre alguns acontecimentos inusitados e que marcaram o entrevistado.

Das entrevistas citadas no Quadro 2, duas não foram localizadas no acervo: a dos irmãos Theodoro Schroeder e Elisabeth Schroeder e a de Lia Folch. Buscou-se, por meio de um ofício²³ ao Diretor de Patrimônio da FCC, acesso às fitas originais²⁴ das gravações das entrevistas, principalmente aquelas que não estavam transcritas. Embora constem no registro do acervo, não foram localizadas, impossibilitando a sua análise e utilização nestes estudos.

As nove entrevistas localizadas no acervo da Casa da Memória – FCC encontravam-se em suporte físico e já transcritas. As transcrições são datilografadas ou impressas em papel. As datilografadas não apresentam o(a) autor(a) da transcrição, nem data, enquanto as demais têm a autoria, assim como o ano da transcrição, 2007. Optou-se por utilizar essas transcrições, em vista da impossibilidade do acesso às gravações originais.

2.2.2 Entrevistas complementares

Estas entrevistas²⁵ foram realizadas durante o ano de 2013 e têm como objetivo complementar o acervo da Casa da Memória – FCC. Foram quatro entrevistas (Quadro 3), sendo três gravadas em áudio e vídeo e uma por registros em um bloco de anotações.

²³ O ofício encaminhado, assim com sua resposta, estão disponíveis no Apêndice I

²⁴ As fitas eram/são no formato cassete. O tempo estimado não consta nos registros.

²⁵ Todas as transcrições das entrevistas realizadas no ano de 2013, com exceção da entrevista de Otto Schneck, realizada com bloco de anotações, estão disponíveis para consulta em versão digital, no CD/DVD no Anexo C, em formato PDF, na pasta/Entrevistas/2013.

O processo de entrevistas foi lento e contínuo. Tornou-se possível com a colaboração de diversas pessoas que forneceram informações para contatar os entrevistados.

| | Entrevistado | Entrevistador | Envolvimento com a litografia |
|---|--------------------------|--------------------------------|---|
| 1 | Aluizio Fausto Faucz | Alan Witikoski | Gerente de produção – Impressora Paranaense |
| 2 | Egon Fernando Selow | Alan Witikoski Dulce Albach | Aprendiz de litografia – Impressora Paranaense |
| 3 | Antenor Alfredo Brockelt | Alan Witikoski | Impressor litógrafo – Impressora Paranaense |
| 4 | Otto Christiano Schneck | Alan Witikoski | Litógrafo – Litografia Progresso, Impressora Paranaense, Metalografia Pradi e Impressora Pontagrossense |

Quadro 3 – Apresentação dos entrevistados no período de 2013.

Fonte: Autoria própria.

2.2.2.1 Roteiro de entrevistas

Para elaborar o roteiro das entrevistas, utilizou-se concepções de história oral presentes nos livros de José Carlos Sebe Bom Meihy e Fabíola Holanda Bom Meihy (2010) e Lucilia de Almeida Neves Delgado (2006).

A opção pela metodologia da história oral foi feita pelo fato de que as fontes históricas – depoimentos – são baseadas na memória enquanto uma evocação do passado em termos presentes.

É, portanto, preciso distinguir memória de história. A memória se relaciona à imaginação, ao vivido. O ato de (re)contar a modifica constantemente, já que detalhes são revelados e/ou apagados, dependendo das vivências de quem relata. A história procura refletir sobre as vivências relatadas.

A linha fronteira entre ambas é tênue, uma vez que o processo para acessar as memórias traz consigo reflexões sobre o vivido, do mesmo modo que a história. A separação é estabelecida pelos procedimentos e regras padronizadas pelos historiadores, inexistentes na constituição das memórias.

Para Delgado (2006), a memória possibilita três discussões: o registro do passado, o processo de constituição de identidades e a valorização de cada indivíduo em relação à sociedade e/ou movimento na qual é/foi participante, sendo os métodos da história oral uma das maneiras de reconstruir esses fragmentos de passado.

A autora chama a atenção para as noções de tempo, pois no processo da memória há uma multiplicidade de tempos. A memória é induzida, por meio de perguntas, para um tempo passado, porém, com interesses e respostas no tempo presente. Este deslocamento de temporalidade atua modificando o significado das vivências por meio da cultura. Assim, o tempo medido em números, como datas, meses, anos, é entendido de modo diferente para cada cultura, tendo um poder singular e plural.

Se o tempo confere singularidade a cada experiência concreta da vida humana, também a define como vivência da pluralidade, já que, em cada movimento da história, entrecruzam-se tempos múltiplos, que, acoplados à experiência singular espacial, lhe conferem originalidade e substância (DELGADO, 2006 p.35).

As entrevistas realizadas dialogam com essa singularidade e pluralidade oriunda do deslocamento temporal promovido pela memória. Ao analisar as entrevistas como um conjunto de informações, foi possível observar as informações únicas relacionadas à trajetória de vida de cada entrevistado, e as diversas visões sobre acontecimentos e procedimentos realizados por um mesmo grupo de trabalhadores, em determinada oficina.

As entrevistas foram estruturadas no seguinte procedimento: primeiramente, era feito um contato e/ou uma visita, com a apresentação do pesquisador e a proposta do trabalho de estudar a litografia paranaense, depois, conforme a disponibilidade do entrevistado, era agendada uma data e local indicados por ele.

Nesse primeiro contato, o entrevistado era informado de que teria total autonomia sobre as informações divulgadas, tendo poder de veto sobre qualquer questão, e que, nada seria disponibilizado em acervos públicos sem sua leitura prévia e autorização.

O passo seguinte foi a confecção de um roteiro de entrevista. A existência de um questionário prévio, na perspectiva de Meihy, caracteriza o gênero de história oral temática, que é diferente de uma entrevista tradicional. Para Meihy (2010 p.35):

A história oral temática se aproxima em certa medida dos procedimentos comuns às entrevistas tradicionais. Isso, aliás, é um risco e tem sido lugar-comum a quem não entende de história oral. Porque se supõe que entrevista é meramente um diálogo investigativo, não faltam confusões. A diferença é que os procedimentos que determinam a história oral não se restringem apenas ao ato de apreensão das entrevistas. Todo o enquadramento em etapas previstas no projeto caracteriza o trabalho de história oral temática.

O roteiro tinha como referências algumas perguntas realizadas nas entrevistas coletadas na Casa da Memória – FCC por Rosirene Gemael, além das indicações de Meihy (2010), que estão detalhadas no transcrito do texto.

A estratégia de confecção do roteiro próximo ao aplicado por Gemael é manter uma unidade com o material coletado, e buscar, por meio das perguntas, suprir algumas informações ausentes ou contraditórias das entrevistas já coletadas.

Foi desenvolvido um roteiro base com seis temas principais analisados nas entrevistas de Gemael: trajetória pessoal; trajetória profissional; aprendizagem, organização, criação e produção da litografia; da litografia ao *Offset*; material de referência para futuras consultas; e novos contatos.

O Quadro 4 apresenta a entrevista do Sr. Antenor Brockelt. O roteiro base poderia sofrer alterações dependendo do conhecimento prévio de cada entrevistado. Por exemplo, sabia-se que o Sr. Antenor era um impressor litográfico, como não havia outras entrevistas com alguém da mesma função, as perguntas relacionadas a como era o procedimento do trabalho tornaram-se mais extensas que nos outros roteiros.

| Roteiro de entrevistas sobre rótulos e litografia no Paraná | | | |
|---|--|---|-----------------------|
| Entrevistado: | Sr. Antenor Brockelt | Litografia: | Impressora Paranaense |
| Contato: | Telefone (XXX - XXXX) | Função: | Impressor litográfico |
| Entrevistador: | Alan Witikoski | Data: | 31/01/2013 |
| Temas | Perguntas | Objetivos | |
| Trajetória pessoal | Dados pessoais (nome completo, data, local de nascimento e referências familiares) | Conhecer o perfil do entrevistado e compreender seu contexto social. | |
| Trajetória profissional | Qual é sua formação? | Conhecer a trajetória do entrevistado em relação a sua vida profissional. | |
| | Como se inseriu neste mercado? | | |
| | Aprendeu com alguém? | | |
| | Qual era sua função específica? | | |
| | Como eram os procedimentos de trabalho? | | |
| | Como era o ambiente de trabalho? | | |

| | | |
|---|--|--|
| Aprendizado / organização / criação / produção da litografia | Chegou a conhecer o setor de litografia da impressora? | Como eram as atividades na litografia relacionadas ao aprendizado, organização, criação e produção dos materiais gráficos. |
| | O que era impresso e quantos e quais eram os litógrafos? | |
| | Como era a divisão do trabalho na oficina? | |
| | Como era a relação entre primeiro desenhista, oficiais de litografia, transportadores e os aprendizes? | |
| | Como era o processo de aprendizado? | |
| | Existiam mulheres no trabalho? Alguma mulher litógrafa? | |
| | Os litógrafos tinham alguma relação com algum tipo de arte, como fotografia ou pintura? | |
| | Como se obtinham as ideias? | |
| | Quem eram os clientes? | |
| | Como era a matéria-prima (ex.: papel cartão, tinta) e equipamentos? Quais eram? | |
| | Quais eram as maiores dificuldades e/ou facilidades? | |
| Pode citar exemplos de situações marcantes ou inusitadas? | | |
| Da litografia ao <i>Offset</i> | Em que ano acabou o sistema litográfico? Alguma outra oficina se manteve atuando? | Analisar a transição do processo litográfico para o <i>Offset</i> . |
| | Para onde foram as antigas prensas, impressoras e matrizes? | |
| | Como foi a adaptação para o processo <i>Offset</i> e o fotolito? | |
| | Quais eram as vantagens do sistema <i>Offset</i> sobre a litografia? | |
| O que aconteceu com os aprendizes da Impressora Paranaense depois do fechamento do setor de litografia? | | |
| Material de referência para futuras consultas | Conhece alguma coleção ou possui algum material gráfico antigo relacionado à litografia? | Captar com o entrevistado informações sobre alguma coleção ou acervo para futura consulta. |
| Novos contatos | Tem contato com alguém que trabalhava na litografia na época? | Elaborar futuras ações de pesquisa por intermédio do entrevistado. |

Quadro 4 – Exemplo de roteiro de entrevista aplicado ao Sr. Antenor Brockelt em 2013.

Fonte: Autoria própria.

O roteiro funciona como um meio de organizar e conduzir a entrevista, e nem sempre durante sua aplicação é seguido rigorosamente. Para Meihy (2010), a existência do roteiro é fundamental para a prática da história oral, entretanto, o entrevistador necessita de sensibilidade para permitir aberturas ao entrevistado,

em que possa contar detalhes e/ou acontecimentos não previstos no roteiro, mas relevantes para a pesquisa.

2.2.2.2 Protocolo de transcrição de entrevistas

Para a utilização e análise das entrevistas no transcrito dos estudos, optou-se, em um primeiro momento, por dividi-las em dois grupos: as entrevistas do acervo da Casa da Memória – FCC e as realizadas em 2013.

O protocolo de entrevistas²⁶ reúne as informações sobre as entrevistas. O Quadro 5 apresenta o protocolo do Sr. Antenor Brockelt.

| | | |
|--|--|--------------------------|
| Nome do entrevistado | Antenor Alfredo Brockelt | |
| Nome da empresa | Impressora Paranaense | |
| Vínculo do entrevistado com a empresa | Aprendiz, impressor litógrafo, impressor <i>Offset</i> e supervisor de seção (<i>Offset</i>) | |
| Data da entrevista | 22-11-2013 | |
| Local da entrevista | Rua Frei Henrique de Coimbra – Hauer | |
| Horário: | Início: 15h08min | Término: 17h40min |
| Entrevistadores | Alan Wititkoski | |
| Instituição | PPGTE/UTFPR | |
| Data da transcrição | 25 e 26 de novembro de 2013, por Alan Wititkoski | |
| Nome do arquivo áudio | 221113-Antenor-Brockelt-IP.amr | |
| Nome do arquivo vídeo | 20131122-Antenor-Brockelt-IP.mpg 20131122-Antenor-Brockelt-IP-Parte-2.mpg | |
| Nome do arquivo texto | Impressora-Paranaense-Antenor-Brockelt.xls | |
| Data da digitalização | 25 e 26 de novembro de 2013, por Alan Wititkoski | |
| Acervo | Coleção Alan Wititkoski | |

Quadro 5 – Protocolo da entrevista do Sr. Antenor Brockelt.
Fonte: Autoria própria, com base nos modelos de Corrêa (2008).

Todos os protocolos das entrevistas possuem exatamente os mesmos campos. Quando algum dado está ausente, é registrado como não informado. A pedido dos entrevistados, o número do local da entrevista, assim como o telefone de contato, não foi divulgado.

²⁶ O modelo de protocolo e as marcações por turnos adotados têm origem em uma oficina realizada no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, ministrado pelo prof.º Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa dentro da disciplina História Social do Design, em jun. 2013.

Além disso, as entrevistas de 2013 foram adicionadas às coletadas na Casa da Memória em uma encadernação elaborada pelo pesquisador, que será doada à biblioteca da Casa da Memória – FCC, à Biblioteca Pública do Paraná e ao Museu Paranaense. Todos os entrevistados de 2013 estão cientes e concordaram com a doação do material.

Para facilitar o gerenciamento das informações, foi definida a utilização da marcação de turnos. Cada entrevistador e entrevistado é reconhecido por suas iniciais, e cada fala é registrada com um número, que torna-se um turno. Desse modo, é possível localizar rapidamente cada temática dentro das entrevistas. O Quadro 6 apresenta um exemplo da entrevista do Sr. Antenor Brockelt.

| | | |
|-----------------------------|--|--|
| Nome do entrevistado | Antenor Alfredo Brockelt | |
| Nome da empresa | Impressora Paranaense | |
| Pessoas relacionadas | ARW: Entrevistador Alan Ricardo Witikoski AB: Entrevistado Antenor Brockelt | |
| Turno | Legenda | Transcrição |
| 1 | ARW | Como a Impressora Paranaense acabou? |
| 2 | AB | Bom que eu sei era o seguinte. Eles foram ficando velhos e começou a entrar todos aqueles filhos. |
| 3 | ARW | Quem, os netos do seu Max? |
| 4 | AB | Que era filho do diretor, a do Max Schrappe, aquele foi o primeiro, que era sócio do Barão do Serro Azul, esse Max que foi o principal. Depois deste Max, os filhos dele tinha, o Max também, o Oscar, o Hellmut e um tal de Werner. |
| 5 | ARW | Aham. |

Quadro 6 – Aplicação da classificação das falas em turnos na entrevista do Sr. Antenor Brockelt.
Fonte: Autoria própria.

Juntamente com a estrutura de classificação de turnos, utilizou-se um quadro de temas (Quadro 7). No lado esquerdo são definidos alguns temas específicos considerados relevantes para os estudos. Do lado direito estão as marcações de turnos de cada entrevista. Na junção entre linhas e colunas indica-se o(s) número(s) do turno em que o tema é indicado. Esses temas sofreram ajustes no transcorrer da pesquisa.

QUADRO DE TEMAS - ETAPA BIOGRÁFICA

| TEMAS | TURNOS | | | | | | | | | | | |
|---|--------------------|---------------|-------------------------|--------------------|-----------------|----------------|-----------------|------------|-----------------|-------------------------|---------------------|---------------|
| | Estanislau Skrobot | Leonardo Born | Oscar Schrappe Sobrinho | Cesar Pinto Junior | José Eros Alves | Miguel Raicosk | Otto Schneck | Otto Stutz | Rodolfo Doubek | Rodolfo Doubek 2 (Foto) | Egon Fernando Selow | Aluizio Faucz |
| Relacionado a litografia | MP | SM GB | IP | SM | LP | IPG | LP IP SM IPG | IP | SM | SM | IP | IP |
| Biografia | | | 01,-08 | | 72-79 | | | | | | | |
| História da oficina litográfica | | | | | | | | | | | | |
| Formação (ensino) fazeres dos aprendizes | | | 48,53-66, 73,78, | 67,70 | 26, 33, 34 | | 9.10, 12-36 | 03,-34 | 29-32; 78-81 | 03;04 | | |
| Citação de outros litógrafos e/ou litografias | | | 11, 32 | | | | 14 | | | | | |
| Fazeres do Primeiro Desenhista | | | 32, 81-82 | | | | 64-77 | | 54-64, | | | |
| Fazeres do Transportador | | | | | | | | | | | | |
| Como eram selecionados os temas | | | | 71-74 | 31.32, 52.53 | | 38-48 | | | | | |
| Relação com as artes plásticas | | | | | 38-39 | | | | 05,-08 | | | |

Legenda: MP (Metalografia Pradi); SM (Sociedade Metalgráfica); IP (Impressora Paranaense); GB (Gráfica Born); LP (Litografia Progresso) IPG (Impressora Pontagrossense).

Quadro 7 – Exemplo de aplicação do quadro de temas para o desenvolvimento da pesquisa.
Fonte: Autoria própria.

O quadro de turnos é uma ferramenta importante para o mapeamento e gerenciamento das informações obtidas nas entrevistas. Para facilitar a localização das falas dos entrevistados citados durante o texto, e auxiliar na contextualização de suas falas, optou-se ao final de cada citação das entrevistas indicar o(s) turno(s) na qual ela pode ser localizada. Essa indicação é feita pela letra T maiúscula (caixa alta) seguida do respectivo turno. Por exemplo, em uma entrevista de Estanislau Pedro Skrobot (1975):

Foi embora para melhorar de situação, unicamente por causa disto. Ele queria mais vantagens, a outra firma estava se organizando e ofereceu vantagens para ele. Sabe qual foi o seu fim? Começou a falsificar selos e teve que se suicidar. [...] Ele era um artista de primeira ordem. Era inteligente mas muito interesseiro, muito apegado às coisas do dinheiro. Iludiu-se com a promessa que fizeram para ele e foi fabricar selos. Foi uma tragédia. Na hora que o fiscal chegou com a polícia ele tomou ácido. Suicidou-se no próprio local de trabalho. Foi muito mal para o hospital mas tinha que morrer porque o ácido destruiu todo o seu organismo. Foi uma pena, pois era um grande artista (T12–20).

Na citação anterior, é narrado como um dos envolvidos na litografia cometeu suicídio. A indicação T12–20 corresponde aos turnos da entrevista de Skrobot nos quais é possível localizar o fragmento de sua fala.

Essa estratégia foi usada em todas as entrevistas, tanto as de 1975 realizadas pela Casa da Memória – FCC, como as efetuadas em 2013.

Em 2013 foram feitas entrevistas com Aluizio Fausto Faucz, Egon Fernando Selow e Antenor Alfredo Brockelt. Todas foram filmadas e gravadas em áudio, com as correções exigidas e autorizadas para uso. A exceção foi a entrevista com o litógrafo Otto Cristiano Schneck, registrada por meio de um caderno de notas.

3 OFICINAS LITOGRAFICAS PARANAENSES

Ao realizar os inventários e as entrevistas sobre o material, percebeu-se que os rótulos foram produzidos por algumas oficinas litográficas, como a Litografia Progresso e a Impressora Pontagrossense. Além delas, outros rótulos contavam com indicações de oficinas, por parte dos entrevistados, como a Impressora Paranaense e a Sociedade Metalgráfica.

Foi a partir dessas informações que se buscou compreender melhor como eram as oficinas referenciadas nos rótulos de Cachaça do Paraná. Portanto, as oficinas litografias comentadas não correspondem a todas as litografias existentes no período, mas somente àquelas que foram citadas nas entrevistas ou indicadas nos rótulos litográficos da época.

Apesar do recorte da pesquisa estar entre as décadas de 1930 a 1950, a apresentação das oficinas litográficas ocorre de modo cronológico, de sua fundação até o momento conhecido em que o processo litográfico é desativado ou substituído em sua totalidade pelo sistema *Offset*.

3.1 DA TYPOGRAPHIA PARANAENSE À IMPRESSORA PARANAENSE

De acordo com Carneiro (1976), Joaquim e Guadalupe Presas (2007) e José Humberto Boguszewski (2012), a história da litografia no estado do Paraná está intimamente ligada à produção da erva-mate. As primeiras oficinas tipográficas surgiram a partir do convite de Zacarias de Góes e Vasconcellos (presidente da província entre 1853–1855) ao tipógrafo Cândido Martins Lopes, que possuía uma tipografia em Niterói e era conhecido de Zacarias.

Lopes aceitou o convite e fundou a Typographia Paranaense, em 1854, na rua da Imperatriz número oito, atualmente rua XV de Novembro. Seu principal impresso era o semanário “O Dezenove de Dezembro”, no qual eram publicados os “atos oficiais” da província. O equipamento era basicamente uma mesa de ferro com prancha para composição manual, local onde eram deslizados rolos para realizar a impressão,

caixa de tipos e demais acessórios. Lopes imprimiu também outros trabalhos não oficiais, como livros e folhetins²⁷ (CARNEIRO, 1976).

Na montagem da tipografia, Cândido Lopes contava com o ajudante Joaquim Luiz Pereira. Conforme Carneiro (1976), com a escassa mão de obra presente na cidade, coube à Typographia Paranaense promover cursos de aprendizado para formação de mão de obra para a tipografia, tornando-se um centro de aprendizado²⁸, o que continuaria durante toda a sua existência.

Em 1861, surgiu uma pequena oficina tipográfica para pequenos impressos, promovida pelo novo presidente da província, José Francisco Cardoso (1859–1861) que escolheu o periódico “Correio Oficial”, para publicar os “atos oficiais” do Paraná. Carneiro (1976) relata que tal acontecimento foi desencadeado por um provável desentendimento entre Cândido Lopes e José Francisco Cardoso.

A tipografia responsável pela impressão do “Correio Oficial” tinha no comando Joaquim Lourenço de Sá e Ribas. Não foram encontrados registros sobre a tipografia após o ano de 1863, quando Cândido Lopes voltou a publicar os “atos oficiais”, por intermédio de outro presidente da província, Antonio Barbosa Gomes Nogueira (1861–1863).

Na década de 1860, Cândido Lopes já contava com um número razoável de publicações e começou a estudar a possibilidade de realizar uma oficina litográfica no Paraná, tornando o serviço local e não dependente de centros como São Paulo e Rio de Janeiro.

Lopes aconselhou-se com seu amigo Julio Martin, fundador da Imperial Litografia a vapor, em São Paulo, que sugeriu procurar o pintor e litógrafo alemão Franz Keller, que estava de passagem por Curitiba.

Keller foi procurado por Lopes e este o desencorajou a expandir sua tipografia a um novo processo, a litografia. De acordo com Keller, a cidade tinha problemas

²⁷ Entre as outras publicações da Typographia Paranaense estão: o livro “*Romances e Novelas*”, de J. Norberto de Souza e Silva, *Campo do Ipiranga*, de Henrique de Beaurepaire Rohan, a *Pequena Arte da Música*, de Sebastião José Cavalcanti, etc. (Carneiro, 1976).

²⁸ De acordo com Carneiro (1976), passaram pela tipografia figuras ligadas à política e às letras, como Albino Silva, Luis França, João Antonio Xavier e Romário Martins.

com relação à mão de obra, principalmente aprendizes, suprimento de materiais e o mercado não era promissor.

Lopes, então, decidiu investir na tipografia, deixando seu jornal em grande formato, para que fosse distribuído por todo o Império, concorrendo com impressos estrangeiros. Porém, em 1871, Cândido Lopes faleceu subitamente, interrompendo o planejamento de expansão da Typografia Paranaense.

Sua esposa, Dona Gertrudes da Silva Lopes, e o tipógrafo João Luiz Pereira assumiram o gerenciamento da empresa, até que, em 1875, Jesuíno Lopes, atingiu a maioria, assumindo a Typographia Paranaense. Durante a transição, a maior parte do material gráfico do Paraná foi impresso em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Na década de 1880, o empresário e produtor de erva-mate, Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul, associou-se a Jesuíno Lopes, e a razão social foi alterada para Companhia Impressora Paranaense.

O interesse na indústria gráfica por parte dos produtores de mate ocorreu em virtude do aumento da produção e das exportações do produto, pois era necessário identificar o fabricante e o importador. Paralelamente, a embalagem de couro cru foi substituída pela barrica de pinho, sugerida pelo engenheiro André Rebouças, que necessitava ser identificada por rótulos. Como produzir os rótulos em São Paulo e no Rio de Janeiro tornaria o processo mais lento, por causa da dificuldade de transporte no período, a estratégia escolhida foi investir na indústria gráfica local.

Até 1885, o capital da empresa foi dobrado pelos investimentos do Barão. Entre os equipamentos adquiridos estavam um prelo mecânico e a instalação de uma pequena litografia no ano de 1883. Nesse período, ocorreu a mudança de endereço da rua das Flores (rua da Imperatriz) para a rua Riachuelo.

O Barão do Serro Azul percebeu as novas demandas e resolveu investir na indústria gráfica, não só para atender suas necessidades, mas também para atender à crescente produção de mate de outros produtores do período, tornando a Imprensa Paranaense, por um período de tempo (1890 a 1910), a maior fornecedora de rótulos litográficos.

O problema da escassez de mão de obra persistia, porém, Curitiba apresentava algumas condições peculiares que tornaram o problema superável. Primeiro, o fluxo de imigrantes, sobretudo em razão da proximidade com o porto de Paranaguá, tornaram a presença de imigrantes europeus (alemães, espanhóis, russos, poloneses, ucranianos, austríacos, etc.) economicamente significativa na cidade, por meio do estabelecimento de colônias. Segundo, a presença da Escola de Belas Artes, fundada pelo pintor Mariano de Lima²⁹, incentivou muitos jovens aos estudos de desenho, e vários deles se tornariam os potenciais trabalhadores das oficinas litográficas³⁰ que estavam surgindo.

Dessa maneira, os litógrafos contratados pela Imprensa Paranaense eram estrangeiros, especialmente alemães e espanhóis. Entre eles, dois ganharam destaque, Alexandre Schroeder, ajudando a fundar outras três litografias em Curitiba, e Francisco Folch, que assumiu a Imprensa Paranaense a partir de 1902.

Folch passava por Curitiba a caminho de Buenos Aires, porém, se enamorou de uma jovem e se estabeleceu na cidade. Foi contratado como litógrafo na Imprensa Paranaense, o que, de acordo com Carneiro (1976), elevou a qualidade dos impressos.

Com a morte do Barão do Serro Azul³¹, em 1894, Jesuíno Lopes assumiu o controle da Imprensa Paranaense, tendo como sócios David Antonio da Silva Carneiro, representando a parte do Barão, Theodoro Carneiro Guimarães, Francisca Correia Alves de Araújo, João Evangelista Espindola e Boaventura Azevedo.

Nessa nova reorganização societária, a Imprensa Paranaense passa a produzir, de forma constante no mercado editorial, diversos livros. O livro de maior volume foi a impressão, em 1897, da *História da Guerra do Paraguai*, do coronel José Bernardino Bormann, que somava 800 páginas, três volumes e 12 mapas, impresso em litografia e tipografia. Essa obra é considerada por Carneiro (1976) a “obra-prima” da editoração gráfica do período.

²⁹ Para informações sobre a Escola de Belas Artes de Mariano de Lima, consultar: (OSINSKI, 2000).

³⁰ A relação entre as oficinas litográficas e as escolas e ateliês de arte será explorada posteriormente.

³¹ O Barão foi preso acusado de traição por apoiar a revolução federalista. Durante o transporte até Paranaguá, onde iria pegar um navio da Marinha até o Rio de Janeiro, ele e outros presos, foram mortos. Para mais informações, consultar: (CORREIA, 1942) e (VARGAS, 1973).

Em 1898, a Imprensa passou por uma nova troca de razão social. A Baronesa do Serro Azul tornou-se sócia comanditária, tendo sociedade de dois familiares. Com isso, em 1899, Jesuíno Lopes, se associou a Vicente Machado e Manoel de Alencar Guimarães, assumindo a direção do jornal *A República*, e afastou-se da Imprensa Paranaense.

Em 1902, por razões ainda pouco esclarecidas, a Baronesa vendeu a Imprensa a Francisco Folch, diretor técnico, ficando este como proprietário da Imprensa.

No início do século XX, Folch construiu uma nova sede, e em 1910, mudou-se para a rua Comendador Araújo, números 107 e 109, sendo esta a sede da Imprensa até o ano de 1978, período em que suas instalações foram transferidas para a rodovia BR 116.

Em 1912, a situação financeira da Imprensa não estava bem, levando Folch a buscar novos sócios, entre eles: Cesar Shultz, que trabalhava com tipografia e também produziu litografias com Narciso Figueras na Litografia do Comércio; Rômulo Cesar Alves, funcionário que aprendeu seu ofício na própria Imprensa Paranaense; e um de seus concorrentes, Max Schrappe.

Schrappe tinha origem alemã e possuía uma litografia em Joinville. Em decorrência da guerra do Contestado, e à impossibilidade de atender seus clientes paranaenses, resolveu, em 1910, abrir uma filial em Curitiba. De acordo com Schrappe (2009), em sua biografia, essa era a única maneira de não fechar a litografia, uma vez que seus maiores clientes estavam em Curitiba.

Folch e Schrappe, até então concorrentes diretos, construíram uma parceria e, em 1912, realizaram a fusão das duas empresas, a Folch, Schrappe Cia, mantendo o nome fantasia de Imprensa Paranaense. Em 1918, Folch faleceu, e Schrappe decidiu assumir a Imprensa, que quase o levou à falência em 1922 (SCHRAPPE, 2009).

Entre 1925–1926, Max Schrappe enviou seus filhos a Leipzig, principal centro das artes gráficas no período, para estudarem os processos gráficos. Como resultado do aprimoramento técnico assimilado, seus filhos decidiram, em 1929, abrir uma seção voltada à clicheria, setor responsável pela gravação de matrizes que, em vez de utilizar a pedra como matriz de impressão, utilizava placas de zinco.

De acordo com Selow (2013), a clicheria da Imprensa Paranaense produzia, em seu início, apenas a chamada “arte a traço”, arte considerada simples, monocromática, apenas com linhas e formas retas e definidas, e a sobreposição de cores para a criação de impressos coloridos continuava efetuada nas matrizes de pedra.

O cenário passou por alterações a partir de 1936, na aquisição da primeira máquina no sistema *Offset*. Em 1937, o sistema passou a funcionar com regularidade.

Lentamente, novos equipamentos *Offset* eram adquiridos, e os equipamentos litográficos ficaram destinados a produções específicas para materiais de formatos diferenciados, baixa tiragem, baixo custo, ou aqueles considerados de baixa qualidade de impressão.

De acordo com Faucz (2013), Schrappe (1975) e Brockelt (2013), a Imprensa Paranaense fechou a seção de litografia no ano de 1958.

3.2 LITOGRAFIA PROGRESSO

Foi fundada em 1912 por dois ex-funcionários da Imprensa Paranaense, Alexandre Schroeder e Rômulo Cesar Alves, tendo como sócio Ildefonso do Serro Azul (filho do Barão), que encerrou sua participação na Imprensa Paranaense.

Alexandre Schroeder era alemão e chegou ao Brasil no começo do século XX. Primeiramente, estabeleceu-se no Rio Grande do Sul, como litógrafo. Por motivos de saúde, foi aconselhado a mudar-se para o Paraná, onde o clima era mais compatível com seu estado de saúde (BORN, 1975). Schroeder rapidamente foi contratado pela Imprensa Paranaense como litógrafo, até conhecer um ex-aprendiz, chamado Rômulo Cesar Alves.

Enquanto Schroeder era responsável pela criação do material gráfico, Alves era encarregado do processo de transporte³² das artes. Como eram funções complementares, resolveram sair da Imprensa Paranaense e fundar a sua própria litografia.

³² O detalhamento de cada função dentro da oficina litográfica é melhor explicado em um item no qual serão descritas as funções do Primeiro desenhista (Mestre litógrafo), Oficial litógrafo e Transportador.

Em virtude de situações geradas pela Primeira Guerra Mundial (1914–1918), como a Lista Negra³³, a oficina ficou impossibilitada de importar materiais essenciais para seu funcionamento, como papéis e tintas, o que obrigou Alves, aconselhado por Ivo Leão, a romper seu vínculo com Schroeder, em 1914.

A Litografia Progresso ficava na rua São Francisco, n.º 215, e funcionou no mesmo endereço até seu fechamento. Em 1939, em um acordo com a Imprensa Paranaense, adquiriram uma gráfica em Blumenau, a Empresa Gráfica Catarinense S.A. Acredita-se, pelas entrevistas e estimativas, que a oficina tenha ficado ativa até a década de 1960. Na década de 1970 foi comprada pela Imprensa Paranaense, sendo transformada em uma filial (CARNEIRO, 1976; PRESAS, 2007; SCHRAPPE, 1975; ALVES, 1975).

Assim como na Imprensa Paranaense, a Litografia Progresso tinha um procedimento de capacitação de mão de obra, por meio de aprendizes. Entre estes encontram-se Rômulo Cesar Alves, no transporte; Alexandre Schroeder, nos primeiros anos e, posteriormente, Albino Holzkamp como mestres litógrafos. Sabe-se que Otto Cristiano Schneck deve sua formação de aprendiz à Progresso (ALVES, 1975; SCHNECK, 1975; 2013).

3.3 DA SCHROEDER & KIRSTEIN À SOCIEDADE METALGRÁFICA

Alexandre Schroeder chegou ao Brasil no começo do século XX, vivendo primeiramente no Rio Grande do Sul, depois em Curitiba (BORN, 1975). Como era um litógrafo formado na Alemanha, e na cidade havia falta de mão de obra especializada, acabou contratado pela Imprensa Paranaense. Em 1912, desligou-se desta para fundar a Litografia Progresso, ficando na sociedade até o ano de 1914 (ALVES, 1975).

³³ Em 1915 o governo britânico posta a *Statutory List*, vulgarmente conhecida como Lista Negra. A lista proibia que os britânicos estabelecessem relações econômicas com qualquer indivíduo ou empresa que tivesse origem em qualquer dos países inimigos – mesmo que estivessem em países neutros. Em 1917 o Brasil rompeu relação com a Alemanha. Para informações consultar: (BONOW, 2010).

Durante os anos de 1914 a 1917, alguns registros sugerem que Schroeder atuou como autônomo, produzindo artes e decorações (pintura de paredes) (BORN, 1975; ALVES, 1975). Nesse período conheceu outro alemão, Germano Henrique Guilherme Kirstein, que chegou a morar nos fundos de sua casa (BORN, 1975).

Kirstein retornou à Alemanha e, quando voltou, em 1917, trouxe consigo o conhecimento e alguns equipamentos para realizar as decalcomanias (técnica de transferência de um desenho do papel para outro material como, por exemplo, porcelana) (BORN, 1975).

Como Kirstein possuía conhecimentos da técnica, mas não tinha condições de produzir as artes, convidou Schroeder para auxiliá-lo. Após três anos, em 1920, oficializaram a sociedade como uma pequena litografia que tinha entre seus clientes dois empresários do mate, Francisco Fido Fontana e Gabriel Leão (BORN, 1975; CARNEIRO, 1976).

Os empresários conheceram os trabalhos dos dois sócios e propuseram uma sociedade na criação de uma empresa capaz de suprir a necessidade de rotulagens e embalagens de seus produtos. Registrou-se, assim, a Sociedade Metalgráfica, para a indústria e comércio de estamperia de litografia, tipografia, fabricação de latas e outros. (CARNEIRO, 1976; BORN, 1975).

Foi a primeira empresa a imprimir em latas no estado do Paraná, e também a primeira a comercializar, de modo industrial, as decalcomanias (PRESAS, 2007; GEMAEL, 1975).

Suas primeiras máquinas *Offset* foram instaladas entre o final da década de 1940, e o começo de 1950. No começo da década de 1970, mudou seu maquinário de *Offset* para a serigrafia (*silkscreen*) (PRESAS, 2007). Em 22 de março de 1975, um incêndio destruiu a indústria, com seus equipamentos e documentos e, após o acidente, as atividades foram encerradas (PRESAS, 2007; JUNIOR, 1975).

Não existem ainda relatos sobre em qual período a litografia foi abandonada, mas acredita-se que tenha sido entre o final de década de 1940 e o início da década de 1950.

3.4 GRÁFICA BORN

A Gráfica Born foi criada em julho de 1947 por três sócios, Leonardo Born, Irvino Born, e uma terceira pessoa não citada. Situava-se na rua Mateus Leme, operando com o processo litográfico e com decalcomanias, e implementou o *Offset* em 1954 (BORN, 1975).

Leonardo aprendeu as técnicas do processo litográfico na Sociedade Metalgráfica, com Schroeder, e depois com Rodolfo Doubek. Enquanto Leonardo cuidava do processo de criação do material impresso, Irvino era o responsável pelo processo de produção.

O principal produto impresso eram rótulos de bebidas, o que fez com que abandonassem a decalcomania, vendendo seus equipamentos para a Metalgráfica, e se concentrassem em rótulos de papel (BORN, 1975).

3.5 IMPRESSORA PONTAGROSSENSE

Foi fundada por Miguel Raicosk, que atuava como chefe do setor de tipografia na Litografia Guimarães. Em 1929, comprou algumas máquinas (um prelo e uma guilhotina manual) para realizar pequenos serviços. Em 1932, adquiriu um prelo com pedal, e começou a ser auxiliado por três meninos (RAICOSK, 1975).

Posteriormente, em 1940, já com Guilherme Traple como sócio, foram compradas as primeiras máquinas litográficas de uma antiga oficina de São Paulo, e depois adquiridos equipamentos da Metalgráfica. Nessa fase, contavam com 14 funcionários nos dois setores, tipografia e litografia (RAICOSK, 1975).

Cinco anos mais tarde, em 1945, começou a funcionar o sistema *Offset*, por causa da grande demanda de serviços, pois a quantidade e a qualidade dos impressos eram consideradas superiores. Já em 1951, compraram uma máquina rotativa com tinta de anilina e clichês de borracha (flexografia) em três cores, contando com 50 funcionários (RAICOSK, 1975).

Em 1963 foi montada uma filial da gráfica em Curitiba, com o nome de Cartográfica Industrial. Um ano depois foi comprada a primeira máquina *Offset* de policro-

mia. Em 1964, foi fechada a matriz em Ponta Grossa, ficando apenas a unidade de Curitiba. Em 1975, a Cartográfica Industrial passou a ser administrada pelos filhos de Miguel Raicosk (RAICOSK, 1975).

3.6 LITOGRAFIA DE ALFREDO HOFFMANN

As informações sobre esta litografia são escassas. Sabe-se que atuava na rua Riachuelo, n.º 79, e contava com tipografia e um litógrafo especialista vindo da Alemanha, não sendo citado seu nome em nenhuma entrevista. Estima-se que funcionou no começo do século XX e, eventualmente, prestava algum serviço à Impressora Paranaense como um terceiro (SCHRAPPE, 1975).

3.7 LITOGRAFIA DE ARMIN HENKEL

Henkel era um oficial litógrafo na Impressora Paranaense e, nas horas livres, trabalhava como fotógrafo e realizava expedições para obter imagens. Em certo período, possivelmente no início do século XX, pediu seu desligamento da Impressora para constituir sua própria litografia (SCHRAPPE, 1975).

Sua maior demanda não eram os impressos, mas seus trabalhos de fotografia e cartões postais, levando-o a trabalhar em conjunto com fotógrafos da época, como, por exemplo, um fotógrafo de nome Weiss (SCHRAPPE, 1975). Tem-se registros de dois irmãos, Joseph e Augusto Weiss, que trabalhavam na cidade no mesmo período.

Oscar Schrappe cita que ele mesmo era um dos clientes do estúdio de Henkel.

3.8 LITOGRAFIA DO COMÉRCIO

Foi uma das primeiras litografias do Paraná. Foi idealizada por Luís Antonio da Silva Coelho, que chegou em Curitiba vindo do Rio de Janeiro e queria ter um meio de publicar seus textos.

Coelho, para atender a sua demanda, resolveu adquirir uma pequena tipografia e incrementar seu maquinário, chamando-a de Pêndula Meridional, que ficava na rua Imperatriz (rua das Flores), n.º 89.

Paralelamente à constituição do setor de litografia da Imprensa Paranaense, Coelho, entre os anos de 1881 a 1884, consolidou uma parceria com o catalão Narciso Figueras.

Figueras foi o responsável pela primeira litografia gravada em Curitiba, em 1887, seguindo o desenho de J. H. Elliot (o original em aquarela está desaparecido). A reprodução ficou a cargo de Cesar Shultz, que posteriormente teve sua própria oficina tipográfica, e recebeu um convite para associar-se a Folch na Imprensa Paranaense.

A Litografia do Comércio encerrou suas atividades em 1889, e o paradeiro de Figueras é incerto. Carneiro (1976) aponta que Figueras se ausentou da cidade, enquanto Freire (2013) indica sua participação em publicações, ao lado de Leôncio Correia.

3.9 METALOGRAFIA PRADI

Foi fundada por Carlos Pradi em 1912, quando iniciou suas atividades como funilaria. Entre 1918 e 1919 houve uma ampliação e começou a fabricação de diversos objetos, como: caixas de água, caldeiras para água quente, canos para construções, brinquedos, etc. Paralelamente, foi desenvolvida a fabricação de latas (JUNIOR, 1975).

Em 1926, Pradi adquiriu seu primeiro prelo litográfico para a impressão de folhas de flandres e papel. Com uma demanda crescente, novos equipamentos foram adquiridos para a seção de latas.

Pela Metalografia Pradi passaram alguns litógrafos, como Guilherme Traple, Arnaldo Raschendorfer e Hedwig Eliese Krause, formados na Imprensa Paranaense, além de Otto Schneck, formado pela Litografia Progresso (JUNIOR, 1975).

A Pradi foi responsável pela impressão, não apenas de latas, mas também de rótulos para o mate, como: Mate Leão; Mate Real; rótulos de bebidas; e de outros produtos, como as balas Zequinha. Sua principal concorrente, em confecção de impressão em latas era a Sociedade Metalgráfica.

Depois da década de 1950, sabe-se que a Metalografia Pradi vendeu suas máquinas de papel e concentrou-se no setor de latas, sendo incorporada à família Matarazzo. As máquinas litográficas da Pradi foram adquiridas por outra empresa, também relacionada à confecção de latas, chamada Seneglia, localizada no município de São José dos Pinhais.

3.10 OFICINA MADALOSSO

Litografia existente em Ponta Grossa com poucas referências. Sabe-se que atuava na confecção de latas, e posteriormente adquiriu um prelo litográfico para a sua impressão. Existem indícios da presença de Guilherme Traple, que atuava na Metalografia Pradi, e posteriormente se transferiu e virou sócio de Miguel Raicosk na Impressora Pontagrossense. Ao chegar em Ponta Grossa, primeiramente trabalhou na Oficina Madalosso, em uma breve passagem.

A Oficina Madalosso foi a terceira empresa do Paraná a imprimir em latas.

3.11 O APRENDIZADO DOS LITÓGRAFOS NO PARANÁ

Traçando um breve histórico sobre algumas das oficinas litográficas paranaenses e com as informações das entrevistas, tanto da Casa da Memória – FCC como as realizadas no ano de 2013, foi possível compreender melhor como eram produzidos e criados os rótulos litográficos do Paraná.

Esta reflexão inspirou-se nos estudos de Edward P. Thompson (1997). Ele procurou refletir sobre os saberes e fazeres dos diversos atores na história, por meio da experiência de homens e mulheres em contextos construídos material e culturalmente.

A partir dessa experiência, dos saberes e fazeres do trabalho, capazes de produzir práticas, pensamentos, sentidos e subjetividades, busca-se a perspectiva daqueles que estavam inseridos diretamente no cotidiano das oficinas, que efetivamente viveram, experimentaram e negociaram seu espaço, não só de aprendizado, mas de trabalho, de constituição de sujeitos no processo litográfico.

A ideia de experiência de Thompson (1997) pode ser aproximada ao conceito de aprendizado de Richard Sennett (2009), em que a constituição do sujeito se dá também pelo fazer, no gestual, no ato da produção do artefato, observando-se a técnica no seu caráter cultural e enquanto uma construção social.

Os relatos dos envolvidos nas oficinas litográficas, apontam experiências de trabalho em três oficinas litográficas da cidade de Curitiba, a Impressora Paranaense, a Litografia Progresso e a Sociedade Metalgráfica, depois incorporada às Fábricas Fontana, no período entre os anos de 1930 a 1950.

Para mapear a organização do trabalho nas oficinas, foi elaborado um quadro com seis temas, articulando as lembranças e as explicações dos entrevistados. Utilizou-se tanto as entrevistas realizadas em 1975 como as entrevistas de 2013. Os seis temas definidos foram:

- *Trajetória*: apresenta os diferentes contextos para se ingressar nas oficinas, como a família já atuar na área, no caso de Oscar Schrappe (1975) e José Eros Alves (1975), uma imposição familiar, necessidade econômica, etc.
- *Aprendizado*: quais eram as motivações, estratégias e técnicas para a constituição de um litógrafo.
- *Fazeres do primeiro desenhista*: quais eram as suas atribuições técnicas, suas responsabilidades, o seu papel profissional e social dentro da oficina.
- *Fazeres do oficial litógrafo*: quais eram as suas atribuições dentro da oficina, como era sua relação com os outros envolvidos no processo, em que momento um aprendiz era considerado um oficial litógrafo.
- *Fazeres do transportador*: quais eram as suas atribuições na oficina, como um aprendiz tornava-se um transportador.
- *Relações com as artes plásticas*: tópico referente às habilidades atribuídas aos litógrafos como artistas, e sua relação com as artes visuais (gravura, pintura e fotografia).

Para localizar como os aprendizes estavam inseridos e atuavam nas oficinas litográficas do Paraná, construiu-se um esquema de organização dos trabalhadores

entre o período das décadas de 1930–1950, elaborado a partir das entrevistas dos envolvidos no processo litográfico.

Representado pelo retângulo com contorno na cor cinza, do lado superior esquerdo da figura 2, está uma variação identificada nas entrevistas, a função do vendedor ou representante comercial que, eventualmente, não existia e o cliente tinha contato diretamente com o primeiro desenhista (ALVES, 1975; SCHRAPPE, 1975).

Por meio do esquema, observa-se a existência de um sistema de trabalho complexo. Para esta reflexão optou-se por selecionar as funções que estavam diretamente relacionadas aos aprendizes litógrafos: primeiro desenhista, oficial litógrafo e transportador, conforme indicados nas elipses na cor cinza da Figura 2.

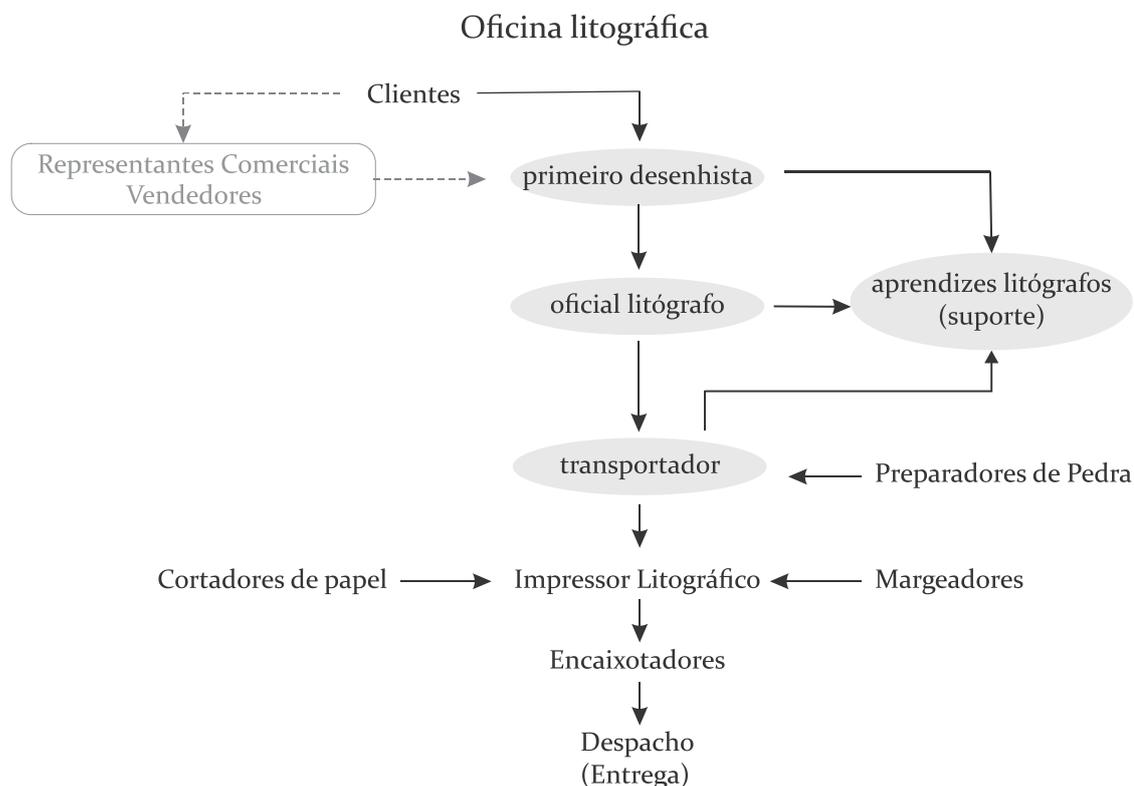


Figura 2 – Mapeamento da organização dos trabalhadores em uma oficina litográfica no Paraná.
Fonte: Autoria própria.

A partir de 11 entrevistas, 11 perspectivas diferentes, é que o aprendizado dos litógrafos foi repensado e apresentado. A estratégia de se construir esta reflexão a partir da diversidade de experiências dos envolvidos no processo litográfico pode contribuir para um entendimento de como era criado e produzido o material gráfico do período, considerando-se os processos de trabalho e os fazeres dos trabalhadores.

Oscar Schrappe, que iniciou na Imprensa Paranaense na atividade de ajudante geral, chegando ao posto de diretor presidente, afirma que a maioria dos técnicos da Imprensa Paranaense era de origem europeia e que ficavam um período, entre um a dois anos, ensinando suas técnicas para outros funcionários e depois partiam para outros centros gráficos. Alguns se adaptavam tão bem a Curitiba que ficavam definitivamente.

Uma vez visualizada a organização dos trabalhadores nas oficinas litográficas do Paraná por meio do mapeamento (Figura 2), entende-se que o método de descrição dos fazeres de cada função permite uma reconstrução, recontando como eram constituídas, reconhecidas e negociadas dentro das oficinas.

Primeiro desenhista (mestre litógrafo ou cromista)

Para Schrappe (1975), uma das grandes qualidades do primeiro desenhista, também chamado de mestre litógrafo, era sua capacidade de transmissão de conhecimento, de se concentrar nos aprendizes que: “tivessem esta facilidade, este dom, próprio do litógrafo. Muitos aprendizes começavam e desistiam porque não se justificava seu aperfeiçoamento, dado que lhes faltava gênio, o dom” (T60).

José Eros Alves, que começou como ajudante e depois se tornou o chefe da seção de vendas da Litografia Progresso, afirma que o encarregado de fazer os desenhos e realizar os *croquis*³⁴ em aquarela era chamado cromista, também sendo responsável por ensinar as técnicas para aprendizes.

Otto Schneck (1975), aprendiz na Litografia Progresso na década de 1930 e com atuações em diversas oficinas do Paraná, como a Imprensa Paranaense, relata:

Ele [o mestre] recebia os serviços de escritório e distribuía tarefas para os auxiliares, o serviço adequado para cada profissional. Uma vez, por exemplo, ele me deu um mapa do Rio Grande do Sul para fazer em duas partes, mais ou menos um metro e meio por um metro. Naquele tempo todas as letras eram desenhadas, não eram compostas com tipografia como se faz hoje. E ele deu este serviço para mim. Levei um mês naquele mapa, só desenhando letras. Era encomenda de uma livraria em Porto Alegre (T67).

³⁴ O *croqui*, de acordo com Schrappe, era um desenho feito em papel com técnicas de ilustração (aquarela, guache, crayon, etc.) pelo Primeiro Desenhista apresentando para o cliente.

Schrappe comenta que poderia existir mais de um primeiro desenhista em uma oficina, porém, apenas um era considerado o “chefe de seção”, ou o responsável por toda a organização e distribuição dos trabalhos dentro da oficina.

Tanto Schrappe como Selow (2013), aprendiz de litografia da Imprensa Paranaense no início da década de 1950, relatam que o primeiro desenhista era sempre um dos litógrafos mais experientes da oficina e com grande talento para o desenho, por isso, sempre atuava nos trabalhos considerados de maior exigência nas técnicas de gravura.

Alves e Schneck descrevem o fluxo de desenvolvimento de trabalho nas oficinas, complementando os argumentos de Schrappe e Selow. O primeiro desenhista recebia a informação do nome do produto, ou outra exigência do cliente, como cores, tipografia, textos, etc., e com base nisso desenvolvia um desenho utilizando técnicas de ilustração, como grafite, aquarela e guache, dependendo da demanda exigida pelo trabalho. O original em cores era apresentado ao cliente, que poderia aprovar ou pedir alterações. Nessa etapa, eram definidas quantas cores seriam utilizadas na confecção do produto.

Caso aprovado, o original em cores era repassado para o processo de gravação das cores, que, dependendo da complexidade, era efetuado pelo próprio primeiro desenhista, ou por um oficial litógrafo designado por este. Em caso de reprovação, o cliente fazia anotações no original que eram transmitidas ao primeiro desenhista, e este efetuava as alterações solicitadas pelo cliente. Um *croqui* só era gravado mediante autorização do cliente.

Litógrafo (oficial)

Schneck atribui ao litógrafo a criação de alguns materiais designados pelo primeiro desenhista, e também a responsabilidade pela gravação do material criado por ele, e aprovado pelo cliente, reproduzindo-o para as pedras litográficas.

As pedras seriam as matrizes de impressão e cada cor dava origem a uma pedra. Quanto mais cores, mais pedras, maior o custo de produção e maior o valor

cochado. Brockelt, aprendiz da Imprensa Paranaense no final da década de 1940 e início de 1950, salienta que mesmo o *croqui* criado pelo litógrafo passava previamente pela avaliação do primeiro desenhista, o chefe da seção, para, só então, ser submetido à aprovação do cliente.

Selow descreve que as gravações eram feitas em pedras menores e e, dependendo da complexidade, eram retiradas provas pequenas para observar se a divisão de cores e o desenho das letras estavam semelhantes ao *croqui* realizado pelo primeiro desenhista e aprovado pelo cliente. Uma vez aprovado nesta etapa, as pedras pequenas eram transportadas (reproduzidas) para pedras maiores, onde recebiam a montagem da quantidade de rótulos impressos em cada pedra e, posteriormente, a aplicação nas prensas litográficas para a impressão no suporte.

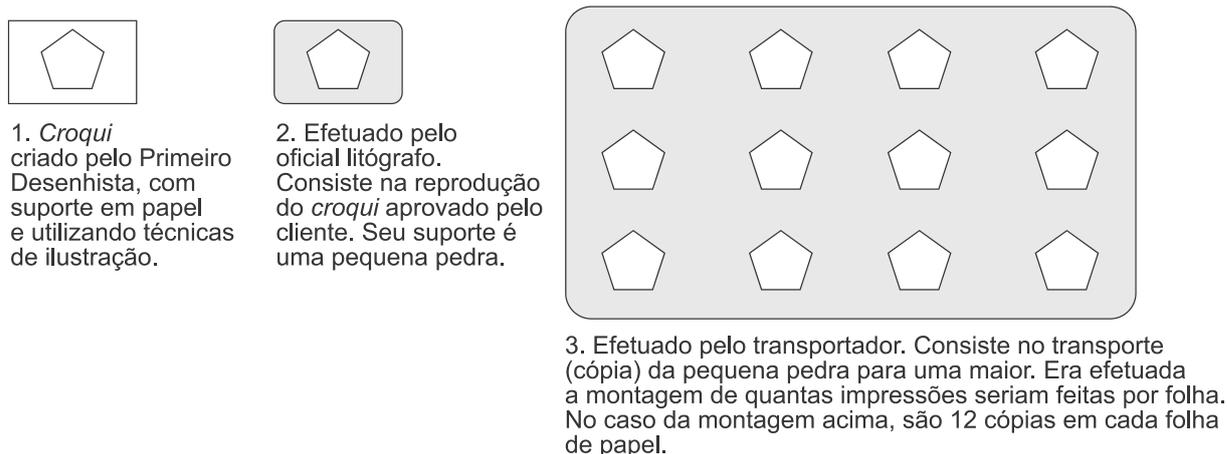


Figura 3 – Etapas do processo da aprovação do croqui (1); sua reprodução pelos oficiais litógrafos (2); transporte para a confecção das pedras utilizadas nas impressoras litográficas (3).

Fonte: Autoria própria.

Transportador

Alves comenta sobre a seção de transporte na Litografia Progresso:

Depois de desenhada a pedra ia para a seção de transporte onde o desenho era fixado e dava-se uma pequena saliência. Havia o preparo químico, muito complicado, onde a pedra recebia ácido, asfalto, maçarico, e cada cor era um trabalho à parte. Cada chapa de cada cor trazia cruzes nos pontos de referência. Estas cruzes deviam coincidir, senão dava maculatura, como o fantasma de televisão (T36).

Cesar Pinto Junior (1975), que trabalhou na Sociedade Metalgráfica e Miguel Raicosk, fundador da Imprensa Pontagrossense, consideram o transportador um

especialista em cópias das gravações originais, e citam o nome de Guilherme Traple, como um dos mais capacitados do período.

Alves ressalta que um dos “grandes segredos” de um bom transportador era a definição de quantos produtos impressos caberiam em uma única folha, respeitando os limites necessários a cada tipo de equipamento.

Selow descreve como a reprodução era efetuada: utilizava-se uma folha de papel extremamente fina que possuía um tipo de goma em um dos lados. Essa folha era aplicada sobre a pedra pequena gravada, e o desenho era transportado (copiado) para a pedra maior. O procedimento era repetido para cada uma das cores e para cada uma das imagens. A fixação nas pedras maiores era efetuada com uma espécie de “lápiz” com a ponta seca, que perfurava o papel e a pedra, fixando o papel com a parte da imagem correspondente a uma cor, na pedra maior. Essa marcação precisava contar com grande precisão, pois era por meio dela que era possível realizar o registro de cores, a marcação responsável por sobrepor as cores no suporte. A colocação de forma incorreta destas marcações apresentava o defeito chamado por Alves de maculatura.

Aprendizes

Tanto Sennett (2009), ao entender o período de aprendizado como um processo de constituição dos sujeitos, como Thompson (1997), no seu conceito de experiência, nos possibilitam refletir sobre essa etapa como uma experiência rica, que vai além do meramente saber fazer. Permitem pensar a técnica como parte da constituição dos trabalhos, dos espaços geográficos, dos locais sociais, das posições políticas, como parte integrante de uma cultura.

Para melhor compreensão do processo de aprendizado das oficinas, optou-se por dividi-lo em dois momentos. A primeira etapa de reflexão sobre a aprendizagem apresenta elementos que, mesmo inseridos em um processo aparentemente relacionado com fazeres instrumentais, possui relações mais complexas, que marcam os aprendizes, não só em suas atribuições nas oficinas, mas como uma constituição coletiva de subjetividades e valores que atuam também fora das oficinas. Em um segundo momento, exploram-se efetivamente os fazeres e as atividades executadas durante o processo

de aprendizado. Deve-se ressaltar que a divisão proposta ocorre, apenas, para facilitar o entendimento dos momentos. Nas práticas das oficinas litográficas a constituição das subjetividades e a construção dos conhecimentos técnicos são simultâneas.

Em um primeiro momento, comenta-se o processo de aprendizado que ocorre além do saber fazer, que se iniciava ainda na seleção dos potenciais aprendizes. Eles eram selecionados por meio de anúncios em jornais, como no caso de Schneck, ou por indicações de pessoas envolvidas nas oficinas litográficas, como no caso de Selow.

Schrappe comenta que o aprendiz, para ingressar na Imprensa Paranaense, precisava preencher alguns critérios como: ter o primário completo; apresentar ao primeiro desenhista alguns desenhos que pudessem mostrar que existia “uma aptidão para o desenho”.

Um assunto recorrente nas entrevistas é o tema relacionado à escolha dos aprendizes. A seleção era dirigida não apenas às questões relacionadas ao saber fazer, mas eram motivadas também pelos aprendizes que demonstravam maior dedicação e gosto pelo fazer. Portanto, a estrutura de aprendizado alinha-se com as indicações fornecidas por Sennett de que as oficinas não eram somente locais de aprendizado de saber fazer para a formação de mão de obra, mas de constituição de sujeitos.

Reforçando esse argumento, Schrappe informa que os aprendizes ingressavam entre os 14 e 15 anos, com um tempo de permanência entre três a quatro anos. Schneck relata que em seu período de aprendizagem, no final de década de 1930, havia na Litografia Progresso aproximadamente “três a quatro aprendizes”. Selow destaca que outro aprendiz chegou a frequentar a oficina durante um breve período, mas, posteriormente, permaneceu como o único aprendiz da oficina. Tal fato pode ser explicado, pelo lento e gradual declínio do processo litográfico no Paraná.

É possível compreender que os aprendizes estavam inseridos em um contexto de organização do trabalho no qual, além de aprender a atividade e os processos litográficos, eram exigidas outras capacidades que extrapolavam as questões do ofício; como, por exemplo, conhecer e respeitar as relações de hierarquia, de como se comportar na oficina, como se relacionar com outros trabalhadores naquele espaço, etc., disciplinando os corpos, as emoções e a moral.

Selow, Aluizio Faucz (2013), que ingressou na Imprensa Paranaense como um *office boy* para, depois, assumir o posto de gerente de produção, e Brockelt rela-

tam que o clima da oficina era quieto, quase solene, pois os trabalhadores quase não conversavam entre si durante o trabalho. Selow afirma: “tinha silêncio, e era um ambiente bem germânico sabe, era trabalhado, era limpo, bem enérgico”; Faucz complementa que existia “muita cobrança, muita exigência”, dado confirmado por Brockelt, que conta que era necessária “muita dedicação, muito trabalho”.

Essa concepção de “cobrança” e “enérgico” permite a formulação de questões relativas ao tema da disciplina. A primeira, compreende que o processo de aprendizagem contemplava uma disciplinarização dos corpos e de comportamento, como, a questão do silêncio, da hierarquia, da limpeza, etc. Portanto, visava constituir a manutenção de fazeres que favorecesse o gerenciamento e a produtividade da oficina. Criou-se nos aprendizes a concepção de trabalho associada a um ambiente quieto, limpo, organizado e de dedicação.

Para os aprendizes, essas concepções eram discursivamente entendidas como parte do processo de aprendizado, desenvolvendo, não uma adequação a um ambiente de “cobranças”, mas de amadurecimento, para assumir e delegar responsabilidades, não somente para o saber fazer, mas para uma reflexão sobre como fazer, o porquê fazer, com quem fazer, para quem fazer. Talvez, essa compreensão dos aprendizes tenha relação com a sua ascensão profissional, podendo-se citar o caso de Rodolpho Doubek (1975), Schneck e Otto Stütz (1975), que se tornaram chefes de seção, depois de passar pelo processo de aprendizagem.

Faucz comenta:

Depois, que eu sai da Impressora, passei por duas ou três gráficas, mas achei o ambiente moderno para mim. Hoje não serve mais viu, não serve. Porque antigamente tinha por excelência a amizade, o carinho que a gente tinha de um pelo outro, e o respeito. [...] Este pensamento que eu tenho, então essas coisas eu acho que, a vida tem outros valores que são muito superior a tudo isso. É o materialismo está demasiado hoje. É a minha convicção (T39).

Na fala de Faucz, pode-se identificar como o processo de aprendizado inserido na oficina litográfica parece constituir, não somente a técnica, mas também valores subjetivos, como o respeito pelo outro e seus conhecimentos e o reconhecimento da oficina e dos outros trabalhadores pelo trabalho bem feito, valores que eram incorporados na materialidade do fazer.

O processo de aprendizado das oficinas litográficas, quando interpretado por essa perspectiva, alinha-se com a relação mestre–aprendiz, apresentada por Sennett

(2009), estabelecendo os jogos de reciprocidade que enlaçam e mantêm as relações entre os aprendizes, oficiais e mestres litógrafos.

Portanto, quando Schrappe comenta que no início da aprendizagem: “Eram considerados aprendizes, nos seis meses iniciais não ganhavam nada e depois passavam a receber um salário bastante reduzido, até que fossem considerados realmente formados como técnicos (T56)”, apresenta um panorama interpretativo de que, esse tempo sem remuneração, era uma estratégia para a seleção daqueles aprendizes dedicados e com gosto pelo fazer.

Selow comenta:

Tudo bem feito. Só que, só que, a Dona Krause, por exemplo, ela tinha bastante habilidade com pinturas [...] me lembro que ela fez, uma vez, um rótulo de camarão, lá prá... Pelotas, parece que era, Pelotas, e ela dizia, e era em litografia e estava começando com fotolito, ela falou: “Eu quero fazer tão bem feito que nem o fotolito”. E ficou bonito mesmo. [...] Daí ela mandou comprar camarão lá [...] Só pra ver a cor (T345-353).

Novamente, o ideal do fazer bem feito, e o gosto de fazer, somados à dedicação, aparecem relacionados à atividade do litógrafo, e também entre a produção e o produto e o processo litográfico e o sistema *Offset*, no caso, da litógrafa Hedwig Eliese Krause, da Imprensa Paranaense.

Em um segundo momento, comenta-se como era o processo de aprendizado relacionado ao saber fazer.

Alves descreve brevemente o processo aplicado na Litografia Progresso:

Eles tinham uma queda para o desenho então, sem noção prática ou teórica, iam direto trabalhar. Primeiro dedicavam-se a preencher espaços pré-determinados, como exercícios para firmar a mão. Depois faziam retoques, e finalmente passavam aos primeiros rótulos, de uma só cor, que eram os mais simples (T34).

Schneck detalha o processo na Litografia Progresso:

Em 1935, entrei na Litografia Progresso como aprendiz no setor de desenho. [...] A primeira parte era quase só desenhos de letras, que era uma arte muito difícil. Primeiro desenhava-se só no papel, e eu mesmo fiquei uns três meses desenhando letras de todos os tipos e tamanhos. Também ajudava fazer pauta de rótulos. É que quando vinha o original, tinha que tirar a pauta com vermelhão — um pó misturado com água —. A gente copiava o rótulo com um papel transparente para depois pegar a pauta e decalcar sobre a pedra. Isto também era atribuição de aprendiz, que fazia, ainda, umas tintas. Elas vinham em bastão e eram pastosas. A gente esfregava uma porção em um pires, ia girando o recipiente com o dedo até que a tinta se diluísse totalmente. [...] O segundo passo consistia em desenhar já nas pedras. Já nos davam rótulos para desenhar, serviço não utilizado servia somente como exercício. [...] Eu trabalhei na máquina de bronze quando era aprendiz; faltava alguma moça e eu então ia ajudar. Era assim: passava-se no rótulo uma cor parecida com a purpurina, um marronzinho, e depois ia para a máquina. Depois que

saiam umas dez ou quinze folhas impressas, já com o verniz apropriado, levava-se o material para a máquina de bronze. A folha impressa entrava nesta máquina, o rolo levava a folha e distribuía o bronze em cima. Mais adiante havia outros rolos que eram limpadores, que tiravam o excesso. No final, uma moça tirava a folha na máquina. Só que a tarde, aquilo ficava ... o nariz, então era só bronze. [...] A Litografia Progresso pegava os aprendizes para procurar motivos em revistas. Este serviço era meu no início; procurar na pilha imensa de revistas — a maioria delas americanas: *Post*, *Saturday*, *Evening*. A gente achava alguma coisa parecida, mostrava para o mestre e ele não copiava, mas aproveitava a ideia (T12-47).

Stütz, aprendiz da litografia na Imprensa Paranaense no final da década de 1930, comenta sobre o aprendizado:

Primeiro ele tinha que conhecer tipos de letras, góticas, o romano e as letras mais simples. Tinha que treinar por muito tempo, até que aquilo saísse correndo. Depois treinava a mão: ela precisava ficar leve. Era preciso acertar já no primeiro traço, todas as curvas e círculos à mão livre. Depois de conhecer as letras, o aprendiz fazia exercícios formando primeiro palavras, e depois frases inteiras para acostumar-se, por exemplo, com a distância óptica: onde havia um “C” seguido por um “T”, para não ficar um vazio, precisava juntar mais as duas letras [...] Mais tarde passava ao aprendizado das ampliações e reduções de até vinte vezes. Fazíamos muita redução de complexos industriais porque os fregueses gostavam de mostrar a fachada do estabelecimento em seus rótulos. Então o aprendiz começava reduzindo com tela, quadriculando e depois à mão livre, só com base nas medidas. Quer, dizer, começava pelas tarefas mais simples, com o tempo ia apertando, e ficando cada vez mais difícil, até chegar aos trabalhos mais complexos (T12).

Selow descreve o processo de preparação de tintas indicado por Schneck, e a preocupação com o desenho das letras de Stütz:

A tinta era uma outra coisa, eu como aprendiz tive que fazer por muito tempo, você pegava um pires [faz o gesto com a mão redondo, no formato do pires] e tinha uma barra assim [gesto da barra comprida] de tinta preta, mas era sólido, você tinha que pegar e fazer [gesto de mistura girando o braço, como se fosse contra o pires] e assim você ficava com uma camada no pires, e daí você tinha que pegar, talvez existisse até outro jeito, mas eles me ensinaram assim. Você tinha que ir girando assim o pires na mão [gesto de girar a mão do pires] e ia assim com a mão [com o dedo ia apertando contra o pires e girando a outra mão] e assim você tinha que ter cuidado para não fazer bolha. [...] Para não fazer bolha, porque se faz bolha, não era que você ia fazer o desenho, então eram uns segredinho assim. [...] Você tinha que fazer letras, muito pequena, mas muito, pequena, você tinha e isso era feito com uma peninha, uma peninha importada (T273-275).

Nos relatos de Selow, Stütz, Alves e Schneck percebe-se a preocupação com o espaçamento dos tipos e com seus acabamentos (bordas), a necessidade de treinar traços pela repetição, as noções de perspectiva, exercícios de ampliação e redução de representações, além de outros fazeres de suporte à oficina, como, a preparação das tintas, as pesquisas de temas em revistas importadas para serem repassadas a outros litógrafos.

O interessante sobre os aprendizes procurarem referências visuais nas revistas, é a estratégia, voluntária ou não, de um processo de construção de um repertório visual para ser aplicado em seus futuros trabalhos na litografia.

O aprendizado ocorria por intermédio e com as orientações do mestre litógrafo (primeiro desenhista), como aparece na descrição de suas atribuições, ocasionalmente com a participação de um oficial litógrafo, como relata Selow:

Eu me lembro uma vez, [...] faz muitos anos que não vejo ele, Paulo, não sei como era, chamavam ele de Paulinho. Rorbach. [...] Eu preciso fazer um cartaz para circo aí, o chefe o seu Thiele: – Paulinho você vai fazer o cartaz, aqueles cartaz [gesto do tamanho do cartaz] eram muitas folhas coladas uma do lado da outra, escuta você não quer me ajudar? Quero. Estava sempre muito louco para aprender (T277).

Selow conta que o chefe da seção da Imprensa Paranaense, Alberto Thiele, solicitou que o oficial litógrafo Paulo Rorbach trabalhasse na confecção de cartazes de um circo, e o litógrafo, Paulo, solicitou ao aprendiz, Selow, que o auxiliasse, realizando assim, uma parte do aprendizado.

Outro aspecto destacado por Brockelt durante o período de aprendizado, no caso da Imprensa Paranaense, é que os aprendizes eram deslocados a algum setor que precisasse suprir uma eventual ausência de mão de obra. Esta escolha era feita pelo mestre, podendo atuar no setor responsável pela criação e confecção dos *croquis*, tornando-se um oficial litógrafo; a “transportação”, assumindo mais tarde o posto de transportador; ou impressão, tornando-se um impressor litográfico.

Schrappe descreve o que acontecia com os aprendizes na Imprensa Paranaense:

Durante uns cinquenta anos que estou aqui na Imprensa centenas de aprendizes passaram por esta casa, atingiram o grau de profissional e depois a abandonavam. O principal motivo era simples e não dizia a respeito de salários. Porque aqui estes elementos sempre seriam encarados como aprendizes ou ex-aprendizes. [...] Havia sempre elementos que se preparavam sistematicamente e depois saíam. Muitos, inclusive se estabelecendo por conta própria. [...] Em todos os setores, em todos os tempos, tivemos verdadeiros mestres, bons oficiais e vários aprendizes (T74-80).

Schrappe comenta que era esperado que o aprendiz, uma vez que atingisse o grau de profissional, passasse a oficial litógrafo, transportador ou impressor litográfico, dependendo da seção para a qual havia sido alocado. Alguns oficiais litógrafos, formados no próprio trabalho, permaneciam nas oficinas durante um longo período, realizando a progressão de cargos, até chegar, no caso do oficial litográfico, ao posto

de primeiro desenhista e, mais tarde, de chefe de seção. Pode-se citar o caso de Otto Stütz, relatado por Gemael:

Otto Stütz foi registrado na Imprensa Paranaense no dia 15 de março de 1935 na qualidade de aprendiz de litógrafo com salário de 30\$000 (trinta mil réis). Mais tarde firmou-se como litógrafo e presenciou, na ativa, a mudança da impressão litográfica pelo processo *Offset*. Hoje, com trinta e cinco anos de Imprensa Paranaense, Seu Otto ocupa o cargo de chefe da seção de Desenhos.

Alguns jovens litógrafos, conforme ressalta Schrappe, procuravam outras oficinas para desempenhar sua função, e saíam do estigma de ex-aprendiz, ou até mesmo fundavam sua própria oficina. Schneck afirma ter deixado a Imprensa Paranaense motivado pela remuneração oferecida, enquanto Selow saiu pela questão de aprimoramento do conhecimento técnico para, mais tarde, iniciar seu próprio estabelecimento.

Brockelt conta que o litógrafo e o impressor litógrafo considerados de bom nível técnico, normalmente, possuíam uma das maiores remunerações da oficina. Além disso, não eram raros os casos de litógrafos atuando como autônomos, prestando serviços a outras oficinas e realizando seus trabalhos em casa. Pode-se citar o caso de Schneck:

Na Imprensa Paranaense, até o ano de 1944. De lá fui trabalhar por conta própria [...] para a Pontagrossense, para a Sociedade Metalgráfica e para a própria Imprensa Paranaense. [...] Naquele tempo estava bem, eu sai da Imprensa, me estabeleci, e tive um progresso monetário muito bom. Passei a ganhar quase o dobro. Mas depois começou a aparecer a concorrência demais e os lucros foram diminuindo (T51-57).

Esses litógrafos autônomos eram procurados pelas oficinas que possuíam um volume de trabalho sazonal, assim eram indicados por outros litógrafos e faziam o trabalho conforme a demanda, recebendo por trabalho efetuado. O pagamento realizado, em alguns casos, era maior que o salário que recebiam como empregados em uma oficina litográfica, o que levou alguns litógrafos a viver exclusivamente de trabalhos autônomos, como no caso citado de Schneck.

Apesar do aprendizado nas oficinas ser organizado como relatado até agora, há exceções, como, por exemplo, os alunos oriundos dos ateliês de arte de Curitiba, como no caso de Rodolpho Doubek, citado por Junior (1975):

Quase todos que entravam lá, entravam praticamente aprendizes. Eu me lembro inclusive do caso de Doubek que já era desenhista, mas não estava

acostumado com litografia e foi aprendendo até chegar a ocupar o lugar de Schroeder, quando o segundo afastou-se (T68).

Doubek (1975) comenta sobre seu ingresso na Sociedade Metalgráfica:

Naquele tempo era comum os desenhistas serem procurados particularmente. E assim foi. O meu primo [*Arnaldo Raschendorfer*] me ensinou a fazer letras, trabalhamos juntos e depois, quando terminou a enxurrada de serviço, ele me arranhou emprego na Sociedade Metalgráfica. [...] Mais tarde, com o falecimento do senhor Schroeder, que era um dos chefes da firma, passei a ser o Primeiro Desenhista. Daí trabalhava mais o croqui, dando ideias, estas coisas (T30-32).

Doubek trabalhou com o mestre litógrafo da Sociedade Metalgráfica, “acho que foi um ano, um ano e meio”. Portanto, Doubek assumiu, em um curto espaço de tempo, a função de primeiro desenhista e “chefe de seção” da Sociedade Metalgráfica.

Entre a arte e a indústria

Um ponto comum que toca quase todas as referências dos litógrafos do Paraná é o envolvimento com as artes. Essa relação pode ser notada em alguns casos, como o de Rodolpho Doubek, que frequentou o ateliê de Alfredo Andersen, assim como Estanislau Traple, junto com seu irmão Guilherme Traple, ex-aprendiz de Alexandre Pohl na Imprensa Paranaense. Doubek frequentou primeiro o ateliê de Andersen e depois ingressou na litografia, enquanto Estanislau Traple se iniciou na litografia e depois passou a participar do ateliê de Andersen (SCHRAPPE, 1975; DOUBEK, 1975).

Além deles, outros litógrafos também realizavam pinturas a óleo, aquarelas, gravuras e a chamada arte de decoração, em que as paredes das residências eram decoradas com desenhos. Entre eles, há registros de Albano Carvalho, Alberto Thiele, Otto Stütz, Otto Schneck, Alexandre Schroeder, Armin Henkel e Arnaldo Raschendorfer (BORN, 1975; STÜTZ, 1975; SCHNECK, 1975; SCHRAPPE, 1975).

A partir dessa circulação em locais de aprendizagem frequentados por alguns artistas gráficos, pode-se imaginar que existia uma interação entre as oficinas litográficas e os ateliês. É provável que o saber fazer desenvolvido nas oficinas tenha sido levado até os ateliês, e que as práticas dos ateliês tenham chegado até as oficinas por intermédio desses aprendizes que frequentavam os dois locais.

O mapa da Figura 4 apresenta a localização das três oficinas – Imprensa Paranaense, Litografia Progresso e Sociedade Metalgráfica, do ateliê de Alfredo Andersen e do estabelecimento de fotografia de Armin Henkel, no período entre 1930 a 1950.

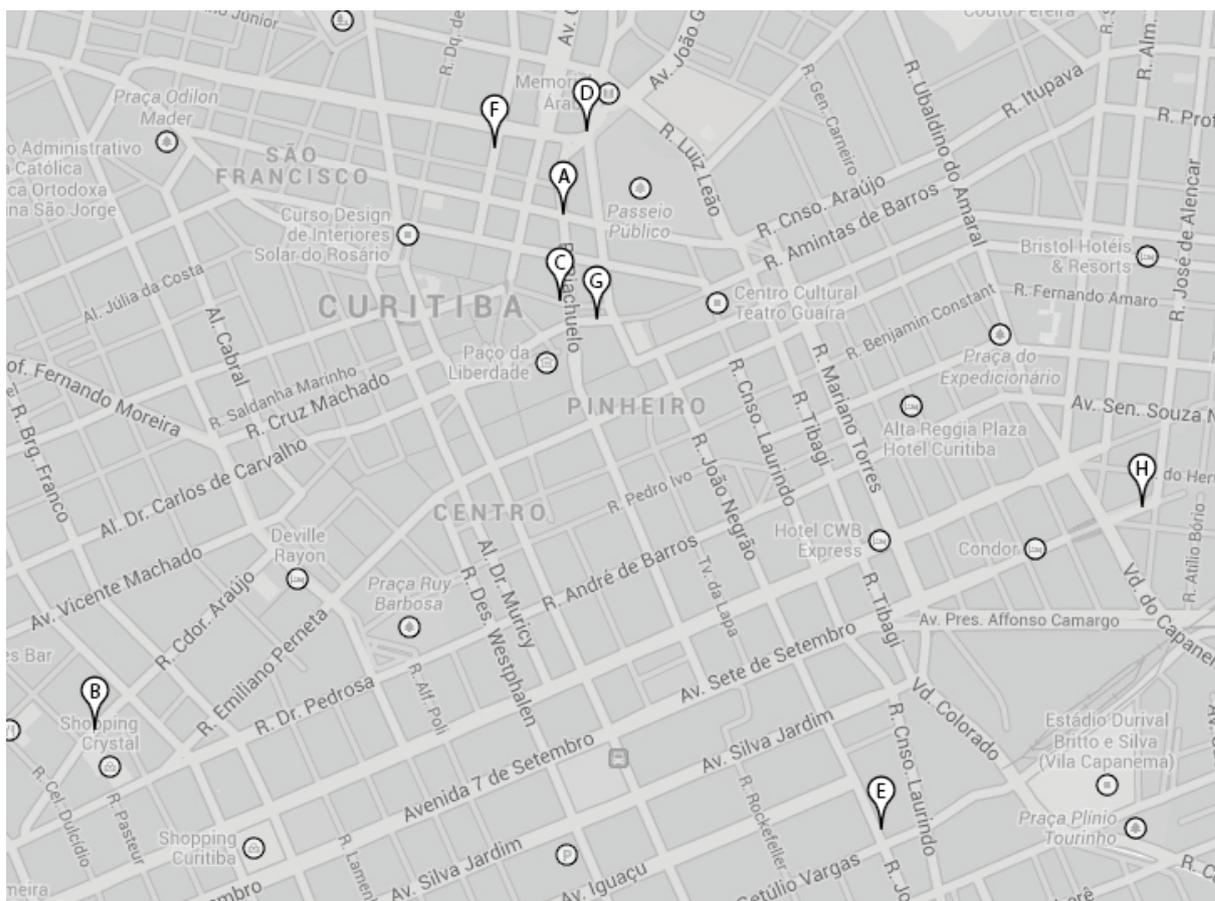


Figura 4 – Mapa da localização das três oficinas – Impressora Paranaense (pontos A e B), Litografia Progresso (ponto C) e Sociedade Metalgráfica (pontos D e E), do ateliê de Alfredo Andersen (ponto F) e do estúdio fotográfico de Armin Henkel (pontos G e H), no período entre 1930 a 1950.

Fonte: Autoria própria.

| Ponto indicado | Período | Endereço |
|----------------|-----------------------------|--|
| A | 1883–1910 | Segunda sede da Impressora Paranaense Rua Riachuelo, n.º 15, esquina com a Rua Carlos Cavalcanti, |
| B | 1910–1978 | Terceira sede da Impressora Paranaense Rua Comendador Araújo, n.º 107 a 109 (Atualmente n.º 731) |
| C | 1912 – entre 1950 a 1960 | Rua São Francisco, n.º 13 (Atualmente n.º 215) |
| D | 1924–1939 | Avenida João Gualberto, n.º 113 |
| E | 1939–1975 | Rua João Negrão, n.º 1327 |
| F | 1915–1964 | Rua Mateus Leme, n.º 336 |
| G | Desconhecido – 1948 | Travessa Alfredo Bufren, n.º 46 |
| H | 1948–1964 | Rua Sete de Setembro, n.º 1594 |

Quadro 8 – Legenda da Figura 4.

Fonte: Autoria própria.

A partir do mapa (Figura 4) observa-se como os ateliês, estúdios e oficinas litográficas eram próximos, principalmente do final da década de 1930 até meados da década de 1940. Tal localização pode ter colaborado para a circularidade de conhecimentos. Com o tempo, em virtude dos novos planos diretores da cidade, houve um deslocamento das oficinas para regiões mais distantes do centro da cidade, como no caso da Impressora Paranaense, da Sociedade Metalgráfica e do estúdio fotográfico de Armin Henkel.

Essa circulação de pessoas, conhecimentos práticos e técnicos de trabalho pode ser considerada como uma hipótese das razões que tornaram o Paraná, notadamente entre final do século XIX e início do século XX, um centro de produção litográfica no Brasil, tendo sua produção destinada a grandes centros do Brasil, como a região Sul e Sudeste (CARNEIRO, 1976; SCHRAPPE, 1975; RAICOSK, 1975; ALVES, 1975).

Essa interação poderia ter relevância para pensar a reaproximação da litografia como técnica artística de gravura, sobretudo em Curitiba, a partir da década de 1970, por meio das ações promovidas pelo Centro de Criatividade de Curitiba (CCC), apoiadas pela Casa Romário Martins (GRAÇA, 1995).

Outro local que contava com a participação de litógrafos eram os estúdios fotográficos. Por meio das entrevistas, sabe-se que os litógrafos Arnaldo Raschendorfer e Rodolpho Doubek realizavam serviços de composição de tipografia para cartões postais. Doubek conta que os fotógrafos produziam fotografias para postais e o contratavam como autônomo para produzir a tipografia. Como na litografia o desenho de tipos era uma habilidade usual, tornou-se então uma estratégia dos fotógrafos estabelecer uma relação de trabalho com os litógrafos (DOUBEK, 1975).

Por essa aproximação, é comum encontrar em artigos e boletins referências aos litógrafos como artistas gráficos, denominação dada às pessoas que conviviam com esses fazeres, referindo-se ao período litográfico como a época das “artes gráficas” (ALVES, 1975; GEMAEL, 1975; SCHRAPPE, 1975; JORNAL DA TARDE, 1976).

3.12 ENTRE O SISTEMA LITOGRAFICO E O SISTEMA *OFFSET*

A inserção do sistema *Offset* no Brasil ocorreu a partir do final de década de 1920 (CAMARGO, 2003), primeiramente, pelas grandes indústrias gráficas. A transição ocorreu tanto na aquisição de novos equipamentos para complementar a produção atual como para substituição de equipamentos litográficos. Entretanto, esses equipamentos não saíram do circuito de produção, mas foram vendidos a outras oficinas, mantendo-os em atividade (RAICOSK, 1975).

O declínio do processo litográfico era gradual e irreversível, pois com a queda do custo, não só de produção, mas de aquisição de equipamentos do sistema *Offset*, não haveria justificativa econômica para mantê-lo em produção. Comparado ao *Offset*, o processo litográfico era considerado artesanal (SCHNECK, 2013; SELOW, 2013).

As técnicas litográficas sofreram um período de transição, em que suas práticas e usos foram repensados, não como uma atividade intimamente ligada à produção comercial, mas como uma técnica de gravura aplicada nas artes plásticas. Mesmo que podendo ser simulada por outros processos de impressão comerciais, algumas características, como sobreposição e intensidade de cor, são únicas.

O processo de superação da litografia pelo *Offset* é dado simplesmente por aperfeiçoamentos da litografia, uma vez que o princípio de impressão é semelhante, e remete a outras transições e convivências ocorridas nas artes gráficas, como: entre gravura em metal e a xilogravura; a água forte e a gravura de incisão.

O conceito base da impressão litográfica é a atração e a repulsão entre água e uma substância oleosa. Pode-se descrever o processo litográfico como: o litógrafo desenha em uma pedra porosa (matriz de impressão) com uma substância oleosa; este desenho é executado com um lápis de litografia de característica oleosa (há tintas e grafites próprios para litografia); a pedra capta essa substância oleosa e a retém; a pedra é umedecida com água; a tinta oleosa é espalhada sobre a pedra; a parte oleosa capta a tinta, enquanto as partes úmidas não; um pedaço de substrato é pressionado contra a pedra, transferindo a tinta da pedra para o papel. Como o substrato tem contato direto com a matriz, é chamado de processo direto de impressão (CAMARGO, 2003).

O sistema *Offset* nasce por uma observação feita por Ira Washington Rubel, no início do século XX, nos Estados Unidos, quando atuava em uma oficina litográfica e buscava um meio de melhorar a qualidade dos seus impressos (PRESAS, 2007; CARRAMILO, 1989).

Rubel aplicou sobre o cilindro impressor uma espécie de borracha, porém, o abastecimento de folhas eventualmente falhava, e assim a imagem da matriz de impressão litográfica era transferida involuntariamente para o cilindro com a borracha. Quando a folha voltava a ser impressa, recebia duas impressões: uma da matriz litográfica e outra no verso, proveniente da transferência da imagem do cilindro impressor, pois o tempo não era suficiente para que a tinta secasse sobre o cilindro (CANAVEIRA, 2001).

Rubel percebeu que as imagens obtidas de forma indireta, provenientes da borracha do cilindro de impressão, apresentavam uma qualidade gráfica superior às obtidas de forma direta sobre a matriz. Essa sua observação o motivou a construir uma nova máquina para impressão, com um sistema de impressão “fora do lugar”, originando o nome do sistema de impressão “*Offset*”.

A matriz de impressão do *Offset*, diferentemente da litografia, que era uma pedra, torna-se uma chapa metálica, que rapidamente se agrega a técnicas de reprodução fotográficas. O uso dos princípios fotográficos se dá na confecção de matrizes de impressão por meio de um filme fotográfico, chamado na indústria de fotolito.

No início do século XXI, o fotolito começa lentamente a ser substituído pelos sistemas chamados CTP (*computer to plate*). A gravação das matrizes não é mais feita por intermédio de um filme fotográfico, passando a ser efetuada por uma gravação a laser diretamente na matriz, aumentando a qualidade do material gráfico, por proporcionar uma maior quantidade de pontos por centímetro quadrado e uma diminuição no tempo de preparação das matrizes. O fotolito tornou-se uma técnica de gravação direcionada especificamente para algumas aplicações.

O desenvolvimento do sistema de impressão *Offset* não apresentou nenhuma descoberta reconhecidamente inovadora, pois é basicamente o mesmo princípio da litografia, com soluções para o aperfeiçoamento da qualidade e da velocidade do material impresso.

3.12.1 O processo litográfico e o sistema Offset nas oficinas litográficas paranaenses

A partir do breve histórico sobre como foram constituídas as principais oficinas litográficas do Paraná, pode-se compreender melhor como ocorreu um movimento no transcorrer da década de 1930 até, aproximadamente, a década de 1950, de inserção do sistema *Offset* e o lento abandono do processo litográfico.

| Oficina | Começo litografia (ano) | Inserção do <i>Offset</i> (ano) | Fim da litografia (ano) |
|---------------------------|-------------------------|--|--|
| Litografia do Comércio | Entre 1881 e 1883 | Não adota | 1889 |
| Impressora Paranaense | 1898 | 1936–1937 | 1958 |
| Litografia Hoffmann | Sem registro | Não adota | Sem registro |
| Litografia Armin Henkel | Sem registro | Não adota | Sem registro |
| Litografia Guimarães | Sem registro | Não adota | 1935 |
| Litografia Progresso | 1912 | Sem registro | Entre as décadas de 1950 a 1960 |
| Sociedade Metalgráfica | 1926 | Entre final da década de 1940 e começo da década de 1950 | Sem registro |
| Metalografia Pradi | 1926 | Sem registro | Em papel, na década de 1950 |
| Oficina Madalosso | Sem registro | Sem registro | Sem registro |
| Impressora Pontagrossense | 1940 | 1945 | Sem registro |
| Gráfica Born | 1947 | 1954 | Meados da década de 1970, produção em pequena escala |

Quadro 9 – Comparativo entre as principais litografias do Paraná, do ato de adoção e de abandono do processo litográfico e a inserção do sistema *Offset*.

Fonte: Autoria própria ³⁵.

No Quadro 9, vê-se como em cada uma das diferentes oficinas litográficas ocorreu um tempo de convívio entre os dois processos de impressão.

Percebe-se que o processo litográfico foi inserido no Estado do Paraná no final do século XIX, a partir dos anos de 1880. Entretanto, sabe-se da abertura de novas oficinas litográficas ainda na década de 1940, como a Gráfica Born em 1947 (BORN, 1975).

³⁵ As datas foram pesquisadas e comparadas entre todas as entrevistas dos envolvidos no processo litográfico, além de consultas aos livros de Carneiro (1976) e Presas (2007).

De acordo com Born, na década de 1970 ainda existiam litografias comerciais operando, porém, adaptadas a matrizes de zinco, como a Companhia Campos Hidalgo, imprimindo em latas de sabão e cera.

Para relatar como foi o processo de transição do processo litográfico para o sistema *Offset*, optou-se por uma reconstrução a partir de dois caminhos: o primeiro, por meio da narrativa dos entrevistados que estavam diretamente relacionados com as oficinas litográficas durante o período de convívio entre os dois sistemas; e o segundo, por meio de comparações entre os rótulos produzidos no processo litográfico e no sistema *Offset*.

3.12.2 Da litografia ao *Offset*: o olhar dos litógrafos

É por meio das vozes desses trabalhadores que se busca esclarecer alguns pontos sobre o processo de criação e produção de alguns dos últimos trabalhos litográficos comerciais do Paraná. Além disso, nas falas dos entrevistados revelam-se as estratégias de cada um para adaptar-se às mudanças que a adoção de outros meios de impressão provocou.

Na perspectiva de Schrappe (1975), da Imprensa Paranaense, a falta de evolução foi o motivo para as antigas litografias desaparecerem:

Desapareceu a litografia Armin Henkel, Hoffmann, a Sociedade Metalgráfica, o Alves, o Schroeder e Kirstein porque não acompanhavam as novas técnicas. Não aderiram à tecnologia moderna que se impunha. Não evoluíram (T146).

É interessante observar que o conceito de tecnologia moderna adotado por Schrappe seguia uma visão determinista³⁶, na qual a tecnologia poderia ser adquirida e utilizada por qualquer litografia, era cumulativa e sempre mais avançada que a anterior. Colabora para essa ideia sua valorização da técnica no processo de impressão:

„, Sempre dispúnhamos de técnicos muito capazes, que costumavam acompanhar toda a literatura especializada alemã, com muito conhecimento de causa. Tínhamos assim, a ideias de como estava ocorrendo o avanço técnico nas artes gráficas em todo o mundo. [...] Esta, pode-se dizer, foi a evolução de grande importância. [...] Desenvolveu-se nos Estados Unidos – foco de uma grande evolução – o sistema *Offset* que veio substituir com vantagens as máquinas rápidas (litografia). Era o início da impressão indireta. Este é ainda hoje o processo mais moderno que, entretanto, acredito que em 1910/1912 já tinha larga aceitação no mundo inteiro. Hoje, nós temos aqui, máquinas que imprimem quatro cores de uma só vez, que perfazem o espectro completo das cores numa só impressão (T22–T24).

³⁶ As principais características da visão determinista serão relatadas posteriormente.

Em seu relato, a relevância de se acompanhar a literatura especializada e as “últimas novidades” é uma posição marcada no desenvolvimento da Imprensa Paranaense, além disso, ao final da citação, é possível perceber que a litografia era vista como um processo ultrapassado, enquanto o sistema *Offset* era classificado como “o processo mais moderno”. Tornando ainda a questão da impressão como um sistema contínuo de melhoramentos e qualidade, Schrappe cita a capacidade técnica das “novas” máquinas, capazes de imprimir todo o espectro das cores de uma vez só.

Um fato não explicado por Schrappe é como cada litografia citada foi desaparecendo. Os motivos para o fechamento das oficinas não está relacionado a uma questão de investimento em tecnologia e novos equipamentos, mas são bem diversificados.

A litografia de Armin Henkel foi fechada e se transformou em um estúdio fotográfico, no qual o próprio Schrappe afirma ter sido cliente:

O senhor Henkel passou a dedicar-se à fotografia. Preparava filmes, revelava, para o público em geral. Eu mesmo fui seu cliente bastante assíduo quando me dedicava à fotografia. O senhor Henkel fazia inclusive fotografias artísticas e postais de Curitiba (T98).

No caso da Sociedade Metalgráfica (mais tarde assimilada às fábricas Fontana), seu fechamento ocorreu por causa de um incêndio, em 1975. De acordo com Presas, em 1950 já contava com o sistema *Offset* e, na década de 1970, havia migrado para a serigrafia (*silkscreen*) (PRESAS, 2007; DOUBEK, 1975).

Outro relato de fechamento de oficina litográfica feito por Alves refere-se à Litografia Progresso. Suas atividades são encerradas por falta de técnicos, pela facilidade para importação de maquinário, aumentando a concorrência e a falta de interesse familiar no negócio, levando-o a vender a litografia na década de 1970 para a própria Imprensa Paranaense, onde Schrappe era diretor presidente.

Com exceção da Litografia Hoffmann, da qual se tem poucas informações, todas as outras citadas por Schrappe não tiveram suas atividades encerradas por falta de “evolução”, ou de “modernização” de seus equipamentos, mas sofreram com outras consequências, como troca de área de atuação, acidentes e falta de interesse familiar.

Outra perspectiva possível dessa transição foi a alteração da quantidade de impressos produzidos por hora, e o próprio mercado consumidor não teria capacidade de absorver um aumento tão significativo na quantidade produzida, portanto, as oficinas que investiram menos na “modernização” enfrentaram maiores dificuldades em concorrer em um mercado saturado.

A característica da Imprensa Paranaense observada por Schrappe, de sempre investir na formação e na contratação de bons técnicos e na aquisição de equipamentos “modernos”, é partilhada nas falas de Faucz, Brockelt e Selow. De modo geral, foram formados dentro da Imprensa e participaram de cursos de aperfeiçoamento oferecidos.

Na percepção do litógrafo Stütz, que trabalhou várias décadas na Imprensa Paranaense, entrando como aprendiz e tornado-se chefe da seção de Desenhos, a técnica litográfica era lenta quando comparada ao novo sistema, o *Offset*. Comentário semelhante faz Schneck, ao comparar a velocidade de impressão da litografia, cerca de 500 folhas impressas por hora, com a do sistema *Offset*, cerca de 5.000 folhas por hora.

No entendimento de Schneck, um dos fatores para o aumento de velocidade de produção estava relacionado ao sistema de marginação (sistema de alimentação das folhas na máquina de impressão), pois enquanto na litografia era manual, feita por um operador, normalmente uma mulher, que colocava folha a folha para impressão, no *Offset* o sistema é automático, feito por meio de bombas de vácuo e roldanas.

Outro ponto citado por Schneck era a produção das matrizes de impressão, para um rótulo de quatro cores, no processo litográfico demoraria cerca de 16 horas, dois dias de trabalho de 8 horas, enquanto no sistema *Offset* esse tempo era reduzido a quase metade (8 horas), auxiliado principalmente pelas técnicas fotográficas.

De acordo com Stütz, na instalação dos novos equipamentos na Imprensa Paranaense, vieram técnicos alemães que ensinaram apenas o básico, fazendo com que todos precisassem recorrer a eles para a finalização de trabalhos. Por iniciativa própria, enviou uma carta contando seu caso a uma escola técnica da Alemanha, que enviou livros, folhetos e um curso completo sobre o processo. Estudando-os, Stütz passou a atuar no sistema *Offset*.

Para Leonardo Born, a litografia representou um período importante da história das artes gráficas. Ele confessou que, mesmo com o novo sistema, ainda produzia algumas impressões no antigo processo. Em seu entendimento, o *Offset*, em conjunto com o uso de fotolito (filme fotográfico usado para gravar a matriz do *Offset*), associado ao falecimento dos antigos mestres litográficos, fez com que a litografia fosse lentamente abandonada.

Schneck lembra que, ao sair da Litografia Progresso e ser contratado pela Imprensa Paranaense, em 1939, o sistema *Offset* já operava há dois anos, e que ele continuou atuando no setor de litografia, já que existiam cinco prelos litográficos. A predominância da litografia foi até 1944, ano em que deixou a Imprensa Paranaense e passou a trabalhar como autônomo.

Schneck chegou a trabalhar com o sistema *Offset* mais tarde, e, de seu ponto de vista, uma outra vantagem era a eliminação das pedras, pois as chapas de zinco eram mais práticas para o *setup* das impressoras, e não era necessário o mesmo espaço físicos para acondicioná-las. Tanto para Schneck como para Born, o *Offset* propiciou o progressivo desaparecimento da figura romântica do artista, dando lugar a um profissional mais técnico. Ambos contam que antigos mestres litográficos, como Alberto Thiele, primeiro desenhista da Imprensa Paranaense, não quiseram se atualizar e, apesar dos indícios de mudanças, não aceitavam as alterações.

Ao associar a litografia à arte, Schneck usa como exemplo o caso dos tipos, todos desenhados à mão, e que depois passaram a ser fotografados. No período de sua entrevista, em 1975, Otto, comentava que: “o desenhista faz qualquer coisa já serve, porque não precisa desenhar letras, não precisa fazer detalhes, pode fazer tudo no tamanho normal e depois reduzir fotograficamente. Antes, pediam uma letra de cinco milímetros e ela tinha realmente que ser desenhada com cinco milímetros (GEMAEL; SCHNECK, 1975).

Ao comparar os processos, litográfico e *Offset*, Schneck afirma:

A mudança foi lenta; quando reparei que a litografia não estava mais acompanhando a evolução gráfica, procurei atualizar-me. E foi difícil, porque tínhamos técnicos que guardavam os conhecimentos para si mesmos. Tivemos que escrever para as academias na Alemanha de onde vieram prospectos, livros. Quando a litografia parou definitivamente nós estávamos por dentro do novo processo.

Um fato curioso relatado por Schneck sobre os livros é que, durante a Segunda Guerra Mundial, com o Brasil declarando guerra à Alemanha, um de seus conhecidos que possuía os livros técnicos em alemão sobre *Offset*, com medo de ser

investigado e preso por apoiar os nazistas, resolveu enterrar todos os livros em seu quintal. Passada a guerra, quando foi desenterrá-los, encontrou-os em péssimo estado de conservação, resultado da umidade, perdendo todos os livros.

Alves aponta um caminho próximo de Schneck, ao comentar que a litografia era a arte aplicada na indústria. Para tal afirmação, baseava-se no fato de que a profissão de litógrafo não era denominada como “litógrafo”, mas artista gráfico, pois no primeiro título de eleitor de seu pai, Rômulo Alves, um dos fundadores da Litografia Progresso, constava: “profissão artista”.

Apesar de toda a mecanização do sistema *Offset*, Schneck relata que mesmo com a alta qualidade de reprodução, quando comparada à litografia, ainda existia a necessidade do retoque manual, e até mesmo da criação das ilustrações para os fotolitos. A partir dessa afirmação, pode-se interpretar que esse “artista gráfico”, considerado por Alves, deixou o trabalho das pedras para lidar com os filmes, realizando os retoques e ajustes nas composições e diagramações dos impressos, como jornais, revistas e folhetos. Quem desempenhava essa “nova” função dentro das gráficas era chamado de fotolitógrafo.

Portanto, a inserção de novos processos de impressão, como o *Offset*, ao mesmo tempo que extinguiu algumas funções, simultaneamente demandava por novas, que exigiam que os trabalhadores buscassem um aperfeiçoamento técnico. Um desses casos é narrado por Selow (T64-82), quando decidiu mudar-se para São Paulo com o objetivo de especializar-se em trabalhos com fotolitos.

Pelos relatos dos trabalhadores, percebe-se que a inserção do *Offset* nas oficinas litográficas alterou profundamente as noções de tempo, não apenas de produção e quantidade de materiais impressos, mas também as relações de trabalho. Com um menor tempo, os trabalhadores passaram a trabalhar mais, produzindo mais, e tendo um rendimento melhor, gerando, assim, maiores lucros para as gráficas, o que não se traduziu em ganhos para eles.

Na perspectiva dos trabalhadores, existe uma percepção de que a hierarquia dentro das oficinas não foi alterada, tendo em vista que algumas funções foram subs-

tituídas por outras, com remuneração semelhante, como por exemplo, o impressor litógrafo pelo impressor *Offset*, e o oficial litógrafo pelo fotolitógrafo (BROCKELT, 2013; SCHNECK, 2013).

É preciso ressaltar que essa transição tecnológica, em termos gerais, fragmentou e desqualificou o trabalhador, alterando profundamente sua estrutura, saindo de um regime que pode ser compreendido como uma manufatura (oficina litográfica) para um sistema fabril (indústria gráfica)³⁷.

As visualidades presentes nos rótulos mostram algumas permanências nas práticas de impressão, independentemente do sistema. Ao observar os rótulos de Cachaça litográficos e os produzidos em *Offset*, percebe-se que o registro visual manteve-se praticamente inalterado, propagando estereótipos e modelos de paisagens rurais.

3.12.3 Da litografia ao *Offset*: as visualidades nos rótulos de Cachaça

Durante o extenso processo de análise dos rótulos de Cachaça das coleções e do acervo, observou-se que, apesar de divergirem no processo de impressão, mantiveram-se semelhanças como: o tema retratado, a escolha e a quantidade de cores utilizadas, as famílias tipográficas, as composições e diagramações, a predominância dos formatos retangulares, etc.

Alguns exemplos dessas continuidades são observados nos rótulos da aguardente de cana *Velhinha* (Figura 5) e da aguardente superior *Guaramirim* (Figura 6). Ambos retratam um estereótipo de homem do campo³⁸ com bigode, vestindo um poncho verde, um lenço vermelho amarrado no pescoço e o mesmo modelo de chapéu, preso com um cordão embaixo do queixo.

³⁷ Para uma maior compreensão sobre como a fábrica está envolvida em uma intenção de (re)organizar e (re)disciplinar o trabalho dentro de uma perspectiva diferente da localizada nas oficinas litográficas, consultar: (DECCA, 1996).

³⁸ Durante as análises dos rótulos esta temática será abordada com mais intensidade.

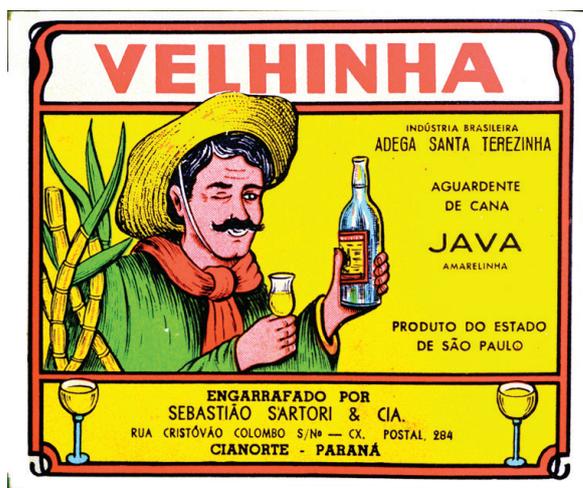


Figura 5 – Rótulo aguardente de cana *Velhinha*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

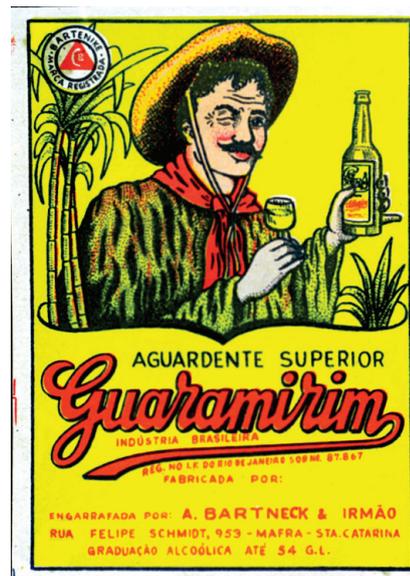


Figura 6 – Rótulo aguardente Superior *Guaramirim*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

A pose dos homens nos rótulos, também é semelhante, com a mão esquerda eles seguram uma garrafa, com o rótulo voltado ao observador, que tem o mesmo rótulo do produto, uma “autorreferência”. Na mão direita está um copo com a Cachaça, na iminência de um brinde e de ser degustada. O homem olha para o observador e pisca o olho como um convite a participar e também consumir o produto.

Os detalhes³⁹ (retículas) revelam que o rótulo *Guaramirim* é impresso no processo litográfico, enquanto o rótulo *Velhinha* é produzido no sistema *Offset*.

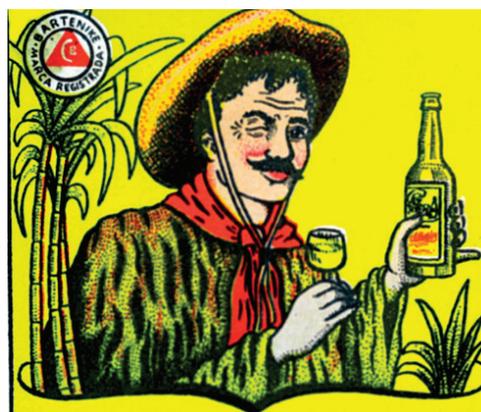


Figura 7 – Detalhe das ilustrações dos rótulos *Velhinha* e *Guaramirim*.
Fonte: Autoria própria.

³⁹ As características da retícula que caracteriza uma litografia e um impresso no *Offset* são detalhados durante as análises dos rótulos.

A inserção do sistema *Offset* nas oficinas litográficas representava uma ruptura com o processo litográfico, principalmente nas questões voltadas à quantidade e qualidade de produção, tempo de produção e a própria constituição do trabalho, pois o *Offset* extinguiu determinadas profissões, ao mesmo tempo que inseriu novas, causando um realocamento e/ou afastamento de um tipo de mão de obra.

Uma nova tecnologia, por maior avanço que possa representar em termos de capacidade e qualidade de reprodução, só pode ser compreendida e interpretada pela sociedade – incluídos os trabalhadores e trabalhadoras das oficinas – se estabelecer algum tipo de diálogo com as práticas culturais vigentes.

Por essas razões, em um momento de transição tecnológica, a tendência dos novos rótulos criados e impressos nas oficinas com o sistema *Offset* tenha sido de adotar o mesmo parâmetro visual vigente na litografia.

A sequência de Figuras 8 até 15, apresenta alguns exemplos da permanência de visualidades, independentemente do processo ou sistema utilizado para sua produção.

Rótulos litográficos (1930–1950)



Figura 8 – Rótulo aguardente de cana *Para todos do sul*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

Rótulos *Offset* (1960)



Figura 9 – Rótulo finíssima *Cachaça Vale*.
Fonte: Coleção Aluizio Faucz (2013).

Semelhanças: tema relacionado com paisagem rural – canavial – inserido em uma moldura ou janela cercada por canas. Uso da mesma combinação de cores: fundo moldura em azul escuro, nome do produto em vermelho na parte superior da composição e faixa das informações em vermelho.

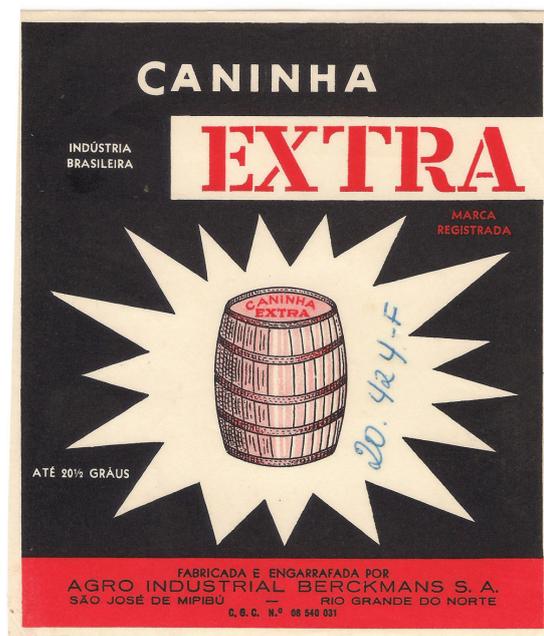


Figura 10 – Rótulo finíssima aguardente Cachaca Pitinga.

Figura 11 – Caninha Extra.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Fonte: Coleção Aluizio Faucz (2013).

Semelhanças: a representação de um barril do produto no meio da composição, título posicionado na parte superior e formato do rótulo.



Figura 12 – Rótulo especial aguardente Cavallo Branco.

Figura 13 – O fino em caninha.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

Fonte: Coleção Aluizio Faucz (2013).

Semelhanças: a representação do cavalo empinando, utilizando a mesma diagonal da parte inferior direita para a parte superior esquerda e posicionado no centro da composição.



Figura 14 – Rótulo aguardente superior *Quero-Quero*.
 Fonte: Coleção Aluizio Faucz, 2013

Fonte: Coleção Karoline Matelotti, 2012.

Semelhanças: são representados, no centro da composição, dois homens na iminência de consumir o produto (Cachaça). Ao redor dos homens, há a presença da representação de canas.

Nota-se que foram criados alguns padrões visuais, algumas referências icônicas que são retomadas, atualizadas nos novos processos gráficos.

As escolhas de que maneira, como e o porquê das representações serem elaboradas dentro de determinados parâmetros, não é o foco de discussão destes estudos, porém, é importante ressaltar como há um “regime visual hegemônico⁴⁰” vigente em determinados períodos históricos, sendo constituído na e pela sociedade, mediado pelos sistemas tecnológicos.

Como pode-se observar nas análises, e é apontando tanto por Hall (2003) como por Williams (2011), esse processo de expansão e contínua afirmação de um discurso hegemônico não é um movimento calmo e tranquilo, mas é elaborado dentro de disputas e negociações que são resultantes de embates culturais.

⁴⁰ É considerado um regime visual hegemônico, principalmente entre as décadas de 1930–1950, as representações visuais que propagam certos estereótipos, normalmente vinculados aos meios de comunicação de massa (cinema, rádio, televisão e periódicos), como as questões de gênero, raça/etnia, classe social, padrões de beleza, etc.

4 ANÁLISES DOS RÓTULOS

Antes de iniciar as reflexões sobre as influências culturais presentes na composição dos rótulos, é importante pensar os conceitos que nortearam e atravessaram o processo de análises.

O conceito de cultura, como um processo de produção e reprodução de significados, historicamente constituídos, foi tomado de Raymond Williams (2011). Logo, a fixação de um sentido é resultado de disputas, construídas por meio de práticas específicas.

Williams a vê como uma construção coletiva, um modo de pensar, rompendo com as hierarquias entre as culturas, como se fossem alojadas em níveis ou estágios diferentes. Constitui-se como um espaço de luta. Como aponta Martín-Barbero (2001), é necessário evidenciar os deslocamentos e as materialidades das dinâmicas de negociações culturais entre as resistências e as apropriações dos significados.

Stuart Hall (2003) estabelece que a articulação pela cultura permite que uma variada gama de significados se estabeleça e forneça o acesso a interpretações capazes de reconhecer uma prática social e classificá-la dentro de um sistema, já que, “toda ação social é cultural” e está impregnada de uma prática social que expressa ou comunica um significado a determinado(s) sujeito(s).

Para Williams, o conceito de hegemonia é importante para compreender e instrumentalizar meios de interpretação e visibilidade das disputas sociais por meio da cultura. Williams (2011), Barbero (2001) e Hall (2003) retomam a ideia de hegemonia proposta por Gramsci⁴¹:

Um conjunto de práticas e de expectativas que envolvem a vida toda: nossos significados, as consignações de energia, nossas percepções formadoras da subjetividade e de visão de mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constituídos e constituintes – os quais, ao serem vivenciados como práticas, parecem confirmar uns aos outros. Constitui-se então em um sentido da realidade para muitas pessoas em uma sociedade, um sentido de realidade absoluta porque é vivenciada, e é muito difícil para a maioria das pessoas ir além disso nos aspectos mais variados de suas vidas (CEVASCO, 2001 p.149).

⁴¹ Para maiores detalhes sobre o conceito de hegemonia de Gramsci, consultar: (GRUPPI, 2000).

A hegemonia, nessa perspectiva, exerce pressões e impõe limites em todas as atividades humanas, seleciona, organiza e interpreta a experiência e a produção de significados e valores (WILLIAMS, 2011).

O domínio de uma determinada classe na sociedade, no entendimento de Williams (2011), mantém-se não somente, no uso recorrente do poder e na propriedade. Ele se mantém também, inevitavelmente, pela cultura do vivido: aquela saturação do hábito, da experiência, dos modos de ver, sendo continuamente renovada, em todas as etapas da vida, mesmo antes do nascimento, de tal forma que o que as pessoas pensam e sentem, em larga medida, é uma reprodução de uma ordem social profundamente arraigada a que as pessoas podem até pensar que, de algum modo, se opõem (CEVASCO, 2003).

Feenberg (1995) aponta a existência de uma “política nos artefatos”, argumentando que as escolhas tecnológicas para o desenvolvimento de novos artefatos contam muitas vezes com justificativas técnicas, mascarando uma decisão política. Tais decisões comumente são aceitas e naturalizadas em um sistema, como propõe Williams (2011), na saturação do hábito e na experiência.

Na proposta de Williams (2011), tanto a prática cultural como a produção cultural não procedem somente de uma ordem diversamente constituída, mas são elementos em sua constituição. A sociedade é constituída e constituinte da cultura, portanto, o conceito de interpretação não pode ser passivo, mas ativo, transformando-se constantemente.

Martín-Barbero (2001), assim como Bakhtin (2009), ressalta a impossibilidade do receptor ser compreendido como passivo no processo da linguagem.

Dentro da proposta de materialismo cultural de Williams (2011), ao analisar o rótulo, é preciso considerar os diversos processos que se constituem mutuamente. Olhar o rótulo é observar qual(is) era(m) a(s) hegemonia(s) do período, é entender o modo de criação de material e de produção de significados. Os rótulos, ao mesmo tempo que são produzidos pelos sujeitos, simultaneamente produzem sujeitos, em uma cadeia de negociações entre o que deve estar representado e gerar (re)produções por meio de visualidades, e o que deve permanecer ausente.

Nenhum modo de produção e, portanto, nenhuma ordem ou sociedade dominante é capaz de abarcar toda a abrangência da prática social humana (WILLIAMS, 2011). Esse pensamento remete a Martín-Barbero (2001), ao indicar que “a cultura escapa a toda compartimentalização”.

Quando Williams (2011) cita a “estrutura de sentimento”, como uma válvula de escape da hegemonia, busca na arte e na literatura exemplos de como pode construir uma possível “fuga” de classificação e ordenação. Essa possibilidade da obra de arte provocar novas “significações” e propor outras ações, outras lógicas, tangencia, a proposta do círculo de Bakhtin (VOLOCHINOV, 1976), reafirmando a importância da arte como elo “catalisador” de reflexão sobre as tensões sociais.

Partindo desse entendimento, torna-se possível analisar nos rótulos de Cachaça, os deslocamentos, entre os significados de Cachaça e os temas aos quais são associados.

O círculo de Bakhtin (VOLOCHINOV, 1976) aponta para a ausência de uma relação direta com a realidade e afirma que todas as relações só ocorrem mediadas semioticamente, vivenciadas em um mundo de linguagens, signos e significações.

Ao se buscar analisar um objeto constituído culturalmente, como no caso dos rótulos de Cachaça, deve-se procurar não só compreender os processos ativos e formativos da hegemonia, mas também os que transformam (WILLIAMS, 2011).

Hall (2003) demonstra que as contradições e os conflitos culturais são materializados nas imagens e nas representações sociais.

Néstor Garcia Canclini (2003) chama a atenção para os processos de hibridações, nos quais as negociações nem sempre conseguem preservar sua mensagem intacta, ou uma parte dela reconhecível, e acabam sendo reescritas por dispositivos de imposição cultural.

A opção por observar os rótulos por uma orientação do materialismo cultural implica pensá-los como um produto intimamente ligado a práticas sociais: o objetivo é desvendar as condições dessa prática e não meramente enumerar e descrever os componentes visuais, é articular com os contextos históricos, sociais, econômicos, tecnológicos do período, é buscar um entendimento amplo de como essas peças gráficas foram constituídas e constituíram os sujeitos.

4.1 PROPOSTA PARA ANÁLISE DOS RÓTULOS

Esta análise assume a posição de que o olhar não está fixo nem no rótulo, nem na leitura, transita, vaga, percebe relações de sentidos, joga entre permanências e mudanças, entre as fronteiras dos significados.

Também leva em consideração a falha do observador que analisa o rótulo dentro de um dado período histórico, limitado por suas experiências, e consciente da incapacidade de acessar uma leitura plena, mas sempre parcial e direcionada ao que busca investigar. Portanto, nenhuma análise é definitiva ou esgota todas as possibilidades de interpretação.

Como abordagem inicial sobre quais as ênfases das análises, foi construído um esquema para organizar as relações indicadas nos referenciais teóricos.

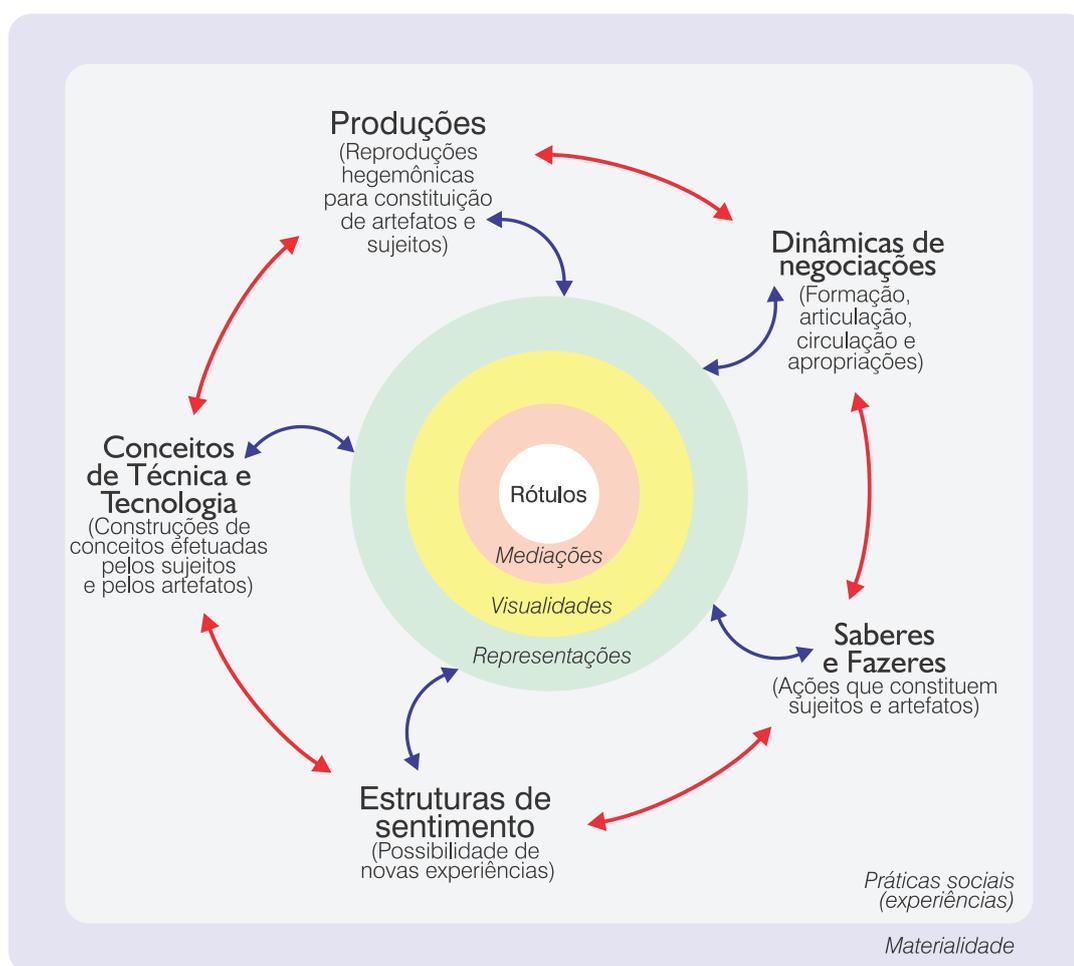


Figura 16 – Esquema inicial para aproximar o referencial teórico do método de análise nos rótulos de Cachaça.

Fonte: Autoria própria.

O esquema da Figura 16 foi livremente inspirado nos modelos propostos pelo circuito da cultura, de Hall (2005); no mapa noturno de Martín-Barbero (2001), assim como nas contribuições de Williams (2011).

Esse esquema serviu como ajuste de foco para determinar quais relações estariam analisadas mais intensamente nas peças gráficas, a partir dos dados fichados das coleções.

4.2 FERRAMENTA DE ANÁLISE

Como ferramenta de análise, optou-se por uma abordagem da semiótica peirceana, com contribuições teóricas de Santaella (1998; 2005), do modelo proposto por Joly (2005).

A opção pela semiótica para análise é considerada tanto por Martín-Barbero (2001) como por Hall (2003), como possibilidade de construir um olhar próximo das mensagens, do modo como são produzidas, propagadas e interpretadas.

Assume-se o caráter polissêmico e transacional do signo, embora Joly (2005) reconheça na imagem uma predominância do estado de ícone. Entretanto, a autora observa que a “representação visual” atribuída na imagem é heterogênea, reunindo diferentes categorias de signos: a imagem no sentido teórico do termo (icônicos, analógicos); signos plásticos (cores, formas, composição, textura) e os signos linguísticos (linguagem verbal).

Joly (2005) sugere a possibilidade de enumerar sistematicamente em uma imagem diversos tipos de significantes copresentes e analisar suas relações correspondentes entre os significantes e os significados oriundos de determinadas convenções sociais e vivências de quem realiza as análises. Ela propõe que se inicie a análise pelos signos plásticos, pois constituem signos plenos e inteiros e não apenas um material de apoio para os signos icônicos. Tal distinção é importante para que se perceba que a significação da imagem tanto é determinada pelos aspectos plásticos como pelos icônicos e linguísticos.

Em todas essas mensagens são observados dois momentos: um relacionado ao significado inicial interpretado por um leitor/observador, chamado de denotação. Pode-se entendê-la como uma mensagem “literal”, com um significado mais direto possível entre signo e referente.

O segundo momento, denominado de conotação, é a capacidade de um signo provocar uma segunda significação, a partir de uma significação primeira (denotação), revelando outros conotadores, como os usos dos objetos, as posturas corporais, as paisagens, os acontecimentos marcantes, etc.

As mensagens plásticas são compostas pelos signos plásticos, que são: enquadramento, plano, composição, diagramação, cores (harmonias e contrastes), formas, texturas, suporte, dimensões, etc.

Após, passa-se à análise das mensagens icônicas ligadas ao figurativo. Um ícone é um signo cujo significante está relacionado com uma qualidade do objeto representado, provocando em seu interpretante diferentes reações e entendimentos.

Por fim, analisa-se a mensagem linguística, que é expressa não somente por aquilo que o texto efetivamente comunica de modo simbólico, mas pela configuração da tipografia (cor, forma, tamanho, posicionamento, hierarquia das palavras dentro do rótulo).

A estrutura básica da ficha de análise⁴² teve como base a ficha de inventário, que foi configurada com os seguintes campos:

- Identificação do rótulo – são utilizadas as informações elaboradas para a ficha de inventário, como: acervo, nome do rótulo, código no acervo, fabricante, cidade, tema inicial de classificação, formato, processo de impressão, oficina litográfica e autor.
- Mensagens plásticas – enquadramento, composição, cores, formas, formato, suporte, texturas, impressão, planos. Em dois modos: denotação, um signi-

⁴² Um exemplo da ficha de análise comentada pode ser consultada no apêndice J.

ficado direto entre referente e objeto (por exemplo, cor amarela), e conotação, um significado indireto entre o referente e o objeto (a cor amarela pode representar — dentro de um aspecto cultural, histórico e social — a sensação de calor, riqueza, alegria). Por isso, a importância da inserção do objeto dentro de seu contexto cultural.

- Mensagens icônicas – os ícones previamente descritos são analisados dentro do seu modo de denotação e conotação. O processo de semiose presente nos ícones torna essa etapa longa e com várias possibilidades, algumas se complementam ou contrastam com os signos plásticos. Alguns ícones podem ser interpretados como índices ou símbolos, essa variação pode apresentar interpretações diferentes. Porém, como os rótulos são representações ilustradas por meio da técnica litográfica, tendem a um estado mais icônico do que indicial.

- Mensagens linguísticas – todos os textos aplicados nos rótulos, não somente em seu sentido denotativo, o que se refere diretamente à escrita, mas também no conotativo, ou seja, como a informação está apresentada, no caso o desenho tipográfico. Um outro tópico relevante são as questões indiciais que sugerem o modo como o rótulo foi produzido, revelando características sobre quais processos de impressão foram envolvidos na sua produção.

- Relações com a abordagem (Quadro 10) – campo destinado a comentários sobre relações com os fundamentos teóricos, conceitos de técnica e tecnologia, estruturas de sentimento e saberes e fazeres.

- Relações com outros rótulos – busca-se indicar se as características do rótulo possuem afinidades com outros, e quais seriam elas.

Ficha de Análise

Nome:

Fabricante e/ou Engarrafadora:

Acervo e/ou coleção:

Temática:

Cidade:

N.º de cores:

N.º Tipografias usadas:

Formato:

Processo de Impressão:

Litografia:

Autor:

Mensagem plástica

Signos Plásticos

Enquadramento

*Composição/
Diagramação*

Contrastes

Cores

Formas

Texturas

Denotação
(significado mais direto
entre signos/referente)

Denotação

Denotação

Denotação

Denotação

Denotação

Denotação

Conotação
(significados indiretos
entre signos/referente)

Conotação

Conotação

Conotação

Conotação

Conotação

Conotação

Mensagem icônica

Signos icônicos

*representações
icônicas*

Denotação
(significado mais direto
entre signos/referente)

Denotação

Conotação
(significados indiretos
entre signos/referente)

Conotação

Mensagem linguística

Textos

*textos e
tipos aplicados.*

Estados indiciais

Denotação
(significado mais direto
entre signo/referente)

Denotação

características técnicas de
cada processo de impressão

Conotação
(significados indiretos
entre signos/referente)

Conotação

indicações sobre o
sistema de impressão

Relações com a abordagem

- () Produções hegemônicas e/ou contra hegemônicas?
- () Dinâmicas de negociação?
- () Conceitos de Técnica e Tecnologia?
- () Estruturas de sentimento
- () Saberes e Fazeres

Descrição das relações

Relações com outros rótulos

Rótulo

Se relaciona com

A ficha sofreu alterações no transcorrer das análises, sendo constantemente revista. O número de páginas de cada ficha variou de 3 a 12 por rótulos.

Essa grande variação de páginas para cada análise está relacionada às características conotativas de cada mensagem analisada. Cada rótulo, eventualmente, sugeria uma relação, por exemplo, com um determinado estilo de filme e/ou acontecimento histórico, o que demandava novos estudos e leituras.

Com base nas informações do inventário preliminar, e da abordagem desenvolvida, foram fichados 64 rótulos, dos quais 55 foram efetivamente utilizados, de diferentes maneiras, ao longo da tese. Em média, foram produzidas quatro páginas e meia de análise por rótulo, totalizando, aproximadamente, 300 páginas de análises.

Em virtude da quantidade de rótulos localizados durante a pesquisa – aproximadamente 150 rótulos no total, sendo 126 litográficos – foi necessário criar meios de seleção para que as análises dos rótulos pudessem ser organizadas e apresentadas em conjunto, revelando semelhanças ou divergências em suas representações.

Essa classificação dos rótulos poderia ter sido feita de diversas maneiras, como: quantidade de cores, estilo dos tipos aplicados, uso de retícula, tipo de representação, formato do rótulo, por localidade indicada no rótulo, engarrafador, produtor, formato da garrafa, entre outras.

Ao analisar todos os rótulos em conjunto, percebeu-se que alguns temas pareciam constituir alguns grupos gerais de análise. Assim, a classificação baseou-se nas semelhanças entre as principais representações icônicas e simbólicas contidas nos rótulos que indicaram determinados temas.

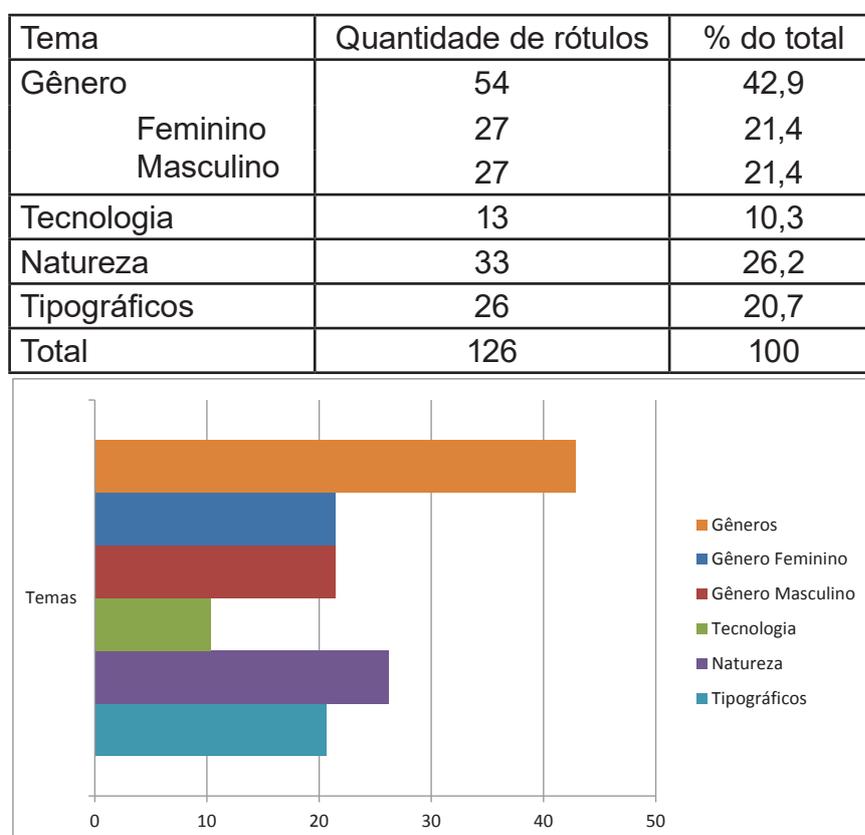
Para localizar quais eram alguns elementos constitutivos das imagens, utilizou-se alguns critérios sugeridos por Quentin Newark (2009) como princípios fundamentais de composição aplicados no design gráfico convencional⁴³, tais como: a hierarquia, responsável por apresentar uma organização compreensível dos

⁴³ Newark (2009) considera o design gráfico convencional aquele relacionado à aplicação em grandes veículos de circulação e compartilhado por muitas pessoas, como jornais, revistas, livros, panfletos, embalagens, cartazes comerciais, entre outros. De acordo com Newark, o design gráfico convencional possui um vocabulário limitado de opções e tratamentos, tanto de sequência de informações, como na aplicação de tipos. Como, por exemplo, um texto pode começar com um título, passar para subtítulo; ou a maior tipografia de um rótulo ou embalagem ser o nome do produto.

significados, como o tamanho e a posição dos elementos na composição; a aplicação da tipografia; o uso das cores e a utilização de ilustrações.

Os temas que surgiram dessa classificação inicial dos rótulos foram: representações de gênero (homens e mulheres); tecnologia; natureza (paisagens rurais e animais); e os tipográficos. Alguns rótulos podem ser classificados em mais de um tema.

A quantidade de rótulos analisados por tema precisou ser limitada, uma vez que a análise dos aproximadamente 126 rótulos se tornaria longa. O Quadro 11 apresenta a quantidade de rótulos classificados por tema.



Quadro 11 – Quantidade de rótulos por tema.

Fonte: Autoria própria.

O Quadro 11 mostra como as representações de gênero (masculino e feminino) predominam em 42,9% do total dos rótulos litográficos pesquisados. Em segundo ficam as representações de natureza (animais e paisagens rurais), com 26,2%, seguido dos tipográficos (20,7%) e, por último, as representações de tecnologia (10,3%).

Embora apresentem um número menor de rótulos, as representações de tecnologia aparecem em várias outras categorias, mas não assumem o protagonismo do rótulo, e sim como detalhes de um cenário maior.

Para tentar ilustrar como os rótulos das representações de tecnologia fluam entre diferentes temáticas, no Quadro 12 os rótulos da finíssima aguardente *Caninha Verde*, aguardente especial *Vespinha* e finíssima aguardente de cana *Camponeza* – segunda linha horizontal do quadro – apresentam indícios dessas classificações ambíguas.

A princípio, o rótulo *Caninha Verde* poderia ser classificado como representações de natureza, uma vez que existe um predomínio de uma paisagem rural, porém, vê-se no centro da composição um caminhão vermelho, o que pode sugerir como foi o processo de transformações ocorridas no campo. O mesmo pode ser observado nos rótulos *Vespinha* e *Camponeza*, que poderiam também ser associados às representações de gênero ou de natureza, mas uma motocicleta e um carro de boi sugerem um outro caminho para analisá-los.

Considerou-se, portanto, mais relevante destacar como essa inserção de novos meios de transporte na paisagem rural foi representada nos rótulos. Ressalta-se que esta opção não apaga ou esconde suas outras possibilidades de interpretação.





Quadro 12 – Rótulos classificados como representações de tecnologia.

Fonte: Autoria própria.

Explorando as relações sobre as tecnologias, foram analisados 13 rótulos. Optou-se por agrupá-los em três blocos de semelhança: exploração espacial, reflexões sobre as mudanças tecnológicas na paisagem rural e as fábricas nos rótulos.

Nos demais temas, buscou-se analisar um número equivalente de rótulos, tentando dar a mesma visibilidade para cada tema.

Nos rótulos classificados como representações de gênero feminino, a opção foi por análises individuais. Essa escolha ocorreu por causa da diversidade de suas representações, ricas em referências e construções culturais que transitavam na sociedade.

O Quadro 13 apresenta os rótulos analisados como representações de gênero feminino.



Quadro 13 – Rótulos classificados como representações de gênero feminino.
Fonte: Autoria própria.

O Quadro 14 apresenta os rótulos classificados como representações de gênero masculino. Essa temática foi agrupada em blocos, constituídos por: rótulos *Crack* – ícones que envolviam futebol –, homens e cavalos, representações de índios e homens e a dança.



Quadro 14 – Rótulos classificados como representações de gênero masculino.
Fonte: Autoria própria.

Outra temática recorrente foram as representações de natureza relacionadas a: paisagens rurais com a presença de canaviais ou canas; paisagens regionais, como cidades ou locais reconhecíveis; e animais, como cavalos, galos, bois, zebus, tigres, macacos, cachorros, onças e pássaros.

Os blocos criados para sintetizar as análises sobre essa temática foram: paisagens do Paraná, rótulos e animais. Inicialmente, considerou-se analisar rótulos de paisagem rural sobre a perspectiva da natureza, porém, no transcorrer do processo de análise, optou-se em deslocá-los para a temática sobre tecnologia.

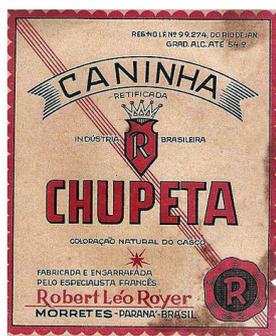
O Quadro 15 apresenta os rótulos classificados.



Quadro 15 – Rótulos classificados como representações de natureza.
Fonte: Autoria própria.

Alguns rótulos têm uma predominância de elementos simbólicos, representados pelo uso da tipografia e de elementos gráficos como: polígonos, linhas e faixas, dando destaque ao nome e/ou origem do produto. Nesses rótulos, os elementos icônicos não se sobressaem na composição.

No Quadro 16 são apresentados os rótulos classificados. Na última linha do quadro, os rótulos aguardente de pura cana *Dois de paus* (Figura 180), caninha velha *Dama de ouro* (Figura 182) e a finíssima aguardente *Coringa* (Figura 183) têm suas análises efetuadas no grupo denominado rótulos e cartas de jogos, apresentados no Apêndice K.



Quadro 16 – Rótulos classificados como tipográficos.
Fonte: Autoria própria.

4.3 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO

As representações de gênero são o tema mais retratado nos rótulos pesquisados (Quadro 11). Como pode ser visto nos quadros 13 e 14, existe uma grande diversidade representada, que nos permite refletir sobre como as associações dos produtos eram constituídas nas relações com os sujeitos. Os atributos ditos como masculinos ou femininos eram relacionados com determinadas qualidades da Cachaça, a partir de tipos de feminilidades e tipos de masculinidades da sociedade paranaense entre os anos de 1930 a 1960. Além disso, também se relacionam com as questões de classe social.

Joan Scott (1989; 1990; 1994) demonstra em seus estudos a importância em tratar as relações entre mulheres e homens a partir de uma perspectiva em que os sujeitos não são constituídos separadamente, mas nas interações cotidianas.

Scott (1990) destaca a compreensão de que as divisões entre os sexos são construídas pela cultura e pela sociedade, constituídas historicamente nas relações humanas, como um modo de organizar o mundo e legitimar as hierarquias na organização social. Assim, as relações são relativas e nunca absolutas ou verdadeiras, seus usos e significados são criados a partir de disputas e, portanto, são marcadas por relações de poder.

O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e mais, o gênero é uma forma primeira de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1994 p.13).

As imagens e o modo como são produzidas carregam valores culturais e sociais. Estes valores podem ser observados nos rótulos e também nas entrevistas com os litógrafos. Stütz lembra a presença de uma litógrafa:

A Hedwig Krause foi número um, apesar de ser canhoteira. Ela teve paralisia infantil, ficou com a mão direita defeituosa, mas parece que a esquerda supriu a outra, porque tinha uma facilidade tremenda para o desenho, e criação. Ela também aprendeu com o senhor Thiele. Além da senhora Krause, tem notícia de mais alguma? Como desenhista não, era só homem mesmo (T29).

Selow comenta sobre outra litógrafa que permaneceu pouco tempo:

O nome é Hedwig. É Elise né? Hedwig Eliese, mas pronúncia Elise, Krause. [...] Ela é a única litógrafa que eu consegui registro, ela era mesmo a única litógrafa, ou tinha alguma outra? [...] Que fazia os desenhos, tinha outros, mas mulher que eu lembre era ela. [...] Tinha uma Brigitte, mas ela não chegou a fazer muita litografia não (T125-135).

Brockelt, explicando sobre como era a divisão do trabalho da litografia, confirma a existência de uma segunda litógrafa:

Era o seu Thiele, depois tinha o Otto Stütz, aí tinha o Paulinho, [...] tinha Dona Krause, tudo eles só falavam em alemão, e depois mais tarde, o último que eu me lembro foi o Egon. Depois mais tarde veio uma moça que era imigrante alemã, até depois ela casou com um engenheiro (T73-81).

A maior parte dos rótulos era criado e produzido por homens, porém, não exclusivamente, pois há o registro de duas litógrafas responsáveis também pela criação dos rótulos, uma era a litógrafa Hedwig Eliese Krause, e sobre a outra tem-se apenas o primeiro nome, Brigitte.

Como os rótulos eram, na maioria dos casos, uma criação, produção e reprodução coletiva de homens e mulheres, não foi possível localizar ou afirmar a produção de algum rótulo criado exclusivamente por uma litógrafa. Sabe-se que em algumas oficinas, como a da Imprensa Paranaense e da Imprensa Pontagrossense, foram produzidos materiais impressos, inclusive rótulos, com a participação de uma litógrafa.

As relações de poder podem ser visualizadas também na organização das oficinas litográficas. Em sua entrevista Stütz, esclarece como era a divisão dos trabalhos e a remuneração:

No arquivo de registro de empregados da Imprensa no período de 1918 a 1948, aparecem muitas mulheres. Todas, no entanto, na categoria de serventes. Afinal, que categoria era esta? As mulheres sempre trabalhavam como auxiliares; eram ajudantes de serviços técnicos, margeadeiras [...] Faziam os trabalhos mais simples, sem responsabilidade, os trabalhos braçais. O desenhista da litografia ganhava bem? Ganhava. Era o maior salário dentro da indústria gráfica (T33-36).

Brockelt, que foi impressor litógrafo, relata quais eram as operações efetuadas pelas mulheres no setor de impressão litográfico, dando ênfase na explicação da função de margeadeira, citada por Stütz:

Era em cada impressora, tinham máquinas que trabalhavam duas funcionárias e impressora que trabalhavam uma funcionária só. Porque eram máquinas maiores e eram mais modernas. [...] Então a moça colocava a folha lá em cima, e quando a folha dava a volta na Fresa que chamava, e largava lá tinha tipo grades de madeira que pegava as folhas assim e transportava para frente onde tinha uma mesa. Então a impressora ficava aqui atrás, assim com as grades e pegava o papel assim e jogava o papel para cá. Isso tudo era nas máquinas grandes e só tinha duas destas. Aliás eram três. Então as mulheres ficavam nestas atividades de assistência? Isso só era assistente, mas tinham que ser boas funcionárias para sempre por a folha igual no margeador porque se pusesse a folha um pouquinho fora já ficava fora de registro e perdida folha, a produção. Então tinham que caprichar mesmo (T99-111).

Brockelt confirma o trabalho secundário das mulheres, porém, em sua fala, é possível notar que, para os impressores, o trabalho feminino era importante e precisava ser valorizado. A estratégia de valorização ocorria em uma negociação direta entre os próprios trabalhadores:

Mas o Impressor ganhava mais? Sim o impressor sempre ganhava a mais, tanto é que os impressores, no final do ano, [...] faziam tipo uma repartição de lucros, e quem ganhava era só os impressores, o cortador de guilhotina, este pessoal mais responsável. E eu me lembro até que a gente ganhava, mas como a gente sabia que as moças trabalhavam também e muito, então este dinheiro que a gente ganhava, repartia com elas. [...] E era assim a gente tentava dar uma valorizada (T114-115).

Essa valorização pode ser explicada pelo fato de que, com “boas funcionárias” para efetuar a margeação, a perda era reduzida. Com isso, a repartição dos lucros era maior para os litógrafos e, conseqüentemente, para as mulheres, uma vez que cada impressor repartia os lucros com as trabalhadoras de sua impressora. Essa negociação era realizada sem a intervenção de um encarregado ou chefe de seção.

Na estrutura da oficina, uma parte da produção dos rótulos litográficos era realizada por mulheres, como o processo de margeação (alimentação da máquina) e retirada do material impresso. Esses trabalhos eram considerados simples dentro da oficina. A Figura 17 mostra predominância de trabalhadoras na litografia Metalgráfica em Curitiba, na década de 1930.

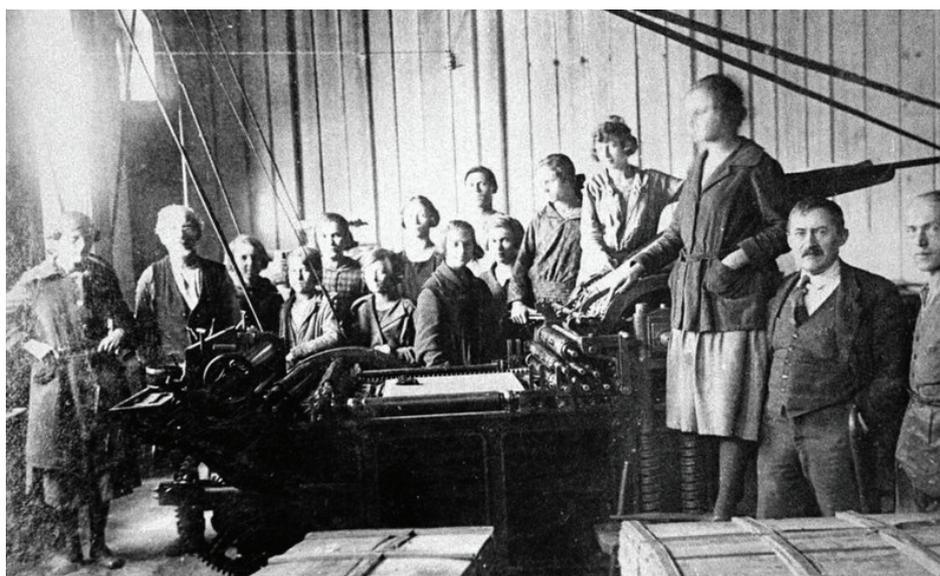


Figura 17 – Fotografia interna da Litografia Metalgráfica, década de 1930. Da esquerda para a direita, Germano Henrique Guilherme Kirstein, transportador, Alexandre Schroeder, primeiro desenhista e, possivelmente, na penúltima figura, o impressor litógrafo.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

As três posições masculinas são as mais altas na hierarquia da oficina, consequentemente, com os maiores salários, enquanto as trabalhadoras eram a maioria, com salários menores e cargos considerados secundários.

Um ponto que pode ser discutido a partir dos rótulos é a representação de mulheres nos canaviais, participando do processo de produção da Cachaça (Figuras 18, 19 e 20). Seriam elas realmente relevantes na produção de Cachaça ou apenas marcam a importância iconográfica para os rótulos?



Figura 18 – Rótulo finíssima aguardente de cana *Camponeza*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 19 – Rótulo Caninha *Corumbatora*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 20 – Rótulo aguardente *Anália*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Conforme pode ser observado no rótulo *Camponeza* (Figura 18), a representação feminina está em uma plantação de cana, segurando com uma das mãos as canas já cortadas, e com a outra mão, uma taça de Cachaça, sugerindo o consumo do produto. Uma cena semelhante pode ser observada na representação do rótulo *Anália* (Figura 20). Já no rótulo *Caninha Corumbatora* (Figura 19), é apresentada uma moldura, com destaque para a mulher segurando um feixe de cana. Por outro lado, não há nenhum rótulo de representação masculina sugerindo a participação de homens no processo de coleta de cana e de produção de Cachaça.

Nas Figuras 18, 19 e 20 observa-se que, mesmo em cenas semelhantes, são reveladas diferentes representações de mulheres nos rótulos. Por exemplo, nas Figuras 18 e 19 identifica-se a representação de um tipo de feminilidade próxima visualmente à mulher cortadora de cana presente nas produções de cana do Paraná.



Figura 21 – Detalhe da ilustração rótulo *Corumbatora*.
Fonte: Autoria própria.



Figura 22 – Mulher cortadora de cana em Paranacity, Noroeste do Paraná, 2010.
Fonte: Arioch (2013).

Vê-se a semelhança entre a representação do rótulo *Corumbatora* (Figura 21) e a fotografia de uma trabalhadora (figura 22), como o chapéu, o lenço em volta da cabeça e do pescoço, e a sobreposição de blusas. Nos signos icônicos dos rótulos das Figuras 18 e 20, apesar da presença do feixe de cana, a ausência do lenço amarrado na cabeça e das roupas com mangas longas e o modo de transportar a cana manualmente, indicam um outro tipo de mulher representada, aproximando-se de uma trabalhadora idealizada ou imaginada pelos litógrafos e/ou donos do produto, responsáveis pela criação do rótulo.



Figura 23 – Detalhe da ilustração do rótulo *Anália*.
Fonte: Autoria própria.

Há uma contradição entre as representações da Figura 23. Uma delas usa um vestido branco com bolas vermelhas e chapéu com abas largas, tem em uma das mãos um feixe de cana para a fabricação da Cachaça, e na outra, uma taça com o produto já processado. Sua roupa sugere a ideia de elegância e sensualidade. Ela pa-

rece estar apenas posando para o desenho, não aparentando ter trabalhado no cultivo ou na colheita. Há uma outra mulher, ao fundo, vindo em direção à primeira, com um vestido vermelho, um lenço prendendo o cabelo e com um feixe de canas colhidas sobre a cabeça. O contraste que ocorre não está apenas nas cores, mas também na relação de trabalho: enquanto uma está bem vestida, degustando a Cachaça, a outra está realizando o trabalho, em roupas mais modestas, com a expressão corporal de quem carrega peso e precisa do apoio da cabeça e da ajuda das duas mãos. Instaura-se uma relação de ambiguidade da cachaça *Anália*, associada à mulher delicada, sensual, elegante e frágil, e ao mesmo tempo forte, disposta e trabalhadora.

Além de representações de trabalhadoras, uma observação torna-se relevante relacionada à etnia das mulheres. De todos os rótulos inventariados para a pesquisa, em apenas um há uma mulher negra representada (Figura 24).



Figura 24 – Rótulo superior aguardente de pura cana *Nêga Maluca*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

No rótulo da superior aguardente de pura cana *Nêga Maluca*, que era engarrafada por Estefano Hamerschmidt, da cidade da Lapa no Paraná, vê-se uma mulher negra no centro da composição. Ela está com um vestido branco com bolinhas vermelhas, mesmas cores dos rótulos *Anália* (Figura 20) e *Alesblau* (Figura 69). Suas roupas e acessórios se assemelham aos das outras mulheres representadas, porém, detalhes como seu nome e sua posição corporal criam um forte contraste com os demais rótulos.

Ela tem os braços levantados para cima. Na mão direita segura uma taça de Cachaça, enquanto na mão esquerda segura uma garrafa, despejando-a sobre sua cabeça. Algo que remete a um comportamento atípico e, portanto, atribuível a um “maluco”, no caso, uma “nêga maluca”.

Ao fundo da figura feminina, existe uma sobreposição entre o amarelo, e a retícula do vermelho, com um formato triangular, sugerindo uma ideia de fogo, possibilitando várias interpretações, como: a Cachaça deixou a mulher com alegria, agitada, ficando com energia; a mulher jogou a Cachaça para manter a energia; um *splash* para dar destaque à mulher, etc.

Entre todos os rótulos, “*Nêga Maluca*” é o único a fazer alusão ao um termo relacionado a “maluco ou maluca”, associado a uma ação considerada desorientada (jogar a Cachaça na própria cabeça) pelas normativas sociais. Uma outra interpretação possível é compreendê-lo a partir de um registro das *Blackfaces*⁴⁴.

A partir das ausências de figuras negras nos rótulos, pode-se levantar algumas questões sobre como são construídos determinados discursos ligados às questões de raça/etnia na visualidade da Cachaça.

Com essa breve análise efetuada a partir dos rótulos, percebe-se não só a presença das mulheres na produção da Cachaça, como uma sobreposição de várias feminilidades representadas, algumas mais próximas das trabalhadoras e outras em um deslocamento e uma ressignificação entre a mulher e a Cachaça.

Scott (1994) convida a observar a textualidade, o modo com que os argumentos são estruturados e apresentados, e não apenas o que é denotativo. Os significados são construídos mutuamente, tanto por quem produz como por aqueles que consomem, leem, manuseiam. As opções gráficas trazem uma atitude política, pois existe um conflito entre todas as leituras possíveis, e nelas estão presentes as hierarquias de poder inerentes aos processos linguísticos e imagéticos.

⁴⁴ Uma prática que consistia nos atores se colorirem com pigmento escuro para representarem personagens afro-americanos de modo caricato. A contínua prática teatral reforçou o estereótipo e atuou como um modo de exclusão (STRAUSBAUGH, 2007).

As representações de gênero, tanto femininas, como masculinas, foram em sua maioria produzidas por homens, em um determinado momento histórico, possuindo em suas representações visuais fragmentos de como eram as disputas de gênero. Quais eram as influências visuais? Como cada um deles era associado à Cachaça?

4.3.1 Análises de representações de gênero: mulheres

Rótulo *Fidalga*



Figura 25 – Rótulo da aguardente de cana especial *Fidalga*.
Fonte: Casa da memória – FCC (2012).

O rótulo de aguardente de cana especial *Fidalga* (Figura 25), engarrafada por Jorge Tebinka, da cidade de Imituva, possui uma moldura na cor vermelha que visa dar maior destaque à imagem da mulher, direcionando o olhar do leitor para o corpo feminino, sobretudo rosto, busto e braços, visto que estes não estão encobertos pelos signos linguísticos. Desse modo, é a imagem da mulher que primeiro chama a atenção do consumidor.

O rótulo é uma impressão em quatro cores: vermelho, amarelo, azul e preto. São estabelecidos dois tipos de contrastes (Figura 26): claro – escuro, entre o amarelo do fundo e os tons escuros do vestido e do cabelo; e complementar (azul – vermelho), entre as tonalidades quentes do corpo da mulher e as frias em seu vestido.



Figura 26 – Detalhes dos contrastes presentes na representação feminina.

Fonte: Autoria própria.

Essa configuração de cores auxilia para que a representação feminina tenha um destaque na composição, indicando um potencial caminho de leitura, partindo do que é o produto, para a figura feminina até o nome do produto. Existem diversos modos de leitura possíveis, porém, quando são aplicadas algumas recomendações, como a regra dos terços, oriunda dos princípios de composição, percebe-se como os litógrafos previam um percurso de interpretação dos rótulos (Figura 27) do primeiro ponto esquerdo superior, próximo ao corpo da moça, e da palavra especial; o segundo, está exatamente abaixo do queixo, remetendo ao rosto e ao olhar para baixo; o terceiro é guiado pelo braço até o final da palavra *Fidalga*; e o quarto, é levado pela curvatura do antebraço e através da palavra *Fidalga*.



Figura 27 – Indicação de um dos modos de leitura possíveis do rótulo *Fidalga*, aplicando a regra dos terços na composição.

Fonte: Autoria própria.

O ângulo contra *plongée*⁴⁵, pelo qual o objeto é visto de baixo para cima, engrandece a figura feminina de modo a gerar uma sensação de domínio e poder sobre o leitor. Nota-se o uso de áreas mais claras e iluminadas no vestido, realçando as curvas e a sensualidade.

Os signos icônicos, que compreendem a figura feminina e os caules de cana, trazem outras significações. Os caules de cana representam o produto em si, ou seja, a aguardente de cana. A pose, a roupa, os gestos e o cabelo sugerem uma ligação

⁴⁵ Os planos e enquadramentos utilizados nas análises são:

Plano Geral (PG): plano bem aberto, as figuras humanas ocupam um espaço reduzido;

Plano Conjunto (PC): plano aberto, as figuras humanas ocupam um espaço maior na imagem;

É possível reconhecer os rostos;

Plano Médio (PM): a figura humana é enquadrada por inteiro;

Plano Americano (PA): a figura humana é enquadrada do joelho para cima;

Meio Primeiro Plano (MPP): a figura humana é enquadrada da cintura para cima;

Primeiro Plano (PP): a figura humana é enquadrada do peito para cima;

Primeiríssimo Plano (PPP): a figura humana é enquadrada dos ombros para cima;

Plano Detalhe (PD): é enquadrada uma parte de uma figura humana, um olho, uma mão, um pé, ou objetos pequenos.

Já os ângulos são:

Ângulo Normal: quando a figura humana está no nível dos olhos de quem está olhando;.

Plongée quando a figura humana está acima do nível dos olhos, de uma perspectiva de cima para baixo;

Contra Plongée: quando a figura humana está abaixo do nível dos olhos, uma perspectiva de baixo para cima; (GERBASE, 2012).

com o que seria o modelo de uma estrela *hollywoodiana*, ou uma mulher considerada socialmente bela, sedutora, levando ao consumo de Cachaça. É possível construir algumas relações de significação, como: a Cachaça tem as mesmas qualidades da mulher representada, é requintada, consumida por pessoas notórias, é tão elaborada quanto as produções de cinema, entre outras.

Em relação à figura feminina, é possível analisar questões referentes à moda, como roupa, maquiagem, cabelo e postura corporal.

Uma das primeiras ideias que aparecem à mente sobre a representação da mulher nesse rótulo é a sua ligação com as divas *hollywoodianas*. Segundo Prado e Braga (2011), em meados dos anos 1930, as produções de Hollywood correspondiam a 85% da produção mundial de filmes, influenciando a moda internacional e o comportamento das pessoas. As figurinistas de Hollywood lançavam moda ao criarem os figurinos para astros e estrelas como Greta Garbo, Jean Harlow, Joan Crawford, Marlene Dietrich (Figura 28), entre outras celebridades do cinema.



Figura 28 – Da esquerda para a direita – Greta Garbo (1929), Jean Harlow (1934) e Marlene Dietrich (1931).
Fonte: Classic Film Heroines (2013).

Um determinado padrão de beleza e de comportamento feminino do século XX foi constituído e divulgado pelo cinema e pelas revistas voltadas para o público feminino: impôs-se o modelo da mulher magra, longilínea e desportiva; cabelos mais curtos e rosto rosado pelo ar livre, chegando ao Brasil com mais intensidade depois da década de 1920 (PRADO; BRAGA, 2011).

Os cabelos de muitas atrizes tinham comprimento médio, sendo ondulados com permanente ou frisados a ferro. O cinema também propagou o hábito do *make-up*: ruge para marcar as maçãs do rosto, *crayon* para redesenhar as sobrancelhas depiladas (Figura 29), rímel para reforçar os cílios, lápis para desenhar os contornos da boca e batons de cores diversas para marcar os lábios (SEELING, 2000; PRADO; BRAGA, 2011).

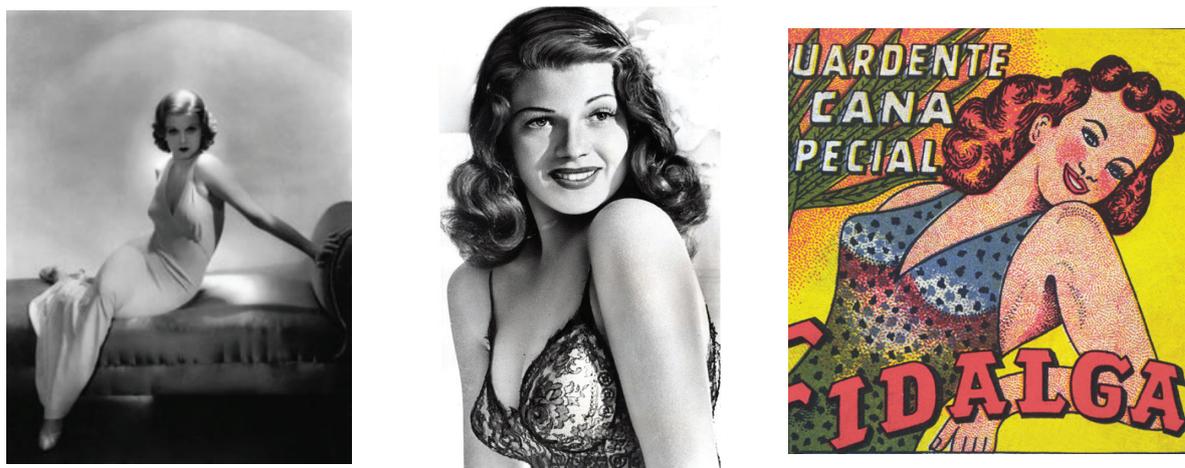


Figura 29 – À esquerda, Jean Harlow, ao centro, Rita Hayworth na década de 1940. À direita, detalhe da representação feminina do rótulo *Fidalga*.

Fonte: Drnorth (2013); Fanpop (2014); Casa da Memória – FCC (2012).

Vestidos colados de cetim branco com decotes em “V” (Figura 29), longos com drapeados, deixando os ombros à mostra, eram usados para salientar as formas do corpo das atrizes na tentativa de criar efeitos sensuais, sendo referenciados por alguns autores como símbolos de *sex appeal* (SEELING, 2000).

A partir dessas imagens e questões históricas da moda, é possível traçar paralelos com a figura feminina do rótulo de Cachaça. Assim como as musas *hollywoodianas*, a figura feminina é representada com cabelos médios e ondulados, bochechas rosadas, lábios vermelhos e contornados, além de sobrancelhas bem definidas. O vestido colado ao corpo, com decote em “V”, evocando sensualidade, luxo e confiança. A postura corporal sugere uma pose para fotografia, evidenciando o busto e destacando o sorriso e o giro da cabeça para o lado do consumidor, joga com o efeito do gesto sedutor. Ela também evoca graciosidade e alegria com seu sorriso. Os olhos,

na mesma direção, parecem se concentrar em algo, demonstrando uma atitude de interesse que é reforçada pelo ombro elevado.

De acordo com os estudos de Schiebinger (2001), pode-se dizer que a representação da mulher nessa peça gráfica prescreve características e comportamentos normativos para mulheres – delicadeza, beleza, graciosidade e sensualidade –, reforçando o estereótipo da mulher que é capaz de obter o que deseja por meio da sua beleza e das suas estratégias de sedução. A representação da figura feminina no rótulo também fortalece algumas atribuições de gênero, como o cuidado com a beleza e a preocupação com as tendências de moda.

É interessante notar que a justaposição das ideias de luxo – associadas à imagem da mulher, sua roupa e sua pose de estrela de cinema – às ideias de simplicidade, rusticidade, ruralidade parecem soar estranhas, remetendo a universos diferentes. Essa diva *hollywoodiana* parece ser adaptada ao contexto brasileiro através das cores quentes, vestido estampado e da cana-de-açúcar ao fundo. Embora o uso da referência *hollywoodiana* no rótulo de Cachaça mostre-se descolado do contexto comum de utilização (propagandas de produtos de beleza e de moda, televisão e cinema), insere-se na visualidade tradicional dos anúncios de bebidas alcoólicas.

Em relação aos signos linguísticos, pode-se dizer que alguns deles trazem significados denotativos, mais diretos e objetivos, informando o nome do fabricante, origem, o tipo de produto e a graduação alcoólica⁴⁶. Já o nome da Cachaça, *Fidalga*, significa mulher nobre, e traz conotações que remetem a *status* social, luxo e riqueza, reforçando as características icônicas.

Na Figura 30 é possível observar as cinco famílias tipográficas aplicadas no rótulo da Cachaça *Fidalga*.

⁴⁶ No Brasil, a graduação alcoólica dos produtos que contêm álcool pode ser representada de três maneiras: %Vol; °GL e °INPM (ANVISA, 2014). De acordo com o Decreto n.º 6.871/2009, artigo 10, item IX, a rotulagem de bebidas alcoólicas no Brasil precisa conter a graduação alcoólica expressa em porcentagem por volume alcoólico.



Figura 30 – Detalhes das tipografias usadas no rótulo *Fidalga*.

Fonte: Autoria própria.

Os tipos utilizados nas palavras “Aguardente de Cana Especial”, são sem serifas, com as hastes⁴⁷ espessas. A forma das letras tem um aspecto retangular com os cantos arredondados, como no caso do *G*, *D*, *C* e *L*, enquanto as letras *A*, *R* e *E* possuem os cantos pontiagudos. Esses tipos estão entre a classificação de realistas (final do século XIX – início do século XX) e de modernistas geométricos (século XX). Esse desenho dos tipos conota ideias de precisão, segurança e de modernidade (definição das hastes e ausência de serifas).

Como as letras estão na cor do suporte (branco) e em seu fundo existe a presença de três sobreposições (preto nos contornos da cana, amarelo e azul, no verde da cana e o vermelho e amarelo no laranja do fundo), foi criado um contorno (*outline*) em preto. Esse contorno aumenta o contraste entre letra e fundo⁴⁸, além de facilitar o reconhecimento dos tipos, conforme pode ser observado na Figura 31.

⁴⁷ Para classificar a anatomia dos tipos foi utilizado o método proposto por Cláudio Rocha (2005), encontrado no anexo D. Já para a classificação da família tipográfica são utilizadas as sugestões de Robert Bringhurst (2011), disponíveis no anexo E.

⁴⁸ Esse artifício gráfico utilizado para melhorar a legibilidade de tipos é observado em outros rótulos analisados. Para evitar repetições, optou-se em suprimir ou apenas indicar a presença desse artifício com o uso da expressão entre parênteses *outline*.



Figura 31 – Detalhe da sobreposição de cores do fundo da composição do rótulo *Fidalga*, com o uso do contorno em preto nos tipos, aumento o contraste e melhorando a legibilidade. Fonte: Autoria própria.

A expressão “indústria brasileira” e “até 20 graus” (Figura 30), e informações sobre o endereço do local de produção e/ou engarrafamento são obrigatórias por lei⁴⁹. Não é exigido um local ou um tipo específico para as informações, porém, a lei exige a legibilidade, por isso em vários rótulos a expressão é aplicada em fundos opacos e com um bom contraste de cores.

Outro ponto é que a expressão indústria brasileira não pode ser abreviada, entretanto, a indicação de graduação alcoólica dos rótulos apresenta uma diversidade de expressões gráficas, como graus, graduação, seu símbolo °, ou uma fração de volume (GL = Gay Lussac).

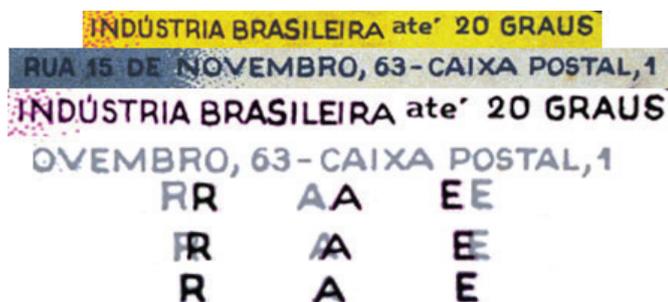


Figura 32 – Detalhe da tipografia aplicada nos termos legais do rótulo de Cachaça *Fidalga*. Para a montagem utilizou-se dois blocos de textos diferentes – as duas primeiras linhas da figura em cores de cima para baixo –, após um tratamento de imagem obteve-se apenas as letras, terceira linha em preto e quarta linha em cinza claro. Para comparar seu desenho foram retiradas três letras (R, A e E) de cada bloco, sendo sobrepostas. O resultado, na última linha da figura, apresenta a padronização do desenho de tipos, com uma pequena variação, como na perna do R e na haste do A.

Fonte: Autoria própria.

⁴⁹ As expressões obrigatórias nos rótulos são constantemente revistas. Em uma rápida revisão na história da legislação sobre a expressão “indústria brasileira”, tem-se registros a partir da década de 1930, com revisões a partir da décadas de 1950 até a segunda década do século XXI.

Os tipos na litografia poderiam ser desenhados um a um, a mão livre, exigindo dos litógrafos treinamento e dedicação, conforme comenta Selow:

A litografia você era mais minucioso, as minúcias de fazer uma letra, [...] tinha lugares que você tinha que fazer letras, muito pequenas, mas muito pequena, e isso era feito com uma peninha, uma peninha importada, [...] me lembro até do nome, a pena chamava-se “Brandall”, eu acho que era alemã. E aí você fazia aquele negócio ali (T271).

Schneck (1974, T22) complementa dizendo que era uma arte muito difícil e que no começo ficou durante três meses só desenhando tipos de todos os tamanhos e famílias, como góticas, romanas e latinas. Portanto, essa precisão e semelhança entre os tipos encontrados nos rótulos, como no exemplo do rótulo da Cachaça *Fidalga*, é algo presente não só na formação dos oficiais litógrafos como em seus trabalhos.

Os tipos também poderiam ser produzidos a partir da utilização de um modelo chamado de “régua de letras” (Brockelt, 2013), objeto que continha os desenhos dos tipos vazados, e que para sua correta utilização, demandava certas aptidões técnicas para que os tipos não borrassem com a tinta entrando por debaixo da régua.

Outro fator que pode ser indicado, é a quantidade e diversidade de tipos empregados nos rótulos, que parece demonstrar que o desenho de tipos era valorizado e reconhecido pelos litógrafos como importante elemento na identificação de um bom trabalho.

Na Figura 33 são apresentados detalhes de outras tipografias utilizadas no rótulo. Apesar de serem textos legais, existe uma preocupação em manter os tipos com uma boa legibilidade, mantendo um desenho claro e limpo, reforçando a ideia da valorização da tipografia.

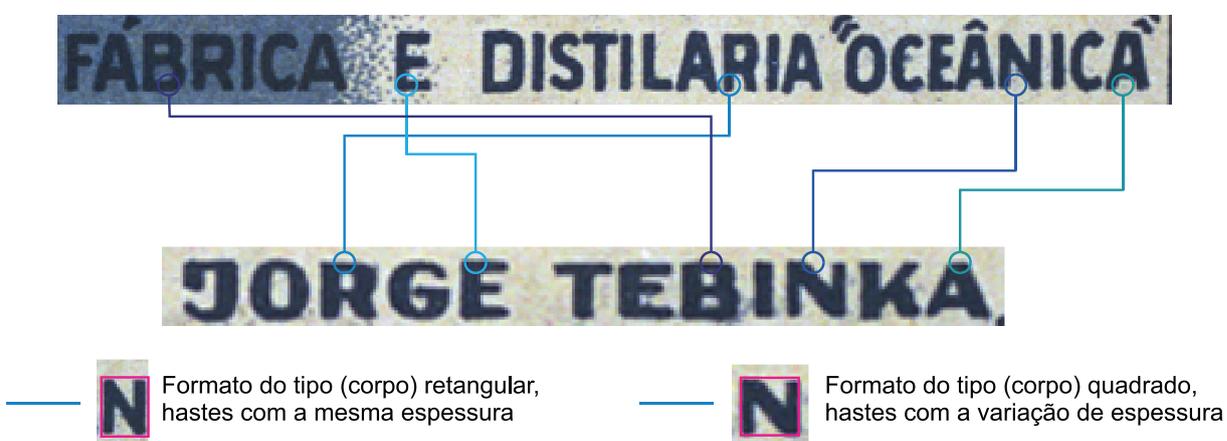


Figura 33 – Comparação entre as duas tipografias informativas presentes no rótulo *Fidalga*.
Fonte: Autoria própria.

A tipografia aplicada no nome do engarrafador tem destaque com letras de corpo quadrado, oferecendo uma dinâmica pelo contraste criado pela espessura das hastes, como nos tipos *N*, *K* e *J*. Colabora também sua posição, primeira linha do quadro de informações, além de ser aplicado apenas na cor do fundo do suporte, branco, enquanto a informação “engarrafada por” (figura 34), sobre o fundo azul claro, com os tipos em azul escuro, comprometem a legibilidade.



Figura 34 – Detalhe do baixo contraste aplicado nos textos “engarrafada por:”, “Fábrica”, “Rua 15 de”, “Imbituva” e “Fabricada” sobre o fundo na cor azul clara com as letras na cor azul escura.

Fonte: Autoria própria.

Todos os tipos aplicados nas informações da parte inferior (Figura 35) têm ausência de serifa e eixo vertical, caracterizando o uso de tipos modernistas geométricos e realistas (final século XIX – início do século XX).



Figura 35 – Detalhes da tipografia aplicada no nome da cachaça *Fidalga*. Destacam-se o tamanho (maior da composição), cor (única em vermelho), as serifa triangular e o uso do contorno (*outline*) em preto.

Fonte: Autoria própria.

Essas características aplicadas na tipografia do nome da Cachaça *Fidalga* (Figura 35), associadas a outros elementos gráficos, contribuem para seu maior destaque na composição.

Na análise do rótulo da Cachaça *Fidalga* nota-se a preocupação com a composição e distribuição dos elementos gráficos no rótulo, visando uma organização e facilidade de entendimento das informações. Reforçam essas características a escolha e a aplicação das tipografias.

Além disso, os elementos icônicos analisados, revelam como as visualidades são construídas entre os discursos presentes na sociedade da época, como nesse exemplo, a influência do cinema e da moda na representação de mulheres. A análise do rótulo da Cachaça *Gran-Fina* (Figura 36) reforça essa relação, como pode ser, no item a seguir.

Rótulo *Gran-Fina*



Figura 36 – Rótulo da superior aguardente *Gran-Fina*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

O rótulo da superior aguardente *Gran-Fina* (Figura 36), da destilaria de bebidas Vitória, da cidade de Curitiba, apresenta uma moldura com cantos arredondados decorados com ornamentos, que têm formato de um quarto de círculo em preto,

contendo quatro elementos em forma de pétalas e/ou gotas em verde escuro, remetendo a uma concha ou a um elemento floral. O contorno da moldura é vermelho, também arredondado. O estilo adotado lembra os movimentos *Art Nouveau – Art Déco*⁵⁰.

A Figura 37 apresenta uma comparação entre as cantoneiras do rótulo e uma ilustração do período *Art Nouveau*.



Figura 37 – Comparação entre o rótulo *Gran-Fina* e detalhe de um desenho *Art Nouveau*.
Fonte: Witikoski (2009).

Apesar de contar com alguns ângulos retos, o rótulo apresenta soluções priorizando as curvas e formas mais livres, remetendo à ideia de leveza e ornamentos considerados femininos (OLIVEIRA, 2001).

São utilizadas quatro cores, preto, vermelho, verde e laranja. Nessa reprodução há a sobreposição de cores (vermelho sobre o laranja para obter um tom intermediário). Esse detalhe é visualizado na ampliação (Figura 38), regiões no círculo verde *b* e *c*.

⁵⁰ Quais seriam as características formais do *Art Nouveau*? Geralmente, o estilo está associado na imaginação popular, com a sinuosidade de formas botânicas estilizadas, com uma profusão de florais femininos em curvas assimétricas e cores vivas, com a exuberância vegetal de formas que brotam de uma base tênue, se impulsionam verticalmente, se entrelaçam e irrompem em uma plenitude redonda e orgânica. [...] Porém, o *Art Nouveau* também abrange a austeridade de formas geométricas e angulares, a contenção de linhas de contorno pronunciadas, a severidade de planos retos e delgados. Em muitas das suas manifestações o *Art Nouveau* acaba se confundindo com o *Art Déco*, seu sucessor de estilo decorativo. Embora se estabeleça geralmente um contraste entre um e o outro estilo – com o *Art Déco* caracterizado como menos ornamentado e mais construtivo, menos floral e mais geométrico, menos orgânico e mais mecânico, menos um entrelaçamento de linhas e mais uma sobreposição de planos –, na verdade, existe uma continuidade muito grande em termos formais, um diálogo mais do que uma disputa. Ambos manifestaram-se essencialmente como estilos decorativos e ornamentais, descrevendo uma trajetória que tem início na produção de artigos de luxo para a grande burguesia e termina com a produção em massa de artigos de todos os tipos, estes últimos ecoando as características formais dos primeiros mais esvaziados do seu teor autoral primeiro. [...] o *Art Nouveau* associado ao luxo e à prosperidade da chamada *Belle Époque* que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, enquanto o *Art Déco* está ligado intimamente ao surgimento assumidamente modernista nas décadas de 1920 e 1930 (CARDOSO, 2008 p.96–98).

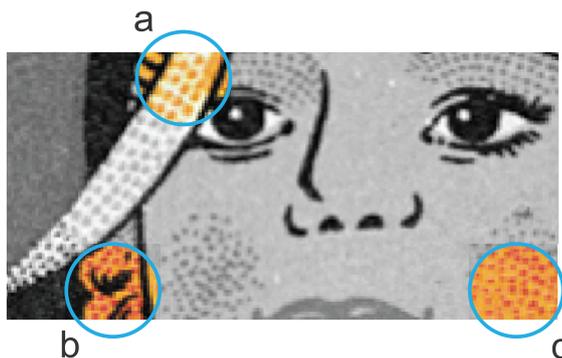


Figura 38 – Detalhe da aplicação da sobreposição de cores no rótulo *Gran-Fina*.
Fonte: Witikoski (2009).

Além da sobreposição, é aplicada outra técnica, a quantidade de pontos. No círculo *b*, o número de pontos, densidade e tamanho variam para o círculo *c*. Na região do círculo *b*, existem pontos maiores com uma distância entre pontos constante. Cria-se um efeito visual da presença de um tom intermediário entre o laranja e o vermelho. Já no círculo *c* os pontos são de tamanhos e distâncias diferentes, deixando a região com um efeito menos intenso, fazendo uma região de transição onde os pontos no centro são maiores e mais próximos e, na periferia, são menores e mais espaçados.

A aplicação desses recursos indica alguns conhecimentos técnicos dos litógrafos, como: a preparação adequada das matrizes, o correto registro entre as matrizes e o papel, como proceder para a separação de cores, quais cores aplicar, como confeccionar os pontos necessários para obter uma retícula, a correta aplicação da sequência de cores, a quantidade adequada de tinta sobre a matriz, a regulação da prensa, etc. Brockelt comenta sobre como a produção do rótulo envolvia conhecimentos específicos sobre cada área, o litógrafo desenhando uma retícula adequada, e o impressor litógrafo fazendo os ajustes necessários:

Então é o cuidado do litógrafo que fazia, era aí, que a gente ia ver qual era o litógrafo que era bom. Aquele que tinha que fazer os pontinhos bem caprichados. Eles faziam um pontilhado arredondando assim [...] Mas aí já não é mais um impressor, porque a carga é tanta que chegou a esmagar, é o que o pessoal chama de esmagamento de pontos. Ele ganha muito ponto. Muito, muito, chega até a encostar os pontos de tanta tinta. Porque com a pressão ele espalha e gruda os pontos. Então, aí já depende do impressor colocar muita pressão na máquina e todas estas coisas aí (T361-371).

Para obter uma boa qualidade de impressão era necessário um trabalho em equipe na oficina. O litógrafo precisava produzir na matriz uma boa retícula, e o impressor ter o conhecimento de como calibrar a máquina de maneira que os pontos

ficassem nítidos, sem o processo de ganho de ponto⁵¹ ou esmagamento, assim denominado por Brockelt.

Um ponto destacado por Selow é o trabalho manual envolvido na confecção das retículas, pois cada ponto era feito manualmente. Ao ver o rótulo *Gran-Fina*, Selow confirmou:

É, isso aqui é feito na mão [...], Mas tá vendo aqueles pontos maiores ali, isso aqui tudo manual assim, sabe. É, quando uma área é maior, eventualmente poderia, mas esse aqui não é, aquela retícula que eu falei, daí cobre tudo, mas acho que aqui não é; isso aqui a gente vê, tem falhas no meio ó, tem ponto, sabe, porque esses pontos até tinha um jeito de fazer, pra ele ficar mais assim, você ia fazendo ele redondinho assim (mostra no papel) (T653-659).

Portanto, ao analisar as retículas aplicadas no rótulo *Gran-Fina*, observa-se como o conhecimento técnico aplicado na confecção do rótulo refletia uma prática coletiva de trabalho nas oficinas litográficas do Paraná.



Figura 39 – Detalhe da ilustração do rótulo *Gran-Fina*.
Fonte: Witikoski (2009).

⁵¹ É relacionado a uma diferença entre um valor tonal na área de impressão e o valor tonal no arquivo digital, por exemplo, um arquivo digital tem 50% de retícula indicada, dependendo do sistema de impressão, esta retícula pode transformar-se em 60% no impresso, ou seja, ocorre um ganho de ponto de 10%. O aumento de valor tonal deve ser especificado dentro de uma tabela ou gráfico, para cada tipo de equipamento de impressão. Para suprir essa deficiência, recomenda-se a utilização de uma compensação, que tem como objetivo diminuir os valores de ganho de ponto, e enquadrá-las na margem de tolerância. O ganho de ponto está presente em qualquer sistema de impressão, e cada processo tem características próprias que influenciam seu valor (BAIROS, 2012).

Na Figura 39 são vistos em detalhes os elementos icônicos do rótulo *Gran-Fina*, uma mulher em primeiro plano tem o maior destaque na composição, tanto por ser a maior representação icônica do rótulo como por ter predominância de cores neutras que contrastam com o fundo esverdeado.

A mulher usa um chapéu, tem cabelos curtos, rosto maquiado (batom, *rouge*, sombra e unhas pintadas). O modo de segurar a taça e o ombro erguido sugerem um tipo de feminilidade relacionado com a sensualidade.

O chapéu tem grande destaque visual, mostrando mais uma vez a relação entre moda e rótulos de cachaça⁵². De acordo com Tambini (2004), no início do século XX, nenhum adulto respeitável ousava sair de casa sem o chapéu adequado. O chapéu representado faz lembrar o modelo *capeline* (Figura 40), chapéu com abas médias e caídas, muito utilizado pelas mulheres no Brasil entre as décadas de 1930 a 1950 em diversas ocasiões, como corridas de cavalo, chás, desfiles de moda, jogos de carta, entre outros. Podia ser confeccionado em palha ou organdi no verão e em feltro no inverno – materiais que conferiam o caimento das abas do chapéu. O adereço pode evocar ideias de nobreza e elegância (CHATAIGNIER, 2010).



Figura 40 – Modelo de chapéu *capeline*.
Fonte: Michel (2015).

⁵² O rótulo *Fidalga* (Figura 25), *Chorona* (Figura 48), *Chiquita Bacâna* (Figura 53), *Nem que morra* (Figura 60) e *Que-Bôa* (Figura 64) também estabelecem um diálogo com a moda do período.

O signo linguístico *Gran-Fina* reforça as conotações de elegância e riqueza, assim como o corte de cabelo mais discreto, e o modo como a mulher segura a taça. Esses signos podem ter sido utilizados em menção à ideia da superioridade do produto: “superior aguardente”.

O ombro descoberto, o batom e as unhas avermelhadas evocam efeitos de sentido de sensualidade e sedução que também são realçados pelo ruço, sombra e postura corporal provocativa, similar a das estrelas de cinema em cartazes, revistas e filmes do período. Outro ponto interessante é seu olhar, que se mostra distante, fixado em um ponto longe do olhar do observador, gerando uma sensação de sonho e mistério.

Desse modo, a representação da figura feminina acaba evidenciando atribuições e ideologias de gênero normativas, concentrando-se em um estereótipo de beleza e sedução que foi reforçado pelas mídias do período.

Já as tipografias aplicadas (Figura 41) possuem as mesmas características predominantes no rótulo *Fidalga* (Figura 25), sem serifas, nem variações de hastes e formato retangular. Essas características parecem famílias tipográficas realistas ou modernistas geométricas.



Figura 41 – Famílias tipográficas utilizadas no rótulo *Gran-Fina*.
Fonte: Witikoski (2009).

O nome *Gran-Fina* é construído e apresentado em tipos, sem serifa, com hastes da mesma espessura e formato retangular, remetendo à tipografia *Art Déco*, como demonstrado no esquema da Figura 42.

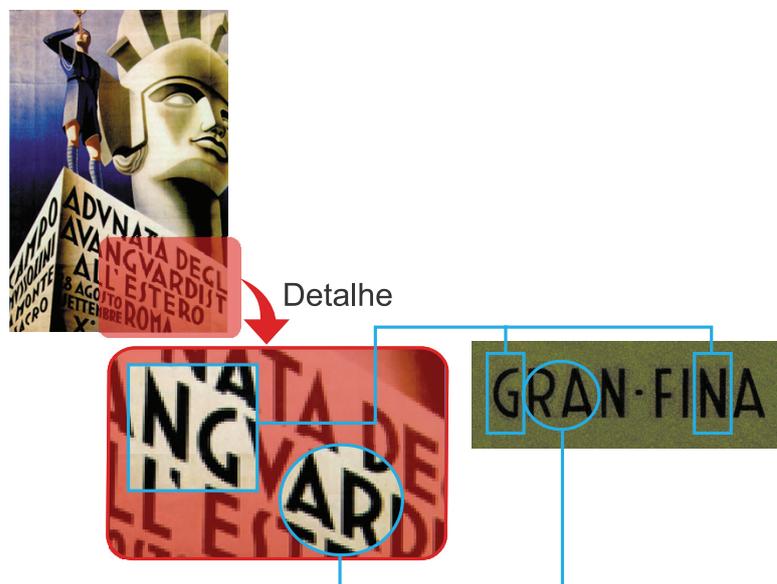


Figura 42 – Comparação entre os tipos *Art Déco* e os tipos do rótulo *Gran-Fina*.
Fonte: Witikoski (2009).

Apesar dos tipos possuírem algumas características diferentes com relação às junções (o rótulo tem vértices quadrados e o cartaz vértices triangulares), os pontos em comum são maioria.

O texto “superior aguardente” reforça a sensação, construída com os outros elementos icônicos, de uma Cachaça diferenciada, com uma melhor qualidade e mais requintada que as outras Cachaças e/ou que as outras mulheres. Tem destaque na composição, possuindo o segundo maior tamanho e a posição superior, novamente, reforçando a ideia de superioridade.

Os demais textos de informação, como origem, local e graduação alcoólica têm o mesmo tamanho, mesmo tipo, sendo os menores usados no rótulo. O destaque na caixa inferior de texto ocorre no nome da engarrafadora do produto, a Destilaria de Bebidas Vitória Ltda.

Assim, três textos têm destaque na composição: Superior Aguardente, *Gran-Fina* e destilaria de bebidas Vitória. Pode-se interpretar, portanto, que as ideias de superioridade e requinte, pensadas para o produto, também são estendidas à destilaria.

É interessante perceber o diálogo entre os rótulos *Fidalga* (Figura 25) e *Gran-Fina* (Figura 36), estabelecido por ser o mesmo produto (Cachaça), o mesmo sistema de impressão (litográfico), ser produzido no mesmo conjunto de oficinas (Paraná), representar mulheres e ter referências do cinema. Há, porém, sutis diferenças entre sua relação com a Cachaça: enquanto o rótulo *Fidalga* aparece mais próximo do local de produção, ao representar a cana e escrever “cana especial”, de modo mais denotativo, o rótulo *Gran-Fina* se distâcia da relação com o campo, subtraindo esses elementos ligados à produção, tornando a relação mais conotativa.

Não há sugestão de consumo no rótulo *Fidalga*, enquanto no rótulo *Gran-Fina* a mulher segura uma taça. A análise do rótulo *Flôr Paulista* (Figura 43) retoma a discussão, uma vez que contempla, tanto a sugestão de consumo, como a ligação com o local de produção, indicando uma paisagem rural.

Rótulo *Flôr Paulista*



Figura 43 – Rótulo da Cachaça superior *Flôr Paulista*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

A Cachaça superior *Flôr Paulista* é engarrafada por Paulo Delmar Passos Ltda., da cidade de Clevelândia, no Paraná. O rótulo é retangular vertical, assim como os rótulos *Fidalga* e *Gran-Fina*.

O rótulo tem a representação de uma mulher no primeiríssimo plano, de cabelos curtos, brincos, unhas compridas e pintadas, expressando um sorriso, segurando com a mão direita uma taça com o produto. Ao fundo mostra-se uma plantação de cana.



Figura 44 – Detalhe da mulher representada no rótulo *Flôr Paulista*.
Fonte: Autoria própria.

Assim como nos outros rótulos (*Fidalga* e *Gran-Fina*), o olhar da figura feminina é dirigido a um ponto distante do observador. O gesto convida ao consumo do produto. A figura feminina oferece o produto, está na eminência de bebê-lo ou convida o observador a beber com ela?

A mulher representada no rótulo *Flôr Paulista* se distancia das outras analisadas, pois se apresenta com uma maquiagem mais leve, com a ausência do chapéu e sem a postura sensual.

Ao se analisar o uso da perspectiva no rótulo, vê-se um desvio das regras formais, presentes na representação do fundo do canavial. Se as linhas da projeção fossem seguidas (Figura 45), as áreas azuladas deveriam ficar na parte superior em branco e na parte inferior em amarelo (cor do fundo). Entretanto, não é possível assimilar que era um erro de representação, pois a continuidade da cana ao fundo, com maior tamanho, pode reforçar a relação da mulher com a Cachaça, ou o espaço em branco era destinado às informações legais (indústria brasileira). Além disso, como relata Schrappe (T56), os aprendizes tinham orientações sobre aplicações de perspectivas em desenhos.



Figura 45 – Detalhe da projeção da perspectiva do rótulo *Flôr Paulista*. Em azul claro, as regiões que apresentam a distorção.

Fonte: Autoria própria.

São aplicadas quatro cores no rótulo (Figura 46), vermelho, azul escuro, amarelo e ciano. É por meio da sobreposição que outros tons aparecem, como o verde (amarelo e ciano) e o marrom (amarelo, ciano e vermelho). O uso de retículas no rosto e na roupa possuem as mesmas características daquelas apresentadas no rótulo *Gran-Fina*, utilizando o amarelo como base, e variações de pontos do vermelho.

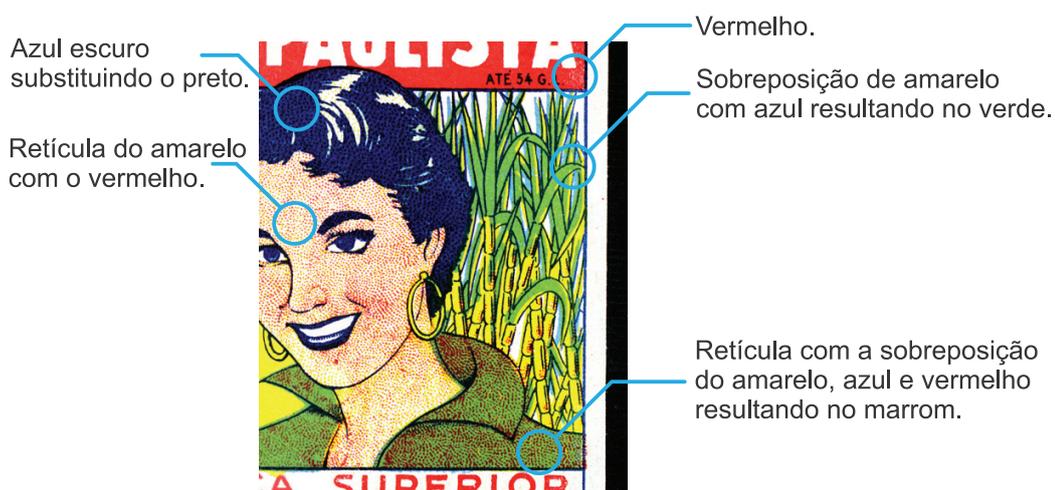


Figura 46 – Detalhes da aplicação das cores no rótulo *Flôr Paulista*.

Fonte: Autoria própria.

Na mensagem linguística, o nome da cachaça *Flôr Paulista* tem destaque, pois está na parte superior do rótulo, possui o maior tamanho entre todos os tipos e está aplicada na única área com fundo vermelho do rótulo (Figura 47).

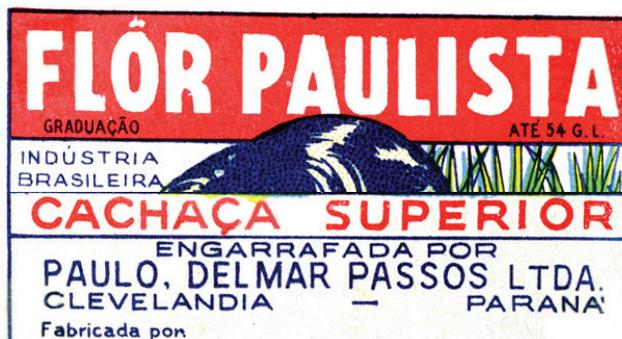


Figura 47 – Montagem com todas as tipografias utilizadas no rótulo *Flôr Paulista*.
Fonte: Autoria própria.

Junto ao retângulo vermelho, encontra-se a informação sobre a graduação alcoólica “até 54 GL”, com tipos em tamanhos reduzidos e discretos dentro da composição. É possível observar como buscou-se um equilíbrio, deixando “graduação” em um lado, e “até 54 GL” do outro.

A expressão “indústria brasileira” no lado superior esquerdo da ilustração, único local com fundo branco, confere legibilidade à expressão.

Na parte inferior do rótulo localiza-se a expressão “Cachaça superior”, em fundo branco com letras em vermelho. É a segunda maior palavra em tamanho de tipos do rótulo, indicando como a hierarquia da composição foi pensada. O adjetivo superior, pode indicar tanto o tipo de produto, como a própria mulher.

Aplicadas na cor azul escura estão as informações secundárias como: engarrafador, origem e fabricação, que ficam na parte inferior do rótulo, em um retângulo de fundo branco. O nome do engarrafador tem destaque entre essas informações, principalmente pelo seu tamanho e desenho do tipo, mais verticalizado que as demais, que são horizontalizadas.

O rótulo da Cachaça superior *Flôr Paulista* se aproxima dos demais rótulos analisados, por representar uma mulher elegante, sugerir o consumo, simular como cenário um canavial e apresentar características tipográficas e modos de hierarquizar as informações⁵³ semelhantes. No entanto, o modo com que a mulher é repre-

⁵³ A hierarquia da informação aqui comentada refere-se ao tamanho das tipografias aplicadas. As maiores estão relacionadas ao nome do produto e seu tipo, enquanto as menores relacionam-se às informações legais e de origem.

sentada, não evoca tão intensamente os estereótipos de sensualidade do período, como é notado por sua postura corporal. Essa variação indica que mesmo existindo um padrão hegemônico reforçado intensamente pelos meios de comunicação, ele sofria pequenas interferências.

Rótulo *Chorona*

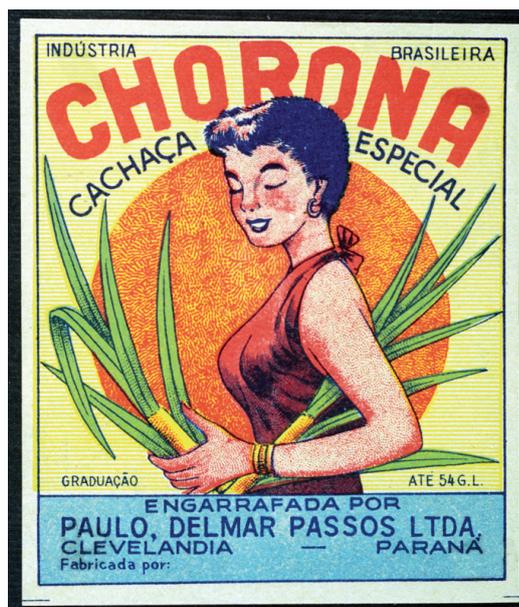


Figura 48 – Rótulo da Cachaça especial *Chorona*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

O rótulo da Cachaça Especial *Chorona* é da cidade de Clevelândia, no Paraná, e o produto é engarrafado por Paulo Delmar Passos Ltda., o mesmo engarrafador da *Flôr Paulista* (Figura 43).

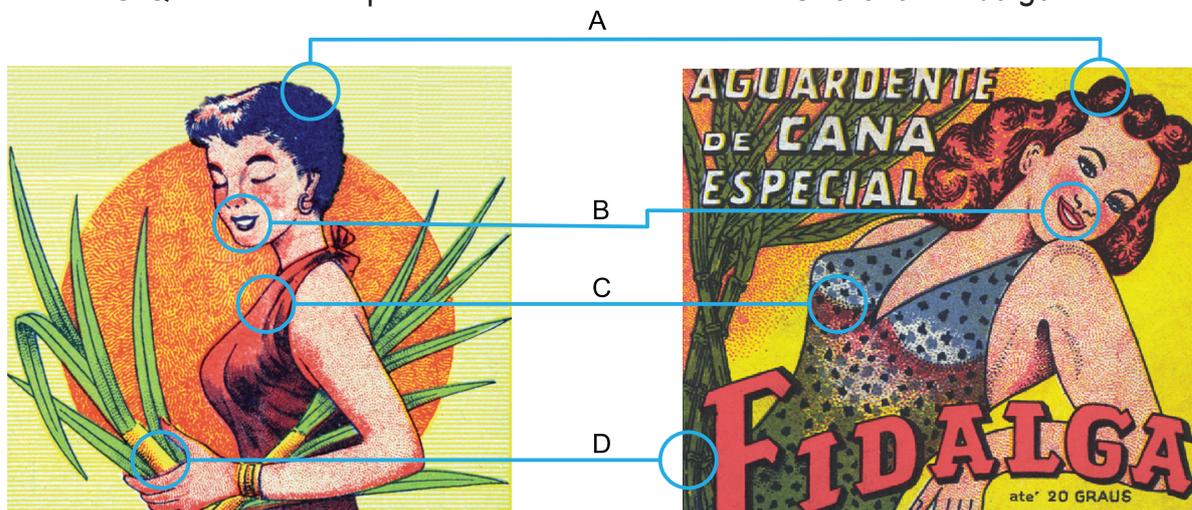
A representação feminina do rótulo *Chorona* (Figura 48) é apresentada em um meio primeiro plano, de perfil, e ao centro sobre um círculo laranja, em um fundo amarelo. A mulher está com um vestido frente única vermelho, com cabelos curtos, usando maquiagem, *blush*, sombra e batom, brincos de argolas e uma pulseira no braço esquerdo.



Figura 49 – Detalhe da ilustração do rótulo *Chorona*.
Fonte: Autoria própria.

Ela está segurando algumas canas e, por estar quase em perfil, parece insinuar um movimento (da direita para esquerda), como se caminhasse com as canas. O círculo laranja pode ser a representação do sol, e o amarelo do fundo, de um amanhecer ou entardecer. Pela construção da cena seria possível imaginar uma paisagem rural, porém, as roupas e os acessórios utilizados pela mulher desconstruem essa perspectiva, criando uma contradição entre a vestimenta e o gesto.

O Quadro 17 compara as mulheres dos rótulos *Chorona* e *Fidalga*.



Chorona

Fidalga

| | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| A – Cabelos curtos, escuros e lisos | Cabelos longos, claros e cacheados |
| B – Batom escuro | Batom vermelho |
| C – Vestido frente única vermelho | Vestido frente única com textura |
| D – Segura a cana nas mãos | Cana é um elemento de fundo |

Quadro 17 – Comparativo entre a representação da mulher do rótulo *Chorona* com a mulher do rótulo *Fidalga*.

Fonte: Autoria própria.

Além das observações do Quadro 17, nota-se a diferença de postura e gestualidade entre elas, enquanto *Fidalga* transmite mais sensualidade, com seus braços na cintura, elevação dos ombros e peito projetado para a frente, *Chorona* é representada de perfil, com a cabeça para baixo, de olhos fechados, carregando as canas.

Entretanto, mesmo que menos evidente, a sensualidade está presente nas roupas, acessórios e maquiagem, o que fornece indícios das variações de representação feminina com influência do cinema e das revistas circulando entre os litógrafos que produziam essas imagens.

Para tentar esclarecer quais eram essas referências, Schneck, da Litografia Progresso, confirma que existiam muitas revistas estrangeiras, principalmente americanas, para inspiração de motivos aos mestres litógrafos, que não copiavam, mas “aproveitavam a ideia” (T42-47). Essa informação é reforçada por Selow (170-173), que também confirma a presença de revistas americanas e europeias na Imprensa Paranaense, que de acordo com ele “chupavam muita coisa” para a confecção dos materiais impressos.

Chorona e *Flôr Paulista* (Figura 43) podem ser interpretadas como um estilo de representação, cabelos curtos, escuros, lisos e poses menos sensualizadas, enquanto *Fidalga* e *Gran-Fina*, outro estilo, com cabelos castanhos, longos, cacheados e poses sensualizadas.

O nome da Cachaça *Chorona*, remete à ideia de tristeza, decepção, entretanto, a mulher está com um sorriso, indicando alegria, com os olhos fechados, ou olhando firmemente para as canas em suas mãos.

Outra interpretação possível é relacionada ao modo de consumo da Cachaça. Silva (2006) comenta uma prática no consumo, em que o copo deve ser rodado para que o líquido molhe suas paredes internas. O movimento descendente da Cachaça formará arcos ou pernas, que são conhecidos também como “choro” ou “lágrimas” da Cachaça, dependendo da região do país. Quanto mais lentamente caírem as “lágrimas”, maior é o teor alcoólico. Por isso, comenta-se que “toda a Cachaça tem que chorar e que, se ela não chora, vai chorar depois quem a bebe”.

No rótulo são aplicadas quatro cores, vermelho, amarelo, ciano e azul escuro. A cor preta é substituída pela sobreposição de azul escuro com as outras cores.

A área da ilustração é dominada pelas cores quentes, vermelho, laranja e amarelo, com pequenos detalhes em verde. A parte inferior na caixa de texto é dominada pelas cores frias, criando assim um contraste quente-frio entre a ilustração e as informações sobre o produto.

Busca-se um equilíbrio na composição (Figura 50), tanto no posicionamento dos elementos icônicos, com a mulher o centro, as canas uma para cada lado, o círculo laranja no fundo, como no dos tipos como indústria, Cachaça e graduação de um lado, e do outro brasileira, especial e até 54 GL. O mesmo ocorre com o nome do produto *Chorona*, o *R* no centro e as letras *C*, *H* e *O* de um lado e as letras *O*, *N* e *A* do outro.

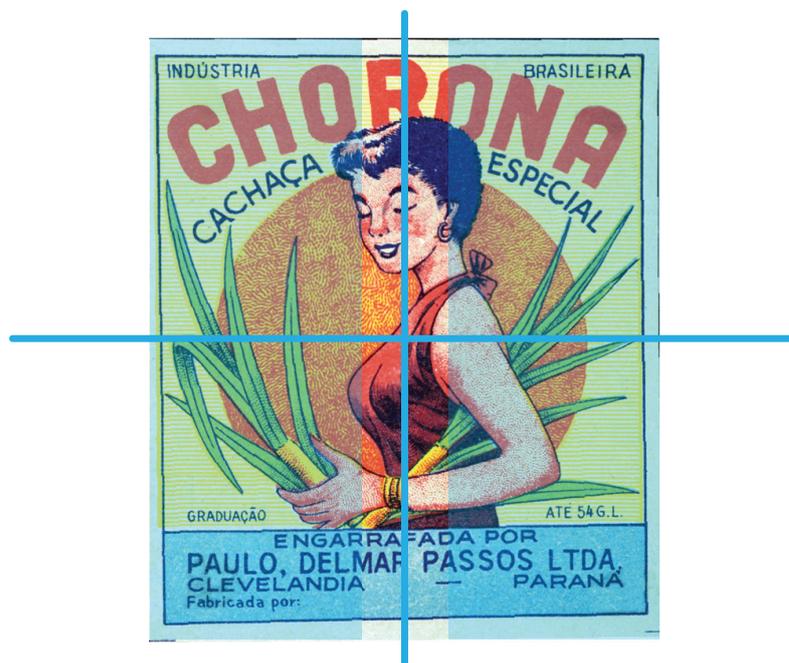


Figura 50 – Esquema da composição do rótulo *Chorona*. Cada linha azul divide o rótulo na metade.
Fonte: Autoria própria.

O maior desequilíbrio é provocado pelo braço, porém, é ele que faz a ligação entre o rosto, olhando para baixo, como quem olha para a cana, e sugere um percurso do olhar até o rosto novamente, realizando o percurso de leitura que aparece na Figura 50.

O nome do produto, *Chorona* (Figura 51), apresenta os tipos de maior destaque, colaboram para isso seu tamanho, a espessura das hastes, sua posição superior na composição e a aplicação em uma linha elíptica, como que contornando o sol. O formato do *A* e do *O* destoa das demais tipografias do rótulo, por ser em um formato circular, e não retangular, como os demais tipos aplicados, conferindo uma característica única que reforça a atenção no nome da Cachaça.

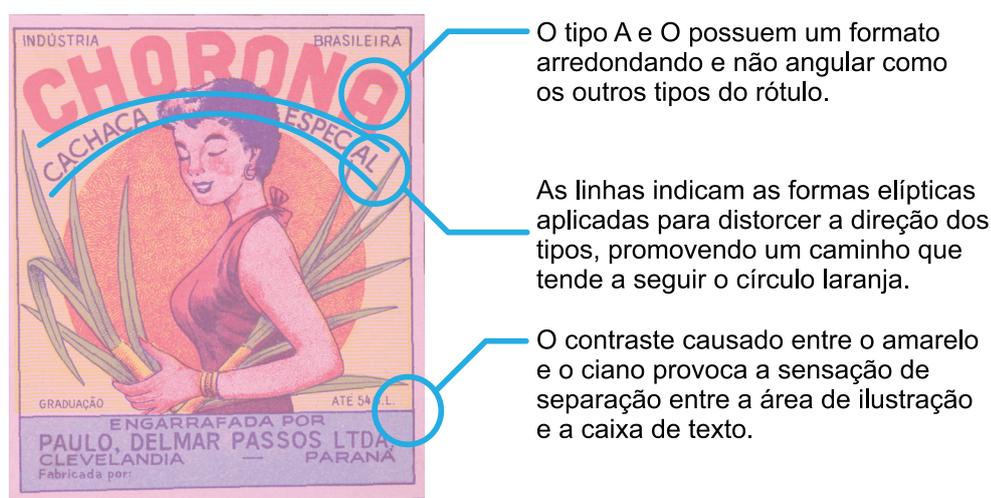


Figura 51 – Detalhes sobre a aplicação da tipografia no rótulo *Chorona*.

Fonte: Autoria própria.

Logo abaixo da palavra *Chorona*, encontra-se a especificação do tipo de produto, Cachaça especial, também aplicada seguindo uma linha elíptica, na cor azul escuro sobre o fundo amarelo (Figura 51). Mesmo com seu tamanho menor, e suas hastes estreitas, tem uma boa legibilidade por causa de sua posição e ao contraste claro-escuro.

As informações legais, (indústria brasileira e graduação alcoólica), consideradas secundárias e com pouco apelo publicitário, foram inseridas de maneira que pouco intervissem na percepção geral da ilustração e das informações publicitárias do produto, que nesse caso seriam o nome do produto, seu tipo e sua representação icônica.

Na parte inferior, em um retângulo de fundo na cor ciano, com os tipos em azul escuro, encontram-se as informações de origem do produto. O destaque é do engarrafador, Paulo Delmar Passos Ltda., estando centralizado e com o maior tamanho de tipos no retângulo. As outras informações são a cidade, Clevelândia –

Paraná, e a fabricação, que é indicada, porém, não mencionada. Essa parte sem preencher e o bom estado do rótulo indicam que provavelmente ele não foi utilizado.



Figura 52 – Comparativo entre as informações de origem dos rótulos *Flôr Paulista*, acima à esquerda, e *Chorona*, acima ao lado direito. Abaixo a sobreposição entre as duas tipografias. Fonte: Autoria própria.

Como os rótulos da Cachaça superior *Chorona* (Figura 48) e da Cachaça superior *Flôr Paulista* (Figura 43) são do mesmo engarrafador, Paulo Delmar Passos Ltda., procurou-se observar quais elementos se repetiam. Um que se destacou foi a tipografia da parte inferior dos rótulos.

A Figura 52 indica que foram utilizados dois processos de impressão na confecção do rótulo, o processo litográfico para a ilustração, nome do produto e sua classificação, enquanto os textos legais são impressos no processo tipográfico.

Ao sobrepor as duas imagens, na parte inferior, existe uma coincidência quase perfeita dos tipos, algo improvável no sistema litográfico, já que cada letra é feita individualmente. Quando a comparação é feita com as palavras “fabricada por”, nota-se variações tanto nas letras *A*, *C*, *D* e *R*, como no espaçamento entre tipos.

Para esclarecer como era o processo, o litógrafo Schneck comenta uma prática na Litografia Progresso. As ilustrações em litografia eram efetuadas antes, e não eram impressas as informações legais. Esses rótulos eram acondicionados e, posteriormente, passavam pela seção de tipografia, para então receberem as informações de origem. Por isso em alguns rótulos, como no caso dos rótulos *Flôr Paulista* e *Chorona*, é possível reconhecer dois sistemas de impressão.

Além da influência do cinema, não só dos filmes, mas de periódicos, como jornais e revistas e da publicidade, como cartazes e produtos de consumo, outro meio de comunicação que influenciou a confecção dos rótulos foi o rádio, como no caso do rótulo da aguardente choro de cana *Chiquita Bacâna* (Figura 53).

Rótulo *Chiquita Bacâna*



Figura 53 – Rótulo aguardente choro de cana *Chiquita Bacâna*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2008).

A aguardente choro de cana *Chiquita Bacâna* (Figura 53) era engarrafada por Luiz Cardoso, em Curitiba, no Paraná. O rótulo apresenta o rosto de uma mulher, no primeiríssimo plano, tendo ao fundo uma mancha, semelhante a uma chamada publicitária, com a função de criar um destaque à ilustração.

O nome do produto, *Chiquita Bacâna*, pode ser uma referência a uma canção composta por João de Barro e Alberto Ribeiro, em 1949.

Chiquita Bacâna lá da Martinica
Se veste com uma casca de banana nanica
Não usa vestido, não usa calção
Inverno pra ela é pleno verão
Existencialista com toda a razão
Só faz o que manda o seu coração
(BARRO; RIBEIRO, 1949).

A canção rendeu o prêmio de melhor marchinha de carnaval do ano e tornou-se uma composição famosa, sendo gravada em outros países, como Estados Unidos, França, Argentina, Holanda, Itália e Inglaterra. A ideia da canção era fazer uma menção ao existencialismo⁵⁴, tema explorado com regularidade pela imprensa da época, como nos versos: “Existencialista com toda razão” e “Só faz o que manda o seu coração”, por isso ela “Se veste com uma casca de banana nanica”.

⁵⁴ Existencialismo é uma corrente filosófica e literária que surgiu nos séculos XIX e XX. Tem por base a afirmação dos ideais de liberdade, responsabilidade e subjetividade do ser humano, o qual, segundo o pensamento filosófico, tem livre arbítrio e deve utilizar a razão para fazer as melhores escolhas. Um dos seus principais divulgadores em meados do século XX foram Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Para mais informações, consultar: (HUISMAN, 2001).

Chiquita Bacãna pode ser interpretada como uma reprodução de uma determinada identidade brasileira, pois ela é da Martinica (ilha do Caribe, com praia e sol o ano todo), se veste com roupas curtas e com uma casca de banana, uma das frutas mais associadas ao Brasil, conferindo um ar exótico e irreverente. Seu inverno é em pleno verão (o sol e calor referência ao tropical, como acontece nas praias brasileiras, próximas à linha do Equador).

Na composição são usadas três cores: vermelho, amarelo e preto. A predominância de cores quentes é possível tanto pelo fato delas chamarem mais a atenção, como em associação ao nome do produto. A aplicação da cor interfere na diagramação e constitui um triângulo, como o visto na Figura 54. Esse triângulo também reforça as características de simetria no eixo vertical da composição.



Figura 54 – À esquerda, os elementos que sugerem uma composição de forma triangular, e à direita, sugestão do esquema das cores denotando a mesma forma.

Fonte: Witikoski (2009).

A área em branco, associada com a aplicação do preto, cria uma região de grande contraste de claro e escuro, favorecendo uma primeira visão da ilustração, seguindo para o título e para as outras informações de origem. Apesar da aplicação do vermelho, em virtude do tamanho e da forma da área de cada cor, o branco com o preto acabam por se sobressair.

Os tipos usados no nome do produto têm características cursivas (manuscritas), ou seja, tentam imitar o traçado característico de uma escrita à mão livre, o que de fato acontecia, uma vez que no processo litográfico os tipos eram desenhados sobre a pedra (matriz). Além dessa preocupação, na junção das letras, as iniciais dos

nomes, o C e o B, têm características peculiares, com um traçado mais solto, com curvas longas, destacando-se com relação ao alinhamento dos demais tipos.



Figura 55 – Detalhe da tipografia simulando uma escrita manuscrita do nome *Chiquita Bacâna*.
Fonte: Autoria própria.

Abaixo do logo *Chiquita Bacâna*, a tipografia tem características mais sóbrias, com uma inclinação do seu eixo, sem variações nas hastes e sem variações de maiúsculas e minúsculas (caixa alta e caixa baixa). A interferência da tipografia superior cursiva, como no espaçamento entre o “aguar” e “dente”, assim como o grande espaço entre o “choro” e “de câna”, pode prejudicar a legibilidade do texto, pois fragmenta a informação ao consumidor (NEWARK, 2009).

A informação “aguardente – choro de câna” (Figura 56) relaciona-se com o rótulo *Chorona* (Figura 49), podendo indicar que esse produto não é comum, mas um “choro de câna”. Essa expressão pode estar relacionada à prática de consumo que indica o grau alcoólico do produto.



Figura 56 – Detalhe da tipografia da caixa de textos inferiores do rótulo *Chiquita Bacâna*.
Fonte: Witikoski (2009).

As informações sobre a origem do produto são dispostas em tipos sem serifas, com variações nas hastes e entre caixa alta e baixa. Alguns tipos sofrem pequenas interferências dos litógrafos, como é notado na letra C de Cardoso, o remate e o terminal não são simétricos, mas com a presença do A após o C, o gravador aumentou o espaço do terminal a fim de preencher a área vazia do A. O S não

apresenta uma simetria, a incisão e a espinha apresentam distorção. Esse tipo de intervenção só é possível no processo litográfico, pois como os tipos eram desenhados sobre a matriz, as intervenções⁵⁵ sobre os tipos não eram raras.

A ilustração da mulher do rótulo *Chiquita Bacâna* reforça como a moda utilizada pelas atrizes e cantoras do cinema e do rádio, vinculadas nas mídias do período, era uma grande fonte de inspiração dos litógrafos para suas criações, conforme é visto na Figura 57.



Figura 57 – À esquerda, detalhe da representação feminina no rótulo *Chiquita Bacâna*. À direita, fotografia da atriz Doris Day, na década de 1950, com seu cabelo estilo *Helmet*.
Fonte: A autoria própria e L'Oréal Paris (2014).

Apesar da expressão corporal não indicar sensualidade, como nos rótulos *Fidalga* e *Gran-Fina*, o estilo do penteado entre a ilustração e a imagem da atriz apresenta semelhanças com o ondulado nas pontas e no topete, assim como na maquiagem (o batom e a sombra). Percebe-se as influências das poses para uma fotografia, e dos gestos, como um sorriso discreto.

É possível atribuir essas referências à influência do processo do *star system*⁵⁶, se expandindo em várias direções, inclusive sendo incorporado nas representações de produtos tradicionais e regionais, como a Cachaça. Se, por um lado, existe

⁵⁵ Outros rótulos têm intervenções nos seus tipos, como o da especial aguardente *Crack* (Figura 82), Cachaça *Guaicurú* (Figura 97), aguardente *Maracangalha* (Figura 105) e aguardente *Predileta* (Figura 172).

⁵⁶ Iniciou-se no período pós-Primeira Guerra na acirrada concorrência entre os primeiros estúdios cinematográficos. As atrizes escolhidas como as “estrelas” dos filmes, normalmente as protagonistas, eram um ideal de beleza e comportamento modelado pelos grandes estúdios, portanto, representavam as ideologias de gênero normativas vigentes no período. Seu objetivo era de associar aos filmes à venda de produtos, e conseqüentemente de um “estilo de vida”, como: produtos de higiene, eletrodomésticos, automóveis, roupas, cortes de cabelo, maquiagem e etc. Esse processo foi chamado *Star system* (ADAMATTI, 2008).

certa perda com a reprodução de padrões e referências externas, no caso um padrão de “moda” oriundo do cinema, por outro, ganha-se com a renovação da imagem da Cachaça e sua assimilação de referências.

Esse processo de reinterpretação de referências visuais estrangeiras nos rótulos de Cachaça tem, na análise do rótulo aguardente *Nem que morra* (Figura 58), um exemplo significativo.

Rótulo *Nem que morra*



Figura 58 – Rótulo aguardente super fina *Nem que morra*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2008).

O rótulo *Nem que morra*⁵⁷, da destilaria de Bebidas Vitória, é da mesma empresa dos rótulos *Gran-Fina* (Figura 36), *Com essa que eu vou* (Figura 77) e *Maracangalha* (Figura 105). Apesar da mesma origem, os quatro produtos variam em relação às representações dos rótulos. Nesse exemplo é apresentado um diálogo com outro tipo de feminilidade, destacada pela sensualidade da ilustração.

Pode-se perceber uma alusão às *Pin ups*. De acordo com Buszek (2006), esse termo foi criado na década de 1940, quando determinados tipos de cartazes que representavam certo tipo de mulheres eram pendurados, principalmente, em vestiários de esportistas e/ou soldados em quartéis, com o auxílio de um alfinete, uma tachinha (*to pin up*). Apesar de amplamente difundida nas décadas de 1940 e 1950, Buszek indica que sua construção parte do século XIX, com um maior desenvolvimento dos

⁵⁷ O rótulo *Nem que morra* é analisado sobre outra perspectiva envolvendo questões de gênero. Para detalhes consultar: (CAMARGO, 2007).

meios de comunicação de massa. Uma nova classe urbana inicia um novo processo para a representação feminina, cuja propagação e difusão acaba por resultar nas imagens das *Pin ups* nos Estados Unidos e na Europa, em cartões postais, cartazes, calendários e revistas.

O desenhista Charles Dana Gibson⁵⁸, ainda no final do século XIX e durante a primeira metade do século XX, ilustrava mulheres burguesas, elegantes, com roupas da moda, cortes de cabelo impecáveis, posições corporais insinuantes, e até com trajes de banho, mesmo que estes fossem até o meio das canelas. Essa sua forma de representar as mulheres era considerada ousada para o período, o que rendeu às suas ilustrações a alcunha de “*Gibson girls*”.



Figura 59 – Ilustrações de Charles Dana Gibson, na revista *Hearst's International Cosmopolitan* de agosto de 1927.

Fonte: Glamour splash (2014).

Ilustrações como essas da Figura 59, representando mulheres com roupas curtas, ousadas, acabam auxiliando no desenvolvimento do que se tornariam as *Pin ups* nas décadas subsequentes. Tornaram-se mais conhecidas a partir da década-

⁵⁸ Isabel Maria Ferreira Lopes de Oliveira Elias, em sua dissertação de mestrado, apresenta um estudo indicando como as ilustrações de Gibson influenciaram uma geração de imigrantes europeus nos Estados Unidos. É a partir das representações de Gibson em periódicos que uma parcela desses imigrantes tem contato com outros padrões da sociedade de consumo. Algumas mulheres, para se sentirem norte-americanas adotam as características de vestuário propagadas por suas ilustrações. Esse processo de transformação é marcado por conflitos e lutas. Para mais detalhes consultar: (ELIAS, 2010).

da de 1930, atingindo o ápice da popularidade na década de 1950. Pelas mãos de ilustradores como Alberto Vargas, George Petty, Gil Elvgren, Norman Rockwell, Art Frahm, Zoe Mozert, entre outros, várias ilustrações são publicadas em diversos periódicos, que posteriormente as colocariam em páginas triplas (semelhantes às páginas duplas, impressas no miolo de revistas) que seriam destacadas e colocadas em vários lugares. Outro nome pela qual eram conhecidas eram “cheesecake” (BUSZEK, 2006).

Ao comparar a ilustração do rótulo *Nem que morra* com outras *Pin ups* do mesmo período, é possível detectar como existe uma ideia de mulher idealizada e sensualizada no período pela maquiagem, roupas, expressão corporal, formato do corpo, tipo de cabelo, etnia, etc.

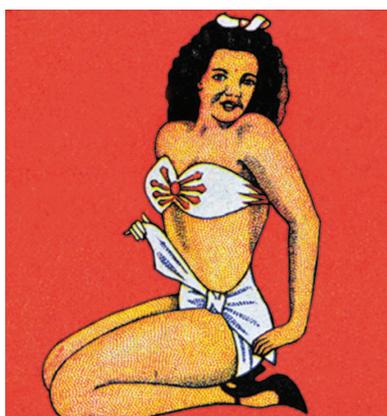


Figura 60 – Detalhe ilustração, rótulo *Nem que morra*.

Fonte: Witikoski (2009).

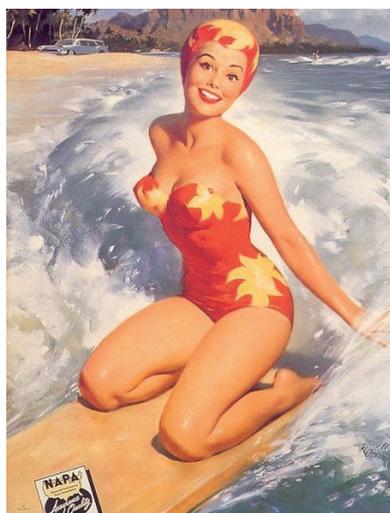


Figura 61 – *Pin up* de Bill Medcalf para o *American Boy Calendar Series* de 1950.

Fonte: The pin up files (2013).



Figura 62 – *Pin up* Contemporânea Mermaid de Zöe Mozert, 1957.

Fonte: Gilelvgren (2014).

As Figuras 60, 61 e 62 mostram uma comparação entre a ilustração do rótulo, e as *Pin ups*. As relações visuais possíveis no rótulo são notadas, pela posição do corpo, com os joelhos dobrados, as mãos e os braços em uma expressão sensual. Além disso, a própria representação das roupas tem semelhanças entre as figuras 60 e 62. Já na Figura 61, a *Pin up* de Medcalf representa sua modelo com um maiô, em teoria, menos ousado.

Nos exemplos das Figuras (60, 61 e 62) a sensualidade é evidente, influenciando o imaginário masculino na concepção de uma incógnita sobre como seria aquela

representação despida. Talvez por essa razão as *Pin ups* ainda mantenham fascínio, pois o poder da sugestão, do mistério, pode ser mais efetivo que a imagem desnuda.

A questão da sexualidade é marcante nas *Pin ups*, porém, segundo Buszek (2006) isso não pode ser considerado pornografia, já que não há presença de outras pessoas além da representação, e em momento algum elas aparecem nuas. São marcadas pela sugestão provocativa (sexual) gestual, as posições corporais com que são apresentadas, suas roupas, entre outras características, todas sempre visando à exploração da sexualidade. Muitas delas eram pinturas ou fotografias utilizando atrizes famosas que interpretavam alguma mulher com as características citadas, além de terem alguns de seus atributos modificados, como seios fartos, cintura fina e um quadril grande, de acordo com o padrão de beleza da época.

Como a influência americana no Brasil no pós-guerra é muito forte, especialmente pelo fato de o País ter participado do conflito pelo lado dos aliados (FAUSTO, 1995), a representação das *Pin ups* tem reflexos no Brasil.

Ao analisar os cadernos de desenhos de um aprendiz litógrafo⁵⁹ do final de década de 1940, é possível observar como essa influência era presente.



Figura 63 – Duas ilustrações dos cadernos de desenho de Antenor Brockelt, de 1946. Essas foram algumas das ilustrações apresentadas ao Mestre litógrafo da Imprensa Paranaense Alberto Thiele.

Fonte: Coleção Alan Witkoski, com ilustrações gentilmente cedidas por Antenor Brockelt (2013).

⁵⁹ Estes cadernos eram apresentados aos mestres litógrafos para demonstrar a técnica de cada futuro aprendiz. Se o mestre avaliasse com potencial, ele era aceito, e iniciava seus trabalhos na oficina litográfica (BROCKELT, 2013).

Ao observar a Figura 63, ao lado esquerdo, observa-se representações de mulheres em trajes de banho que se assemelham à encontrada na ilustração do rótulo *Nem que morra* (Figura 58). Uma está com um biquíni amarelo, com um dos braços para trás, sugerindo uma timidez. Já a figura mais à direita, com um biquíni branco com a textura de bolinhas vermelhas, tem maior expressão corporal, com o braço direito retira uma espécie de toalha, revelando mais sobre seu corpo, enquanto o esquerdo ajeita o cabelo. Vê-se uma leitura próxima a das *Pin ups* dos rótulos.

A ilustração à direita da Figura 63 é da atriz Alexis Smith⁶⁰, conforme identificação elaborada no canto inferior direito. De acordo com Brockelt, a inspiração e incentivo para o desenho vinham de sua família, já que ele e seus irmãos competiam para ver quem desenhava melhor. O pai ensinava a eles algumas técnicas de reprodução de imagens, sombreamento e perspectiva. Já os temas retratados, como as mulheres de seu caderno de desenho, vinham de filmes que eles assistiam, além de periódicos, como as revistas *O Tico-tico*, *O Grande Hotel* e *O Cruzeiro*.

Percebe-se como a reprodução dos estereótipos de gênero estava atrelada à circulação das imagens do período, entre filmes, cartazes, revistas, jornais. Portanto, ao compreender a construção das referências visuais do período analisado, encontrar uma representação de *Pin ups* no rótulo de Cachaça, não é surpreendente.

Do mesmo modo, localizar outras referências visuais do período, como os analisados no rótulo da aguardente *Que-Bôa* (Figura 64), colaboram para revelar a complexa e imensa capacidade de apropriação e reinterpretação das oficinas litográficas paranaenses.

⁶⁰ É uma atriz canadense que fez mais de 30 filmes em Hollywood durante a década de 1940 e, consequentemente, sua imagem era reproduzida em diversos periódicos do período. Para mais detalhes, consultar: (BUBBEO, 2001).

Rótulo *Que-Bôa*

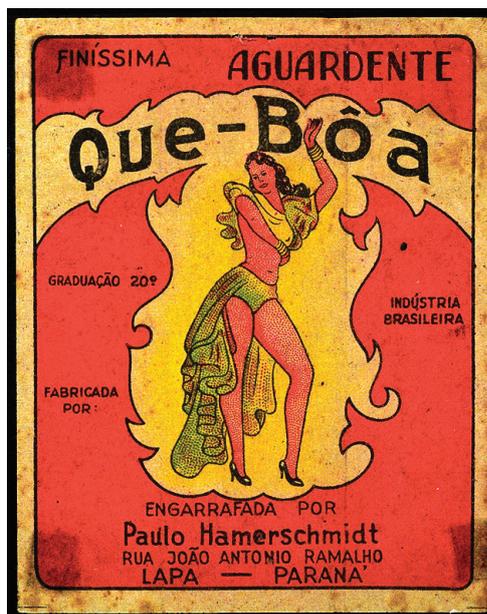


Figura 64 – Rótulo finíssima aguardente *Que-Bôa*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

O rótulo da finíssima aguardente *Que-Bôa*, engarrafada por Paulo Hamerschmidt, é um dos poucos exemplos com a autoria reconhecida, o litógrafo Otto Schneck.

O rótulo foi reproduzido após 1944, no período em que atuava como autônomo. Schneck (2013) relata que nesse período trabalhou para três oficinas, a Imprensa Paranaense, a Litografia Progresso e a Imprensa Pontagrossense.

Sobre a criação do rótulo, comentou não se lembrar exatamente como foi o processo, mas ele acredita que tenha recebido um rótulo pronto e, a partir deste, refez o desenho para uma nova impressão. De acordo com Schneck, essa era uma prática comum, tendo em vista que as matrizes eram de propriedade da oficina, logo, se o mesmo rótulo fosse produzido em outra oficina, as matrizes precisariam ser refeitas.

O rótulo possui no centro da sua composição a representação de uma mulher, em plano conjunto e, ao fundo, uma composição de cor vermelha e branca (cor do substrato) com uma forma irregular, sugerindo chamas, fogo, labaredas. Suas roupas se assemelham a um tipo de fantasia, complementada pelos sapatos de salto e pelas pulseiras nos dois braços. Sua posição corporal é de um movimento de dança. Seus cabelos são escuros, longos e cacheados.

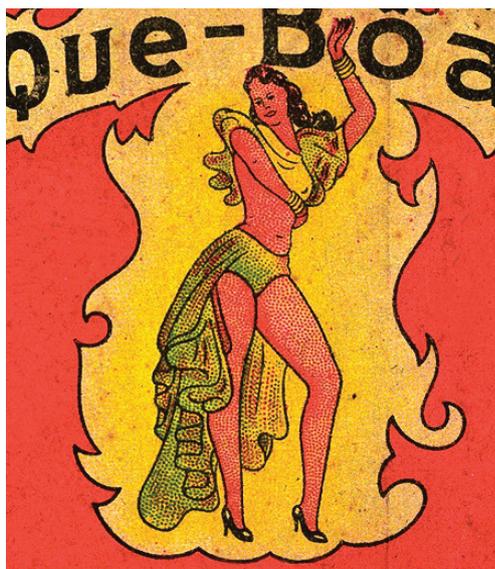


Figura 65 – Detalhe da ilustração do rótulo *Que-Bôa*.
 Fonte: Autoria própria.

Ao se observar a posição corporal da mulher, a referência de Carmen Miranda⁶¹ pode ser interpretada como uma das inspirações, assim como sua roupa e seus acessórios.



Figura 66 – Carmen Miranda em imagem promocional do filme *Sonhos de uma Estrela* de 1945.
 Fonte: Acervo Museu Carmen Miranda (2014).

⁶¹ Maria do Carmo Miranda da Cunha, mais conhecida como Carmen Miranda, foi uma cantora e atriz luso-brasileira. Sua carreira começou em 1929. Seus trabalhos mais reconhecidos foram produzidos durante as décadas de 1930 a 1950, não só no Brasil como no exterior, principalmente nos Estados Unidos. Realizou diversos filmes em Hollywood e musicais na Broadway. É considerada uma das grandes cantoras brasileiras do período. Era uma imagem constante em periódicos e filmes. Para mais esclarecimentos sobre a trajetória da Carmen, consultar: (CASTRO, 2005).

Além disso, as imagens do chamado teatro de revista⁶², que também contava com figurinos de temáticas próximas, e as fotos de vedetes em poses sensuais para o período, circulavam em periódicos que chegavam às mãos dos litógrafos, conforme comentam Brockelt e Schneck (2013).

As cores aplicadas são quentes, como o amarelo, para os detalhes da roupa, e o vermelho, no fundo do rótulo, colaborando para a ideia do fogo. É possível criar uma leitura a partir da representação da mulher quente, sensual, marcante, e transferir essas qualidades para o produto, uma cachaça marcante, quente, boa, associando-se também ao nome e à mulher *Que-Bôa*.

Na roupa da mulher existe uma sobreposição entre amarelo e ciano, criando-se a sensação do verde. Nesse caso, o verde cria um contraste com o vermelho, tornado-se mais frio e direcionando o olhar para a mulher, no centro da composição.

O verde e o amarelo⁶³ do vestido remetem às cores associadas, normalmente, ao Brasil, ao “ser brasileiro”, reforçando os aspectos que “deveriam” ser reconhecidos facilmente por brasileiros, e os estendendo aos produtos, como à Cachaça.

A tipografia utilizada no rótulo segue a mesmas características das demais, sem serifas, sem variação das hastes, e os tipos podem ser classificados como tipos modernos geométricos e modernos realistas. Em destaque, tanto pelo tamanho, como pelo posicionamento, está o nome do produto, *Que-Bôa*. Os tipos sofrem um deslocamento entre eles e seguem uma linha curva, indicando uma produção manual diferenciada.

⁶² O chamado Teatro de Revista Brasileiro se refere a um período considerado muito criativo de produções e encenações. Introduzido no Brasil no final do século XIX, nos moldes franceses, a revista tinha como objetivo apresentar uma re-visão (re-vista) resumida de acontecimentos do ano anterior, se utilizando de uma perspectiva cômica, irônica e caricata. No transcorrer do tempo, adquiriu características peculiares de montagem e sequência de cenas. É por meio do teatro de revista que eram divulgadas e popularizadas as marchinhas e os sambas carnavalescos. Mais informações em: (VENEZIANO, 2006).

⁶³ O verdeamarelismo foi elaborado pela classe dominante brasileira como uma imagem celebrativa do Brasil enquanto um “celeiro para o mundo”. Nessa concepção, o Brasil assume seu papel dentro do capitalismo mercantil articulado pelo sistema colonial. Apesar de diversas tentativas de abandonar o verdeamarelismo ao longo de períodos, sua reinvenção promovida pelos modernistas, durante a década de 1920 a 1930, a transformou tanto em apoio a ditadura Vargas (no caso da obra de Cassiano Ricardo) como na versão brasileira do fascismo, a Ação Integralista Brasileira (a obra de Plínio Salgado). No final de década de 1950, a música “verde, amarelo, azul anil, são as cores do Brasil” era cantada em comemorações com a população vestida de verde e amarelo. Para detalhes sobre consultar: (CHAUÍ, 2006).



O eixo vertical dos tipos são em 90°, apesar de seguir uma linha elíptica. A distância entre os tipos é variável, como na letra Q para o U, em relação ao B ao O e do O para o A. Indicando uma intervenção em seu desenho, remetendo ao sistema litográfico.

Figura 67 – Detalhe da tipografia do título do rótulo *Que-Bôa*.

Fonte: Autoria própria.

Já os demais tipos indicativos de informações legais seguem uma linha reta e todos os tipos se parecem com o mesmo formato, sem variação de tamanho e de espaços entre tipos, e até detalhes de terminação parecem iguais, o que remete à ideia da aplicação do sistema tipográfico. Esses detalhes podem ser observados na Figura 68.



Sobreposição das letras E e A da palavra aguardente, a coincidência das formas indica a produção no sistema tipográfico.

Figura 68 – Detalhe da tipografia aplicada na palavra aguardente.

Fonte: Autoria própria.

O autor do rótulo, Otto Schneck, confirmou o desenho manual dos tipos do título e explicou que, como era um trabalho delicado e demorado, para agilizar o processo, alguns rótulos passavam por esses dois processos de impressão, primeiramente, o litográfico, com as ilustrações e cores; e depois, o tipográfico, para acrescentar os tipos, normalmente na cor preta.

A análise do rótulo da aguardente *Que-Bôa* reforça a influência dos meios de comunicação e aponta que o método de análise das tipografias, verificando não ape-

nas o aspecto denotativo e conotativo, mas também seu estado de índice – vestígios físicos de como os tipos foram produzidos –, coincidiu com o depoimento do autor do rótulo, e elucidou um modo de produção nas oficinas litográficas do Paraná pouco conhecido, a impressão mista dos rótulos.

Mais detalhes sobre o modo de produção dos rótulos são apresentados na análise do rótulo da superior aguardente *Alesblau* (Figura 69), que também teve como autor o litógrafo Otto Schneck.

Rótulo *Alesblau*



Figura 69 – Rótulo superior aguardente de cana *Alesblau*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

A aguardente de cana *Alesblau* (Figura 69) era engarrafada por Silvério Bruno Dietrich em Curitiba, Paraná, no bairro Juvevê. O formato do rótulo é retangular, com orientação horizontal, e sua criação foi reconhecida pelo litógrafo Otto Schneck.

O rótulo no primeiro plano tem uma representação de canas no sentido diagonal, da esquerda para a direita, terminando no centro da composição, apontando para uma faixa branca, onde é encontrado o nome do produto em letras vermelhas, *Alesblau*.

Atrás das canas aparece uma mulher, enquadrada em um primeiro plano, com um vestido vermelho com uma gola branca com bolinhas vermelhas. Sua mão direita

segura uma taça do produto. Seu cabelo é cacheado castanho, e no fundo há uma iluminação feita com círculos concêntricos na cor amarela.



Figura 70 – Detalhe das ilustrações do rótulo *Alesblau*, representação feminina e a cana.
Fonte: Autoria própria.

Ao observar a Figura 70, vê-se sua aproximação com os rótulos *Gran-Fina* (Figura 36) e *Flôr Paulista* (Figura 43), já que todas seguram uma taça na mão direita. Já a relação com a cor e o tipo de cabelo, castanho e cacheado, se aproxima dos rótulos, *Gran-Fina* e *Fidalga* (Figura 25).

Sua postura pode ser considerada próxima do rótulo *Flôr Paulista*. Já o olhar segue o modo predominante dos demais rótulos, é dirigido a um ponto distante do observador, instigando a pergunta: para quem olha essa mulher?

São aplicadas quatro cores: azul escuro, ciano, vermelho e amarelo. No rótulo o azul escuro faz o papel do preto, escurecendo as demais cores.

O amarelo, por ser uma cor luminosa, predomina no rosto da mulher, e nos círculos circunscritos ao redor de sua cabeça. Combinados com seu posicionamento em um dos pontos áureos⁶⁴, sugere um sentido de leitura começando pela mulher, indo para o nome do produto e depois para as canas. Colaboram para reforçar esses elementos o contraste entre as cores quentes (vermelhos e amarelos) e frias (ciano)

⁶⁴ O ponto áureo, que fica na parte superior do lado esquerdo, é considerado para a sociedade ocidental utilizadora do alfabeto latino, como o primeiro ponto a ser observado, por causa do sentido de leitura e da escrita, da esquerda para a direita, de cima para baixo, indicando assim um modo aprendido de leitura. Para detalhes: (ROTOVISION, 2009).

acentuando o destaque entre figura (mulher, canas e nome do produto) e fundo (ciano). A Figura 71 apresenta a sugestão de sentido de leitura do rótulo.

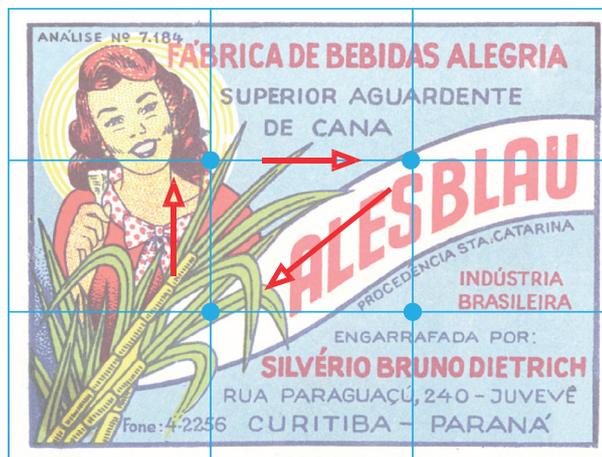


Figura 71 – Sugestão de sentido de leitura do rótulo *Alesblau*.

Fonte: Autoria própria.

Questionado sobre como eram distribuídos os elementos dentro do rótulo, Schneck comentou que alguns eram pensados sem um título definitivo, portanto, era necessário reservar espaços livres que posteriormente eram preenchidos com as informações legais. A Figura 72 apresenta uma simulação, de acordo com a descrição do rótulo original relatada por Schneck.



Figura 72 – Montagem do rótulo *Alesblau* sem os textos, de acordo com as descrições elaboradas pelo litógrafo Otto Schneck em entrevista.

Fonte: Autoria própria.

Os textos eram aplicados posteriormente no processo tipográfico. Tanto Alves, como Schneck descrevem que a produção dessa maneira visava dois objetivos: conseguir entregar rótulos rapidamente, uma vez que o trabalho era sazonal, em razão da

produção de mate ocupar grande parte da capacidade instalada, o que em períodos de alta produção impossibilitava atender outros pedidos, como os rótulos de Cachaça; e o outro era aumentar a eficiência da produção, diminuindo custos e otimizando recursos.

Alves e Schneck comentam que como os rótulos de mate eram redondos e ocupavam o centro da folha de impressão, os cantos ficavam livres, e eram aproveitados para serem impressos com outros produtos, como os rótulos. A Figura 72 faz uma reprodução baseada em um desenho esquemático descrito pelo litógrafo Schneck e por Alves, um dos responsáveis pela Litografia Progresso.

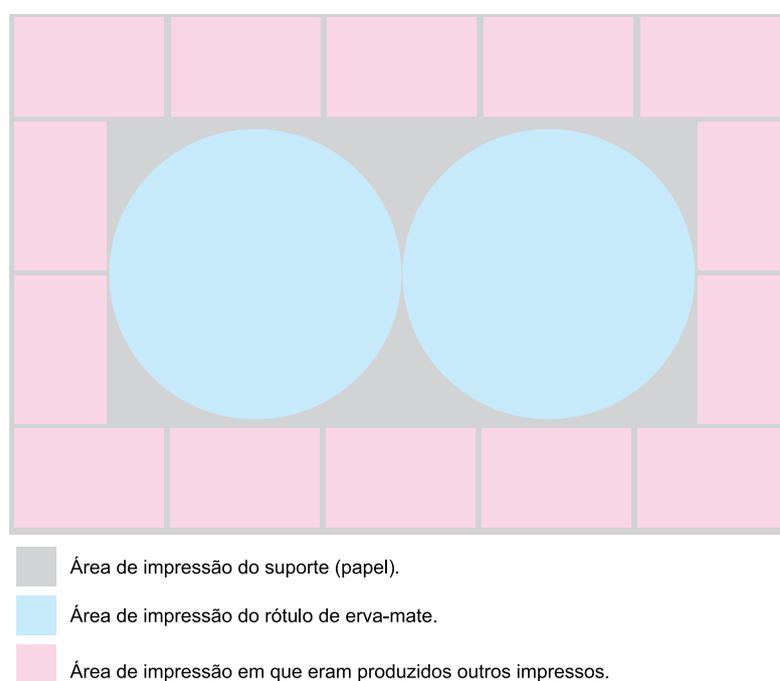


Figura 73 – Esquema de como alguns rótulos de Cachaça eram impressos na mesma montagem de outros produtos, como os rótulos de erva-mate.

Fonte: Autoria própria, baseado nas descrições de Schneck e Alves.

De acordo com Schneck, normalmente, eram impressos dois rótulos de erva-mate, produto de maior demanda da litografia, porém, com produção sazonal (na Figura 73 em azul claro), e em seu entorno eram colocados os mais diversos impressos (na Figura 73, em magenta), sempre buscando o melhor aproveitamento de papel possível. Essa estratégia de produção permitia que o custo dos rótulos fosse reduzido, pois poupava matéria-prima e tempo de máquina.

Os rótulos eram impressos em litografia apenas com as ilustrações, sendo estocados. Com a solicitação de um pedido de rótulo, o cliente consultava os rótulos previamente impressos e escolhia aquele que mais se aproximava de sua demanda.

Diferentemente da litografia, na qual o litógrafo pode desenhar o tipo manualmente sobre a matriz de impressão e integrá-la na composição, conferindo maior liberdade de criação, no processo tipográfico são utilizados tipos móveis para a impressão, o que limita o uso de tipos “padrões” existentes.

O reflexo disso é notado no desenho das letras do rótulo com características semelhantes, hastes sem variação, ausência de serifas, formato geometrizado e com os ângulos retos. A exceção são os tipos da palavra *Alesblau*, que possui os cantos arredondados.

A análise do rótulo *Alesblau* teve o privilégio de ser discutida com seu autor, Otto Schneck, e possibilitou confirmar alguns vestígios indiciais apurados previamente, como as questões referentes à aplicação da tipografia, além de revelar detalhes sobre o processo de produção das oficinas litográficas, como o aproveitamento de papel de impressão, e também como os temas poderiam ser criados de maneira genérica para que se pudesse aplicá-los à maior quantidade possível de clientes.

Os rótulos da aguardente *Saracura* (Figura 74), engarrafada por Guerino Fontanella, de Laranjeiras, da aguardente *Mancinha* (Figura 75), fabricada e engarrafada por Gnatta, Dalcuche e Cia. Ltda., de Morretes, e a aguardente de *Superior de Pura Cana* (Figura 76), fabricada e engarrafada por Robert Léo Royer, de Morretes possuem as características descritas por Schneck e Alves.



Figura 74 – Rótulo da aguardente *Saracura*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Figura 75 – Rótulo da aguardente *Mancinha*.

Fonte: Coleção Éric Joubert Hunzicker (2012).

Figura 76 – Rótulo da aguardente de *Superior de Pura Cana*.

Fonte: Coleção Éric Joubert Hunzicker (2012).

As observações e hipóteses oriundas das análises, como a ideia de plágio dos temas retratados nos rótulos, é enfraquecida, uma vez que são revelados detalhes so-

bre a produção, até então não registrados nos estudos sobre as oficinas e o material produzido nas litografias do Paraná.

Uma outra possibilidade comentada por Schneck durante a análise do rótulo *Que-Bôa*, é a reprodução de um rótulo existente feito por outro litógrafo para uma nova produção em outra oficina. A análise do rótulo da finíssima aguardente *Com essa que eu vou* (Figura 77) exemplifica como era esse processo.

Rótulo *Com essa que eu vou*



Figura 77 – Rótulo finíssima aguardente *Com essa que eu vou*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

A finíssima aguardente, composta de canela e baunilha, *Com essa que eu vou*, era produzida pelos Irmãos Veiga e engarrafada pela Destilaria de Bebidas Vitória, na cidade de Curitiba.

No centro da composição do rótulo, a única figura icônica é uma mulher enquadrada no meio primeiro plano, com um vestido longo, com nuances de tons entre o vermelho até o amarelo, usando uma pulseira, brincos e batom, sugerindo elegância e sofisticação. Sua pose, aparentemente sentada, com uma das mãos na cintura e a outra segurando uma taça com delicadeza, induz à ideia do consumo do produto e reitera sensações de delicadeza e elegância.

A expressão de sorriso esboça alegria e satisfação. Aqui pode-se interpretar que há uma tentativa de se transferir as qualidades representadas na mulher para a

Cachaça. O nome “*Com essa que eu vou*” atua por essa aproximação entre a mulher idealizada e desejada pelo consumidor, e a escolha da bebida.

A área do rótulo é contornada com uma linha grossa vermelha, com um fundo verde, criando contraste de quente (vermelho) – frio (verde), mesmo tendo em vista o caráter complementar análogo (cor amarela) das cores.

O mesmo ocorre com a representação feminina em nuances de tons quentes (amarelo, laranja e vermelho) sobre o fundo verde, criando a sensação da ilustração estar em um plano acima do resto do conjunto.

O contorno em preto nas regiões do corpo da mulher auxilia no destaque de suas formas, tanto em relação ao fundo, como ao vestido. Essa é uma técnica comum em animações e histórias em quadrinhos.

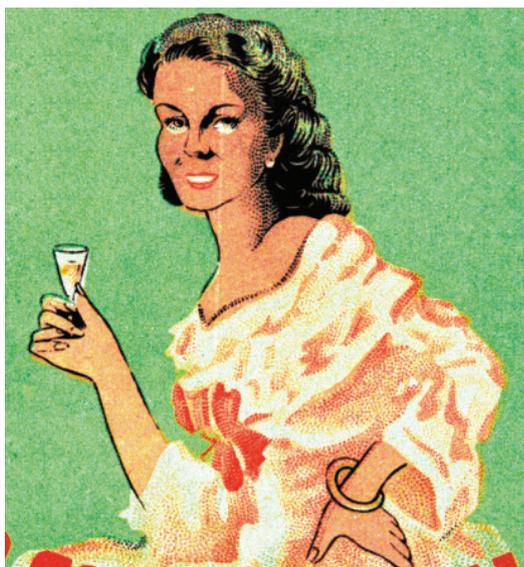
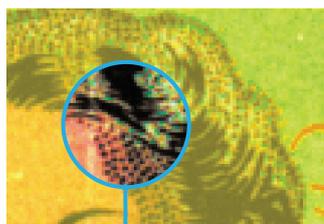
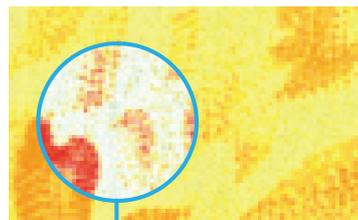


Figura 78 – Detalhe da ilustração do rótulo *Com essa que eu vou*.
Fonte: Witikoski (2009).

Na Figura 78 observa-se o cuidado com a aplicação das retículas, mantendo a posição e a variação dos pontos, criando a sensação de volume no vestido e no cabelo. Conforme mencionado anteriormente (rótulo *Gran-Fina* – Figura 36), esse era um dos critérios utilizados pelos litógrafos para classificar uma litografia de qualidade. A Figura 79 apresenta detalhes da retícula aplicada no rótulo.



Sobreposição laranja, preto e verde buscando a representação de uma sombra e volume no cabelo.



Sobreposição laranja e vermelho com variações nos tamanhos e na quantidade dos pontos.

Figura 79 – Detalhe das retículas no rótulo *Com essa que eu vou*.

Fonte: Witikoski (2009).

Como comentou Schneck era comum um rótulo ser replicado em outra oficina, porém, nem sempre com as mesmas qualidades técnicas. Este fato ocorreu com o rótulo *Com essa que eu vou*, como pode ser visto na Figura 80.



Figura 80 – Rótulo finíssima aguardente *Com essa que eu vou*. Essa é a segunda versão do mesmo rótulo localizado no acervo da Casa da Memória – FCC.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

A segunda versão⁶⁵ apresenta várias diferenças com relação à primeira. A figura 81 exemplifica as principais.

⁶⁵ Foi convenção chamar de segunda versão, pois foi a segunda localizada no acervo. Não há meios de definir qual versão foi realizada antes, pois faltam informações para determinar com exatidão, porém, pela primeira versão não ter a inscrição Indústria Brasileira, pode-se situar na década de 1930, enquanto a segunda versão, por conter a inscrição, pode ser pós 1930.



| | | |
|----------|---|--|
| a | Traços da mão finos, usa uma cor para representar a pele. | <i>Traços da mão grossos, utiliza uma retícula (amarelo e vermelho) para representar a pele.</i> |
| b | Volume do vestido é representado por uma retícula (cor da pele e o vermelho), oferecendo suavidade na transição das cores. | <i>Volume do vestido é representado por uma retícula (amarelo e preto) gerando um contraste claro-escuro e prejudicando a sensação de volume.</i> |
| c | Ausência da inscrição Indústria Brasileira. | <i>Presença da inscrição Indústria Brasileira.</i> |
| d | Tipografia com linhas finas e suaves, transparecendo leveza nos detalhes dos tipos. | <i>Tipografia com linhas grossas prejudicando os detalhes do desenho dos tipos, e sugerindo a sensação de falta de cuidado.</i> |
| e | Tipos aplicados sem contorno, porém, sem prejudicar a legibilidade e legibilidade dos tipos, cria uma sensação de leveza e suavidade. | <i>Aplicação de contorno nos tipos possivelmente para melhorar a legibilidade e legibilidade dos mesmos. O contorno deixa o vermelho mais escuro e transmite uma sensação de força que contrasta com a mulher de gestos e roupas suaves.</i> |
| f | Desenho dos tipos bem definidos com traços finos e limpos, composição dos tipos em um retângulo. | <i>Desenhos dos tipos mais grossos com perda de detalhes, e alterações no texto. Possivelmente em virtude desse fato, o tamanho dos tipos varia em cada linha, gerando ruídos na composição da mancha tipográfica, como nas palavras preparada e fone, ausentes no rótulo da versão 1.</i> |

Figura 81 – Comparação entre a versão 1, à esquerda, e a versão 2, à direita (em itálico). Cada círculo com a letra corresponde a comentários sobre as diferenças entre elas.

Fonte: Autoria própria.

Apesar das semelhanças, os detalhes mostrados na Figura 81 apontam sutis diferenças que, para os litógrafos, determinam o que seria um impresso de boa ou má qualidade. Quando os dois impressos foram apresentados a Selow e Schneck os comentários foram parecidos, no sentido de que o rótulo da versão 1 é mais delicado e bem trabalhado, chamando a atenção para a qualidade da retícula e da seleção de cores aplicadas, enquanto a versão 2 foi considerada grosseira e “sem capricho”.

Indagados se poderia ser um trabalho de um aprendiz litógrafo, Selow afirmou não ter condições de opinar, enquanto Schneck comentou que era uma prática comum na Litografia Progresso a realização de cópias de outros rótulos na fase final de aprendizagem.

Assim, o rótulo *Com essa que eu vou* pode oferecer detalhes técnicos suficientes para indicar quais seriam as diferenças de técnicas entre um oficial litógrafo e um aprendiz litógrafo em fase final de aprendizado.

Considerações parciais sobre as representações de gênero: mulheres

Em linhas gerais, nos rótulos com representações de mulheres a influência dos meios de comunicação de massa, como o cinema e o rádio, além dos periódicos – jornais e revistas –, é marcante. Percebe-se o predomínio de um tipo de representação de feminilidade, a mulher branca, fina, elegante, usando vestidos e acessórios que promoviam ideias de sensualidade e marcações de classe.

Essas visualidades materializaram atributos esperados da Cachaça. Observa-se a assimilação de novas referências visuais, contribuindo para a expansão de temas retratados e reinventando a própria imagem da Cachaça. As qualidades femininas exaltadas tornam-se extensão das qualidades da Cachaça.

Outro pronto recorrente é a sugestão de consumo da Cachaça presentes nas imagens. Representa-se a mulher convidando a beber, com uma taça de bebida, de modo delicado ou sensual. Parece dirigir-se a um consumidor em potencial masculino. A sedução da imagem levaria ao consumo do produto.

Quando analisadas as questões indiciais, ou como os rótulos foram produzidos, surgiram elementos que indicavam a utilização de dois tipos de processos de impressão, o litográfico e o tipográfico, fato confirmado por um dos autores dos rótulos. Além disso, foi possível compreender outras particularidades do processo de produção dos impressos nas oficinas paranaenses, como o (re)desenho de um rótulo já existente, e as práticas para melhor aproveitamento do papel.

Nas questões referentes às mensagens linguísticas, é predominante sua aplicação como um reforço do que é sugerido nas mensagens icônicas, potencializando a ideia da mulher como uma extensão do produto e parte do produto.

Como poderá ser visto nas próximas análises, as representações de homens, mesmo seguindo modelos heteronormativos e hegemônicos, apresentam uma diversidade de influências de referências visuais maior que as representações de mulheres.

4.3.2 Análises de representações de gênero: homens

Rótulos *Crack*

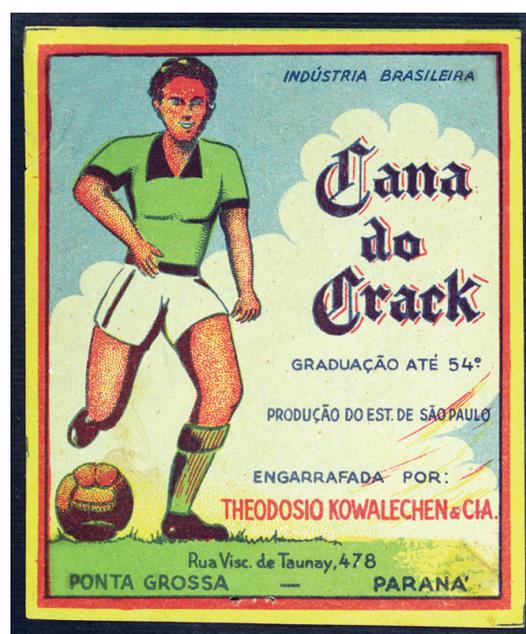
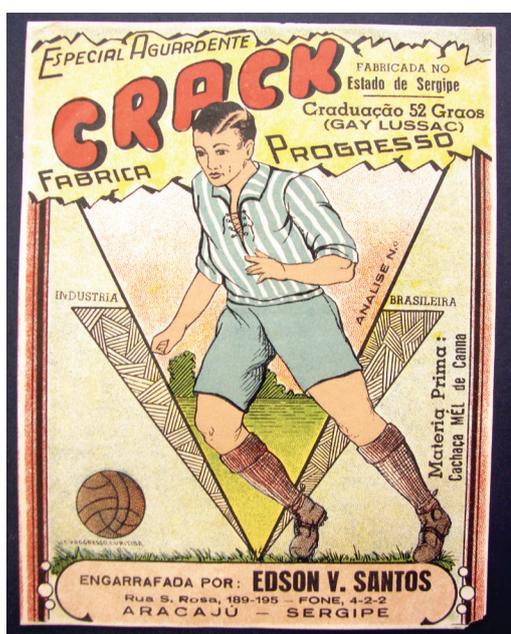


Figura 82 – Rótulo especial aguardente *Crack*. Figura 83 – *Cana do Crack*.

Fonte: Coleção Juliana Kudlinski – Paulo Rorbach (2012). Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

O rótulo feito na Imprensa Paranaense, especial aguardente *Crack* (Figura 82), engarrafada por Edson V. Santos em Sergipe, e o rótulo da *Cana do Crack* (Figura 83), engarrafada por Theodosio Kowalechen & Cia, têm como tema o futebol.

O rótulo *Crack* apresenta um jogador de futebol ao centro, com um modelo de uniforme que se utilizava no período, com sua camisa listrada em branco e azul e com a gola amarrada. Seu calção é azul claro. Suas meias e sua chuteira estão na cor marrom, assim como a bola.

Ao fundo está posicionado um triângulo com uma paisagem em verde, sugerindo um campo, e atrás dele um novo triângulo com texturas com blocos de linhas, sugerindo movimento, como se o jogador estivesse correndo com a bola dominada, e remetendo à linguagem aplicada aos quadrinhos.

O espaço dedicado ao nome da cachaça lembra um balão dos quadrinhos e a palavra *Crack* funciona quase como uma onomatopeia.

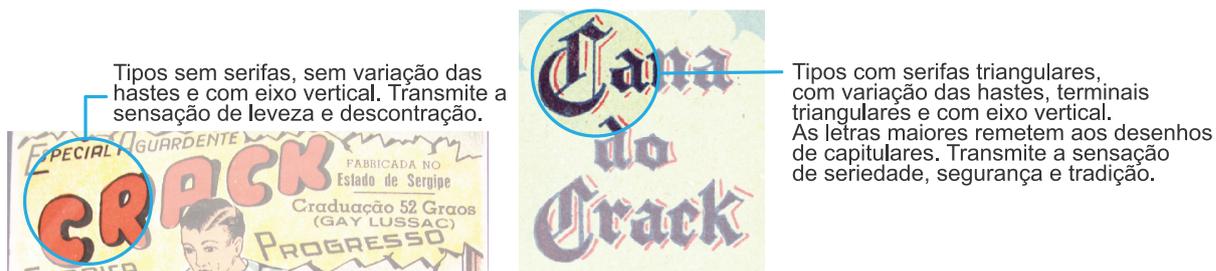
As cores utilizadas são: preto, vermelho, ciano e amarelo. Utiliza-se um contraste entre o vermelho do título (*Crack*) e do fundo em gradiente, sugerindo um entardecer, com o uniforme azul claro.

O rótulo *Cana do Crack* (Figura 83) também apresenta um jogador, que parece estar em um gramado. Veste um uniforme com uma camisa verde, calção branco, meias verdes e chuteiras pretas. A posição corporal com que foi desenhado sugere a iminência de um chute, talvez em direção ao gol. Ao fundo, um céu com algumas nuvens.

Enquanto o jogador na *Cana do Crack* parece sorrir para o observador ao chutar a bola, o jogador da *Crack* é representado com a expressão de concentração, ele não olha para o observador, mas para a bola.

As tipografias aplicadas variam em desenho e também na posição. Enquanto a *Crack* (Figura 82) tem suas informações na parte superior, como um *splash*, e as informações de origem e legais estão na parte inferior, a *Cana do Crack* (Figura 83), tem suas informações principais na lateral direita do rótulo e as informações legais e de origem na parte inferior.

O desenho dos tipos varia completamente (Figura 84). Enquanto a *Crack* utiliza em seu título um desenho leve, descompromissado, como se buscasse transmitir a improvisação de um drible, a *Cana do Crack* apresenta um tipo gótico com um desenho rebuscado, formal, com as iniciais simulando capitulares, criando assim um forte contraste entre os dois tipos aplicados.



Tipos sem serfas, sem variação das hastes e com eixo vertical. Transmite a sensação de leveza e descontração.

Tipos com serfas triangulares, com variação das hastes, terminais triangulares e com eixo vertical. As letras maiores remetem aos desenhos de capitulares. Transmite a sensação de seriedade, segurança e tradição.

Figura 84 – Comparação entre a tipografia dos títulos dos dois rótulos. À esquerda, do rótulo *Crack*, e à direita do rótulo *Cana do Crack*.

Fonte: Autoria própria.

Nota-se como os rótulos de Cachaça se associam ao tema de esportes, principalmente, o futebol. O Brasil disputou uma final de mundial no ano de 1950 e, mais tarde, conquistou um título, no ano de 1958. Portanto, esses eventos influenciaram os litógrafos e serviram de inspiração para os rótulos. Reforça essa hipótese, o rótulo da finíssima aguardente de cana *Estrêla do sul*, engarrafado por Ind. e Com. Platino Ltda., de Curitiba (Figura 85).



Figura 85 – Rótulo finíssima aguardente de cana *Estrêla do sul*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

No rótulo é possível identificar do lado esquerdo da estrela, que ocupa o centro da composição, um jogador de futebol em um campo, com as traves do gol ao fundo, segurando uma taça, na iminência de levantá-la sobre a cabeça com as duas mãos⁶⁶ (Figura 86).

⁶⁶ O gesto que se tornou característico como símbolo de conquista nos campeonatos e copas de futebol, foi feito pela primeira vez pelo capitão brasileiro, Hideraldo Luis Bellini, na Copa de 1958, quando ele, atendendo a pedidos de fotógrafos, levantou a taça para que todos pudessem fotografá-la. A imagem, assim como o gesto, tornou-se simbólica para comemorar títulos no futebol. (MARQUEZI, 2004).



Figura 86 – Detalhe da representação de jogador de futebol do rótulo *Estréla do sul*.
Fonte: Autoria própria.

Com essas representações, busca-se transmitir ao produto as qualidades do jogador com técnica excepcional, campeão do mundo, conhecido como “*crack*”. A Cachaça, assim, também contaria com uma qualidade acima da média, sendo uma Cachaça “*crack*” quando comparada com as outras.

Uma temática diferente é observada nas análises com os rótulos com homens e cavalos, na qual a influência do cinema com as paisagens e estereótipos locais, criam novas visualidades para a Cachaça.

Rótulos homens e cavalos



Figura 87 – Rótulo da aguardente de Cana *Prata*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..



Figura 88 – Rótulo da aguardente de cana *Cavalinho*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 89 – Rótulo aguardente de cana *Ligomar Extra*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..



Figura 90 – Rótulo finíssima aguardente de cana *Cavalinhos*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Existem quatro rótulos que possuem uma representação de um homem com um cavalo, em uma paisagem no campo. O rótulo da aguardente de cana *Prata* (Figura 87), engarrafada por L. Dyniewicz & Cia Ltda, apresenta um homem montando um cavalo parado, em frente a um alambique em um canal. O rótulo da aguardente de cana *Cavalinho* (Figura 88) também tem ao fundo um canal, e um homem montando um cavalo branco, andando em direção ao observador. Já no rótulo da aguardente de cana *Ligomar Extra* (Figura 89), o cavalo é representado empinando, e o homem está na iminência de jogar um laço. Por fim, no rótulo da finíssima aguardente de cana *Cavalinhos* (figura 90), o homem é representado ao lado do cavalo, segurando uma garrafa de cachaça em uma paisagem rural.

Ao comparar as quatro representações de homens (Figura 91) é possível observar algumas semelhanças e divergências.



Figura 91 – Montagem com as quatro representações de homens e cavalos em uma paisagem rural. a – rótulo *Prata*; b – rótulo *Cavalinhos*; c – rótulo *Ligomar Extra*. d – rótulo *Cavalinho*.

Fonte: Autoria própria.

As quatro representações possuem algumas características em comum, principalmente ligadas às roupas e aos acessórios, como: o chapéu, o lenço no pescoço, as botas e as roupas com as mangas longas.

A representação do rótulo *Cavalinho* (letra d – Figura 91) tem características distintas das demais, pois as roupas que o homem usa o aproximam mais da ideia de um caubói do cinema⁶⁷, o formato do chapéu, com suas abas laterais levantadas, sua cor branca e base bem funda; o cinto; as calças justas e o modelo de camisa.

⁶⁷ Os filmes conhecidos como *western* ou *faroeste* têm seus primeiros registros no início do século XX ainda no cinema mudo. Seu cenário é a região oeste dos Estados Unidos, antes da Guerra Civil Americana, em uma pequena cidade com uma avenida principal onde tem destaque um *saloon* ou uma cadeia. A personagem mais comum é um homem, solitário, com um revólver e, eventualmente, com um cavalo, que tem sua imagem atribuída a um caubói. John Wayne, ator e diretor, é considerado como um dos responsáveis pela popularização do estilo, participou de 262 filmes ao longo da carreira. Para detalhes consultar: (RIEUPEYROUT, 1963) e (ROLLINS; O'CONNOR, 2009).



Figura 92 – Comparativo entre as imagens das cenas do filme *Bandidos Encobertos (Overland stage raiders)*, dirigido por George Sherman (1938), estrelado pelo ator John Wayne (1907–1979), fotos à esquerda e ao centro.

Fonte: Doctormacro (2014) e Autoria própria.

Na Figura 92 é possível perceber como as imagens do caubói do cinema influenciaram os litógrafos no processo de confecção dos rótulos. Observa-se como o cavalo e sua rédea são parecidos, até nos detalhes em preto e branco, as roupas, camisa e a calça, além dos acessórios, modelo do chapéu, modo de prender o lenço no pescoço, cinto e botas.

Já as representações b e c da Figura 91 têm influências regionais, como as vestimentas típicas do gaúcho⁶⁸. A Figura 93 apresenta uma comparação entre as indumentárias.

⁶⁸ É chamado gaúcho o indivíduo dedicado às áreas pastorais do sul do Brasil, Argentina e Uruguai. Estima-se que seu estilo de vida associado à criação de gado, tenha se consolidado durante o século XVIII. Suas roupas típicas são funcionais e estão relacionadas a suas atividades pastorais. Os componentes característicos são: lenço amarrado no pescoço, chapéu de aba larga (chapéu pança de burro), colete, camisa, bombacha, chiripá, boleadeiras, guaiaca (cinto largo, preso com duas fivelas com bolsas e/ou coldre), poncho e botas (ZUM FELDE, 1967).

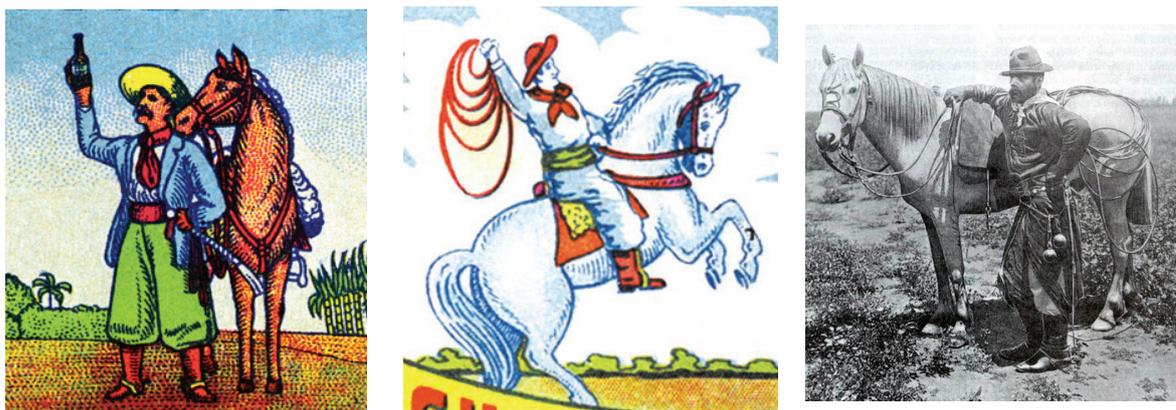


Figura 93 – Comparativo entre as imagens. À esquerda, representação do homem e de seu cavalo do rótulo *Cavalinhos* no centro, do rótulo *Ligomar Extra*; e à direita fotografia do século XIX de um homem dos pampas.

Fonte: Autoria própria e Argentor (2008).

Na comparação das três imagens, nota-se como o modelo do chapéu, lenço amarrado no pescoço, a camisa de manga longa, a faixa amarrada na cintura, bombacha e as botas se aproximam, indicando uma possível referência visual da vestimenta característica da região sul do Brasil.

Já na representação da Figura 94, do rótulo *Prata*, existe uma aproximação com os habitantes do primeiro e do segundo planalto da região de Curitiba e da Lapa.

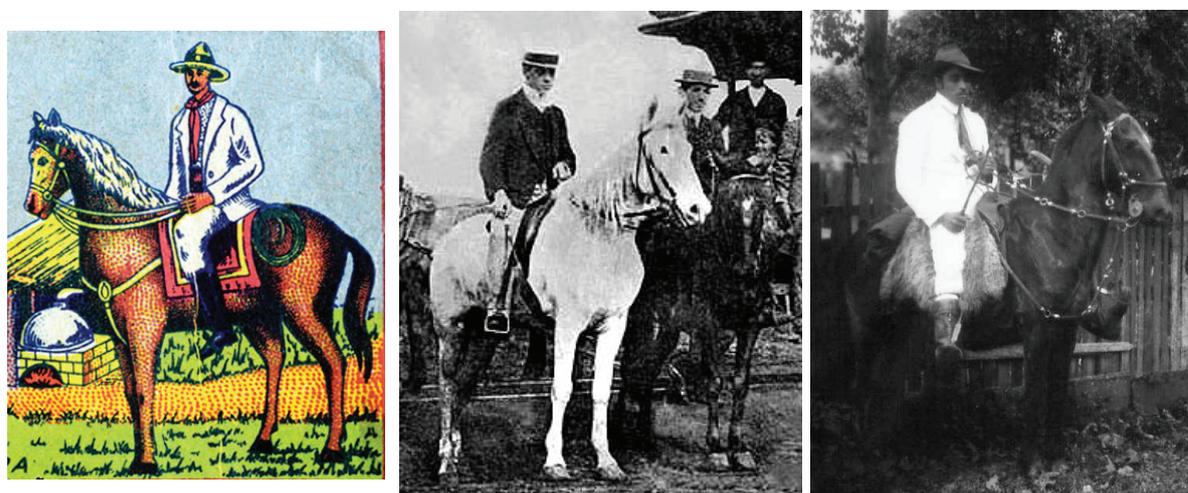


Figura 94 – Comparação entre a representação do homem do rótulo *Prata*, à esquerda. No centro e à direita, fotografias entre as décadas de 1920 e 1930 da região de Curitiba e da Lapa.

Fonte: Autoria própria e Casa da Memória – FCC (2008).

Na comparação com fotografias do período entre 1920 a 1930, percebe-se que as indumentárias como: as botas, a calça mais justa, o paletó, o chapéu e os acessórios – laço, chicote, rédeas e estribo – dialogam também com a representação do

gaúcho, tendo em vista que o processo de urbanização da região foi gradual e lento. As diferenças são sutis, como a calça mais justa e a expressão corporal que remete a uma pose fotográfica, diferente da iminência de ação dos rótulos *Ligomar Extra* e *Cavalinhos*.

Esses rótulos demonstram como existem deslocamentos e tensões entre a imagem do homem ligada à paisagem rural, como a figura do caubói norte-americano, do velho oeste e do gaúcho, normalmente ligado a atividades pastorais.

Essas relações imagéticas tem um sentido duplo de acordo com Hall (2003), pois, ao mesmo tempo, que apresentam a influência hegemônica de determinada cultura, elas são recebidas e interpretadas de uma outra maneira, fazendo com o que o caubói “brasileiro” não tenha exatamente as mesmas características de sua inspiração, por exemplo, ao invés de beber Uísque, beber Cachaça, colaborando para naturalizar sua imagem no Brasil.

Rótulos com representações de índios

Outras influências de representações de homens são relacionadas a elementos regionais, que envolvem ideias de tradição, como a imagem de índios. Sua aplicação em embalagens no Brasil não é recente e, de acordo com Rezende (2005), era uma das características dos primeiros rótulos litográficos brasileiros em meados do século XIX.

O estereótipo do índio nesse período era oriundo dos ideais românticos do bom selvagem, forte, capaz, vivendo em sintonia com a natureza, símbolo de riquezas naturais e da “autenticidade” brasileira. No século XIX, muitos rótulos acabavam por construir uma imagem exótica do Brasil, a partir da visão europeia do índio. Por isso, em muitos rótulos, a cor da pele dos índios parece clara, os rostos eram finos, com feições europeias.

O exotismo era representado pelas plumagens, adornos e arco e flecha (desarmada). Muitos índios brasileiros possuíam elementos que os identificavam, como as pinturas corporais, os botoques, os alargadores de orelha, as argolas, etc. Como esses elementos não correspondiam ao ideal romântico, portanto, eram suprimidos nas representações. O índio representado nesses rótulos não poderia chocar ou ir

contra os padrões estéticos estabelecidos pelos europeus para classificar e reconhecer o índio brasileiro.

Outro ponto que poderia favorecer essa perspectiva de representação dos índios era que a maioria dos litógrafos que atuavam no Brasil eram imigrantes ou descendentes europeus, portanto, grande parte das reproduções em material gráfico do Brasil oitocentista, indiretamente, eram feitas a partir de uma percepção europeia.



Figura 95 – Rótulo finíssima aguardente *Indiana*. Figura 96 – Rótulo aguardente de pura cana *Princesa*.
Fonte: Coleção Éric Joubert Hunzicker (2012).

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 97 – Rótulo Cachaça *Guaicurú*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Nas coleções consultadas foram localizados três rótulos com representações de índios. O rótulo da finíssima aguardente *Indiana* (Figura 95), da cidade de Morretes, engarrafada pelos Irmãos Malucelli Cia & Ltda, possui no canto inferior esquerdo, em um meio primeiro plano, um índio utilizando um arco e flecha, semelhante ao do rótulo da aguardente de pura cana *Princesa* (Figura 96), também da cidade de Morre-

tes e engarrafado por Paulo Ramos, apresentando um índio enquadrado em um plano médio. Já o rótulo da Cachaça *Guaicurú* (Figura 97) apresenta um índio montando em um cavalo e portando uma lança.

Os rótulos *Indiana* e *Princesa* possuem muitas semelhanças, como a posição corporal do índio na iminência de utilizar o arco e flecha, a tonalidade de pele marrom clara, cabelos longos e pretos, um pequeno cocar⁶⁹ com poucas penas na cabeça, o posicionamento do lado esquerdo da composição, a flecha do arco apontando para o nome do produto, as cores utilizadas no rótulo (preto, ciano, vermelho e amarelo), a representação do sol com seus raios, (nascente ou poente), atrás de morros, ao fundo da composição.

Porém, existem divergências, além do enquadramento do índio. O rótulo *Indiana* (Figura 95) faz uma alusão à vegetação típica dos campos gerais do Paraná, com a presença de Araucárias ao fundo, estabelecendo uma conexão regional. Já no rótulo *Princesa* (Figura 96) o índio está em um canal à beira de um rio, criando um vínculo com a produção da Cachaça.

Outro ponto é o processo de impressão, pois enquanto o rótulo *Indiana* é oriundo do processo litográfico, o rótulo *Princesa* é produzido no sistema *Offset*, como é possível verificar no detalhe da retícula na figura 98.

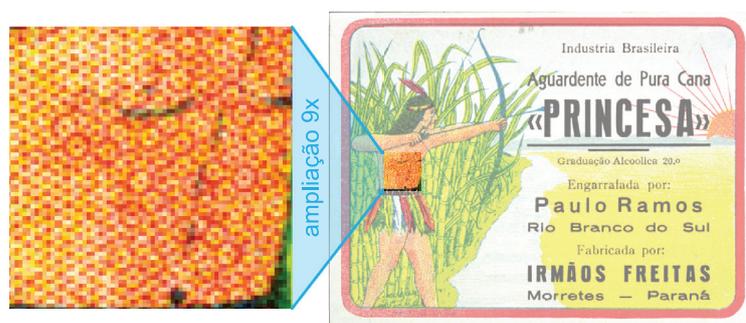


Figura 98 – Detalhe da retícula presente no rótulo *Princesa* caracterizando sua produção no sistema *Offset*.

Fonte: Autoria própria.

⁶⁹ Para diversas etnias indígenas os cocares não são meros adornos presos na cabeça. A disposição, as cores, a quantidade de penas e o formato do cocar, fazem parte de um modo de classificação e organização de cada indivíduo em determinado grupo. Para alguns grupos, a quantidade de penas é relacionada a quantos atos considerados de coragem foram efetuados por um índio. As cores também tem um forte simbolismo, como, por exemplo, para os Kayapó Kukrãdja, o verde é relacionado a mata, morada dos mortos e de seres sobrenaturais; o amarelo refere-se às casas e às roças, vinculadas a um espaço feminino; já o vermelho é considerada a cor mais forte, representa a casa dos homens, onde as decisões sobre caçadas e rituais são tomadas. Para mais detalhes consultar: (TARDIVO; SAMPAIO, 2010).

As semelhanças nas representações presentes nos dois rótulos reforçam o aspecto de que as referências visuais não são afetadas diretamente por uma mudança tecnológica, como a troca do sistema de impressão.

O modo como o índio é mostrado remete aos artistas viajantes e aos artistas brasileiros de séculos anteriores.

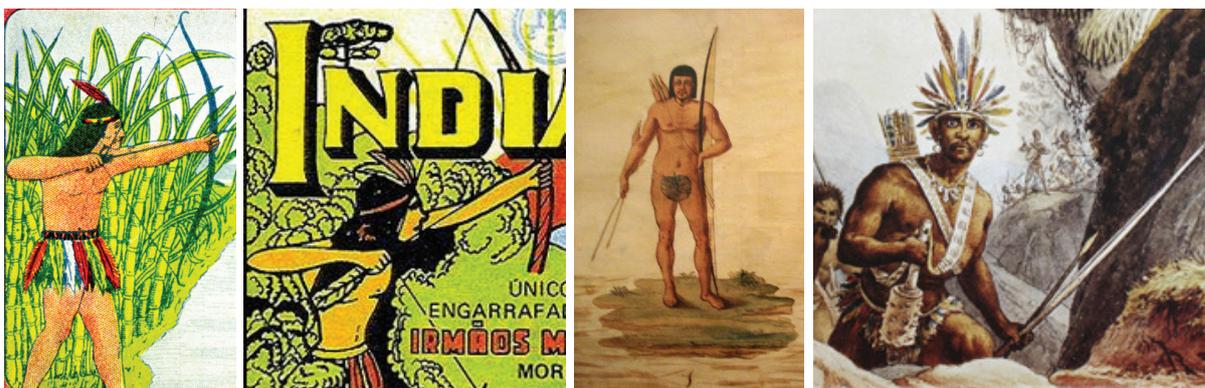


Figura 99 – Da esquerda para a direita: representação do rótulo *Princesa*, representação do rótulo *Indiana*, detalhe da ilustração de Joaquim José de Miranda de um índio durante a expedição militar entre os anos de 1768–1775 na região central do estado do Paraná, e detalhe da aquarela de Jean-Baptiste Debret, Chefe de Bororenos partindo para uma expedição guerreira, 1882.

Fonte: Autoria própria.

Nesse breve comparativo⁷⁰, é possível identificar como um determinado modo de representar o índio nas pinturas dialoga com os rótulos de Cachaça, como o cabelo preto e comprido, o tom de pele, o grande arco e as flechas, presentes na obra de Miranda⁷¹. Já na obra de Debret⁷² é possível identificar além do arco e flecha e do tom de pele, os cocares e a tanga confeccionada com penas.

⁷⁰ Esta breve aproximação com as pinturas brasileiras é feita com base nos relatos dos litógrafos que circulavam entre os ateliês de arte e as oficinas litográficas do Paraná. Por não ser o objetivo deste estudo, optou-se em apontar esta possibilidade de desdobramento como futuro tema de pesquisa.

⁷¹ Joaquim José de Miranda é considerado um dos artistas pioneiros ao retratar o interior do estado do Paraná. Produziu sob encomenda do tenente-coronel Afonso Botelho, a partir de seus relatos, trinta e nove aquarelas sobre o encontro nos campos de Guarapuava entre os anos 1768–1772 com os índios. Nesse material seria destinado à Coroa Portuguesa. Porém, de acordo com Maria Tereza Aoki (2013), não há documentos que comprovem que esse material foi lido pela Coroa Portuguesa. Para mais detalhes consultar: (AOKI, 2013).

⁷² Jean-Batiste Debret foi um artista francês que integrou a missão Artística Francesa (1817) que fundou no Rio de Janeiro a Academia de Artes e Ofícios, posteriormente conhecida como Academia Imperial de Belas Artes. Sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834–1839) é constituída em três tomos, sendo que no primeiro estão representados os índios, juntamente com aspectos da fauna e flora brasileira. Valéria Lima (2004) propõem reflexões interessantes sobre o que e como Debret retratou na sua estadia no Brasil. Lima comenta o trabalho desenvolvido pela pesquisadora

Esta relação torna-se ainda mais intensa ao se analisar com o rótulo *Guaicuru*, que faz uma alusão direta a um grupo indígena⁷³ que habitou a região do Chaco paraguaio e do pantanal brasileiro.

Na figura 100 é possível observar como a representação do rótulo se aproxima de uma litografia elaborada por Debret.



Figura 100 – Comparativo entre a representação do índio no rótulo *Guaicuru* e a litografia de Debret, *Carga de cavalaria Guaicuru*, 1834.

Fonte: Autoria própria.

A posição do cavalo, a postura do corpo do índio no cavalo e a presença da lança na mão, na eminência da ação, se assemelham, fazendo pensar sobre a presença de referências de pinturas brasileiras na formação do repertório visual dos litógrafos paranaenses.

Uma divergência notada é o grande cocar no índio do rótulo *Guaicuru* (Figura 97), o que aparenta uma contradição, pois durante as pesquisas não foi localizado nenhum relato do uso de cocares pelos Guaicurus durante as batalhas. Porém, a

Thekla Hartmann, que aponta evidências de que os costumes indígenas retratados por Debret seriam apropriações de outras imagens e relatos de outros viajantes. Consultar: (LIMA, 2004).

⁷³ O chamado Guaicuru era o termo aplicado pelos tupis-guaranis para designar os povos que viviam às margens ocidentais do rio Paraguai. Durante a conquista hispânica este apelido se generalizou para um conjunto de grupos indígenas formados pelos grupos Eyiguayegui-Mbayá-Guaicuru que passaram a ocupar também uma parte da região que hoje é o estado do Mato Grosso do Sul. Durante os séculos XVI e XVII eram considerados um obstáculo para a ocupação e colonização espanhola e portuguesa no Chaco, o que contribuiu para sua fama de guerreiros hábeis. Além disso, esses grupos rapidamente assimilaram o uso de cavalos e de outros artefatos pilhados durante as batalhas. No transcorrer do século XVIII a coroa portuguesa alterou sua estratégia, e lentamente construiu uma aliança com os principais grupos indígenas da região, pois eram aliados poderosos contra avanços hispânicos. Sua imagem de traiçoeiro, bárbaro e selvagem foi sendo substituída pela de um índio valeroso, altivo e valente, que permaneceu principalmente depois de sua adesão à guerra do Paraguai. Para mais detalhes consultar: (WEBER, 2007).

semelhança entre o tipo e tamanho do cocar com os índios norte-americanos representados nos filmes *western*, e presentes no cadernos de desenhos de um aprendiz litógrafo, aponta essa possibilidade de uma criação inspirada, nas várias imagens que circulavam na imprensa.

Há uma inversão da posição do índio, pois enquanto na obra de Debret ele aparece de costas para o observador, no rótulo ele é representado de frente.

O nome do produto *Guaicurú* estabelece a relação entre a concepção de índios destemidos e valorosos com os atributos do produto, construindo novos significados associados à Cachaça.

As cores aplicadas no rótulo *Guaicurú* (figura 97) são três: preto, marrom e vermelho, deixando a composição com uma sensação quase monocromática, uma vez que o marrom atua como um tom neutro e sua área de preenchimento é a menor da composição. Outro ponto é a ausência de retículas e sobreposição de cores, o que confere a esse rótulo simplicidade, atestando falta de conhecimento sobre os recursos técnicos da litografia ou restrições técnicas na impressora litográfica.

Já no rótulo *Indiana* (Figura 95) são aplicadas quatro cores – preto, vermelho, amarelo e ciano –, sendo o verde uma sobreposição de cores (ciano e amarelo) e o laranja, a soma das cores amarela e vermelha, conferindo um aspecto técnico de aplicação de recursos mais elaborados.

Com relação à tipografia, os rótulos apresentam uma diversidade de tipos aplicados, assim como recursos gráficos interessantes para promover seu destaque na composição.

O rótulo *Indiana* utiliza quatro famílias tipográficas, conforme pode ser observado na Figura 101.



Figura 101 – Montagem das quatro famílias identificadas no rótulo *Indiana*.
Fonte: Autoria própria.

A primeira família é da palavra indiana, nome do produto, por isso tem destaque como o maior tamanho da composição e o uso de cores contrastantes (preto e amarelo). Na segunda família aplicada nas informações secundárias tem o menor tamanho da composição, ocupando posições que complementam outras informações, tendo o menor destaque da composição.

A terceira família é aplicada na classificação da Cachaça *Finíssima Aguardente*. São utilizados tipos em caixa alta, no início de cada palavra, e caixa baixa nos demais. Os tipos são aplicados em um caminho elíptico, conferindo um destaque à tipografia.

A quarta e última família é utilizada na origem do produto, Irmãos Malucelli & Cia & Ltda. O desenho dos tipos é geometrizado. As letras estão na cor vermelha e estabelecem uma relação entre o tipo de Cachaça e a origem do produto.

Os tipos do rótulo *Princesa* também apresentam quatro famílias tipográficas distintas, utilizando apenas o preto, e o desenho dos tipos é preciso, reto, sem qualquer imperfeição, rebarba ou falha colocando mais um indício de sua produção no sistema *Offset*.



Figura 102 – Composição com as quatro famílias tipográficas identificadas no rótulo *Princesa*.
Fonte: Autoria própria.

O maior tamanho de tipo da composição é o nome do produto “Princesa”. A palavra é colocada entre aspas angulares, talvez com a função de destacar o título. Vale ressaltar que esse é um recurso gráfico utilizado nas composições tipográficas, sendo reproduzido no sistema *Offset*.

Finalizando, a tipografia adotada no rótulo *Guaicurú* é produzida em uma técnica mista, com o título e a palavra Cachaça elaborados no processo litográfico e os textos legais feitos em tipografia, conforme indicado na Figura 103.



Figura 103 – Comparativo entre os textos impressos no sistema litográfico e tipográfico, apresentando brevemente suas características.
Fonte: Autoria própria.

Essa breve análise dos ícones e tipos aplicados nos rótulos *Indiana* (litográfico), *Princesa* (Offset) e *Guaicurú* (litográfico e tipográfico), indica que não há nenhuma ruptura, como: o modo de representação icônico vigente no período, a composição, formato, cores, temas retratados, inclusive, observa-se uma continuidade, independente do sistema de produção que é adotado, tipográfico, litográfico ou *Offset*.

Observando o modo com que os índios são representados, percebe-se como o processo de construção e afirmação de estereótipos hegemônicos são continuamente reafirmados, mantendo elementos visuais do Brasil oitocentista.

Rótulos homens e a dança



Figura 104 – Rótulo finíssima aguardente de cana *Arrasta pé*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Figura 105 – Rótulo aguardente super fina *Maracangalha*.

Fonte Casa da Memória – FCC (2008).

Os rótulos representam um homem dançando com um copo ou com uma garrafa de Cachaça. O primeiro é o rótulo da finíssima aguardente de cana *Arrasta pé* (Figura 104), engarrafada por Benvindo Centenaro & Cia Ltda. de Palotina, município de Guayra; o segundo é o rótulo da aguardente super fina *Maracangalha* (Figura 105), engarrafada pela destilaria de Bebidas Vitória Ltda., na cidade de Curitiba.

O rótulo *Arrasta pé* (Figura 104) apresenta no centro da composição um homem vestindo uma camisa branca, uma calça de cor vermelha e um sapato preto em um fundo amarelo. Como acessórios ele utiliza um chapéu de aba curta e um cinto. Observa-se uma garrafa da aguardente *Arrasta pé* em sua mão esquerda sendo levantada. Não é possível, nem por sua posição, nem pelos movimentos, atribuir qual dança específica está sendo executada. O homem está inserido dentro de uma moldura ou janela na cor vermelha, com formas arredondadas na parte superior.

Já o rótulo *Maracangalha* (Figura 105) traz uma referência musical, assim como no rótulo *Chiquita Bacâna* (Figura 53). A música “Maracangalha”⁷⁴, de autoria de Dorival Caymmi, foi lançada em 1956 e atingiu um grande êxito no Brasil, sendo cantarolada até hoje. Maracangalha é um distrito do município de São Sebastião do Passe, distante 58 km de Salvador. Todavia, a Maracangalha de Caymmi faz alusão a um lugar de festa, paz, com sua Anália, e esta sensação pode ser observada na ilustração do homem do rótulo da aguardente.



Figura 106 – Detalhe do homem dançando no rótulo *Arrasta pé*.

Fonte: Autoria própria.



Figura 107 – Detalhe do homem dançando no rótulo *Maracangalha*.

Fonte: Autoria própria.

⁷⁴ Letra da Música Maracangalha:

Eu vou prá Maracangalha / Eu vou! / Eu vou de uniforme branco / Eu vou! /
 Eu vou de chapéu de palha / Eu vou! / Eu vou convidar Anália / Eu vou! /
 Se Anália não quiser ir / Eu vou só!
 (CAYMMI, Dorival, 1956).

Nas Figuras 106 e 107 são apresentadas em detalhes as representações de homens dos dois rótulos. Aparentemente estão dançando ou comemorando algum evento. Enquanto um eleva uma garrafa em uma das mãos, o outro levanta um copo com uma das mãos como se fizesse um brinde. Cria-se a sensação de que, ao consumir a Cachaça, tudo fica mais animado, o mundo vira uma festa e até a Maracangalha torna-se próxima.

Os traços são rápidos e simples, as linhas, explorando as possibilidades que a litografia oferece, variando sua espessura de acordo com a pressão do lápis litográfico. As proporções parecem distorcidas, os corpos exagerados, caricaturados, seguindo o ritmo de uma música.

Sabe-se, por meio das entrevistas, que uma das fontes de pesquisa para referências visuais dos litógrafos eram as revistas do período, inclusive as de humor gráfico. Talvez venha daí o repertório de caricaturas e desenhos satíricos⁷⁵.

No rótulo *Arrasta pé* aplica-se quatro cores: preto, amarelo, vermelho e ciano. As retículas têm pouca aplicação e estão apenas em detalhes (Figura 108), como: no chapéu em marrom escuro (sobreposição das cores vermelho e preto), nos tons de pele (amarelo e vermelho), e na garrafa e meias verdes (ciano e amarelo).



Figura 108 – Detalhes das áreas de sobreposição, nas quais é gerada a percepção de novas cores.
Fonte: Autoria própria.

⁷⁵ É possível observar semelhanças como, por exemplo, a personagem Zé Povo ou Zé Povinho, do início do século XX, presente nas revistas de humor do Rio de Janeiro, São Paulo ou mesmo em Curitiba (*O Olho da Rua, A Carga, A Bomba, A Rolha*). Consultar: (QUELUZ, 2002).

O rótulo *Maracangalha* revela uma particularidade técnica na aplicação de retícula no processo litográfico. Na parte superior do rótulo, aplica-se a cor azul, enquanto na parte inferior o amarelo, ambas com o valor máximo de saturação. Para realizar a transição de uma cor à outra são utilizados pontos (retículas), feitos um a um pelas mãos do litógrafo, com variação de tamanho. Essa técnica é a mesma aplicada em outros sistemas de impressão, como o *Offset*.



Figura 109 – Detalhes da técnica de sobreposição de cores aplicada no rótulo *Maracangalha*.
Fonte: Witikoski (2009).

A quantidade de famílias tipográficas utilizadas nesses rótulos seguem a mesma diversidade dos outros exemplos, sugerindo a aplicação de um processo misto de impressão litográfico e tipográfico em um mesmo rótulo.

No rótulo *Arrasta pé* é possível caracterizar quatro famílias tipográficas indicadas na Figura 110.



Figura 110 – Exemplos das quatro famílias tipográficas utilizadas no rótulo *Arrasta pé*.
Fonte: Autoria própria.

A tipografia usada na classificação do produto, “Finíssima aguardente de cana”, possui tipos com serifas triangulares, variação das hastes, como na letra A

com a diagonal fina, remetendo a famílias tipográficas latinas de origem romana. A variação do desenho de tipos indica sua produção pelo processo litográfico.

A segunda família é aplicada no nome do produto – *Arrasta pé* – com o maior tamanho da composição. Possui um desenho de tipos de hastes grossas com pouca variação entre elas, as serifas são definidas e quadradas, reforçando a sensação de segurança e força. Produz dois contrastes: com a tipografia utilizada na classificação do produto, e com o contorno preto com os tipos em vermelho.

No rótulo *Maracangalha* são usadas três famílias tipográficas, mas com a sensação de quatro, conforme são apresentadas na Figura 111.



Figura 111 – Detalhes das famílias tipográficas aplicadas no rótulo *Maracangalha*.
Fonte: Witikoski (2009).

O nome do produto está centralizado, usa tipos sem serifas, com variação na espessura das hastes e sofre interferências em seu desenho, como que para se adaptar ao espaço da composição (Figura 112). Os tipos da palavra “aguardente” são da mesma família tipográfica que os do nome do produto, porém, devido à manipulação da proporção do desenho dos tipos, cria-se a sensação de uma quarta família. Talvez, essa interferência fosse uma tentativa de alinhar com a palavra indústria brasileira do lado esquerdo da composição.

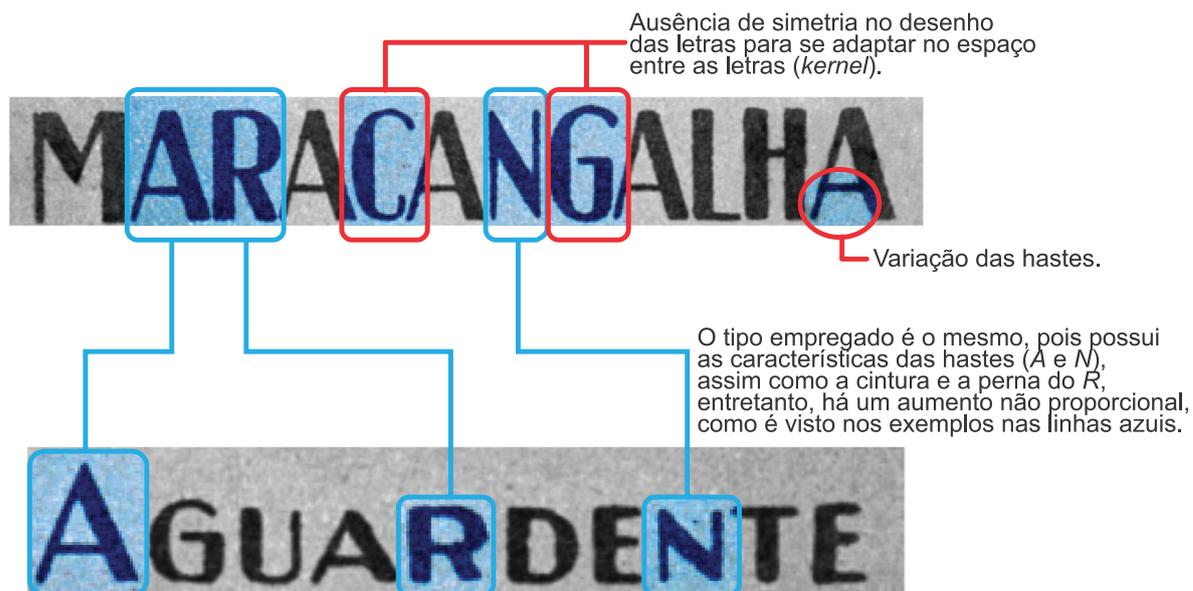


Figura 112 – Detalhe da tipografia aplicada no rótulo *Maracangalha*.

Fonte: Witikoski (2009).

A manipulação dos tipos revela como o processo litográfico oferece a liberdade de interferências, tanto para sua deformação, como para buscar as variações observadas no C e G da palavra *Maracangalha* (Figura 112).

As outras famílias tipográficas estão aplicadas na palavra – “super fina” – e nas informações secundárias.

Considerações parciais sobre as representações de gênero: homens

As análises dos rótulos de homens apresentaram semelhanças com as representações de mulheres, como a influência do cinema, do rádio e dos periódicos (jornais e revistas). As qualidades atribuídas aos homens tornam-se uma extensão para o produto. Há a presença predominante de um estereótipo normativo, o homem branco, cabelos curtos, com feições e expressões corporais seguras, ativo (na iminência de agir), como o jogador de futebol, o homem no campo, o índio e o homem dançando. Em apenas um há uma alusão mais direta ao consumo do produto, associa-se aos efeitos da bebida, depois de alguns copos.

Interessante é a presença da representação de índios que, mesmo seguindo uma tradição com uma visão idealizada, rompe com um único estereótipo padrão. Apesar disso, outros grupos, como os negros, não são representados nos rótulos.

4.3.3 Análises de representações de tecnologia

Rótulos exploração espacial

As análises sobre a representação da tecnologia nos rótulos de Cachaça foram divididas em três momentos: o primeiro relacionado a interpretações de uma “tecnologia de ponta”; o segundo buscou perceber como foram retratadas as mudanças tecnológicas nas paisagens rurais; e, por fim, o modo como a ideia da fábrica é mostrado.



Figura 113 – Rótulo aguardente *Sideral*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2008).

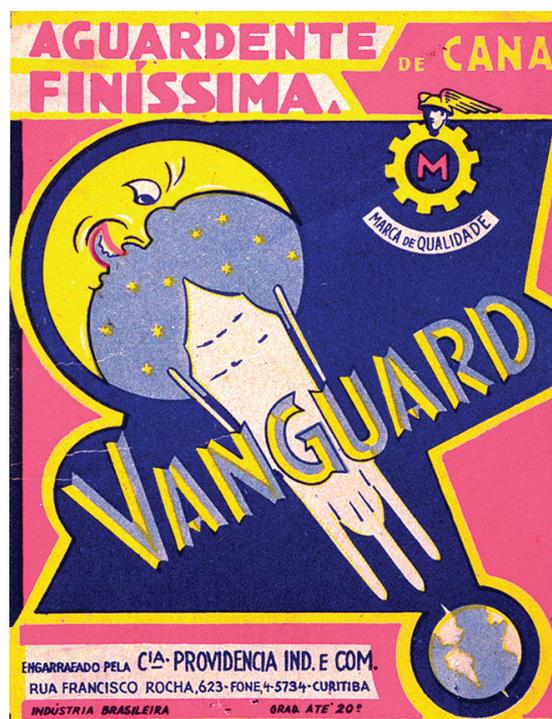


Figura 114 – Rótulo aguardente de cana finíssima *Vanguard*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2008).

Tanto o rótulo da aguardente *Sideral* (Figura 113), da engarrafadora Cia. Baviera de Curitiba, como o rótulo da aguardente de cana finíssima *Vanguard* (Figura 114), engarrafada pela Cia. Providencia Ind. e Com. de Curitiba, posicionam o foguete em diagonal para caracterizar o dinamismo da cena.

Nos anos pós-Segunda Guerra Mundial, as visualidades e os discursos sobre desenvolvimento tecnológico voltam-se para as viagens espaciais, os foguetes e a conquista da Lua. Essas visualidades estão presentes no *design* das décadas de

1950–1960⁷⁶, nas histórias em quadrinhos⁷⁷ e nos filmes⁷⁸, sendo povoados de heróis e vilões utilizando artefatos espaciais, reinterpretando o gênero de ficção científica para novos contextos sociais.

A configuração do foguete do rótulo *Sideral* (Figura 113), sendo impulsionado pelas garrafas de Cachaça, sugere o impacto de energia, velocidade, ou seja, tornando o produto e, conseqüentemente, seu consumidor, como capaz de chegar até às alturas, subindo rapidamente. É como uma analogia à expressão popular utilizada quando ocorre excesso de álcool no organismo, “estar alto”. A perspectiva aplicada demonstra incoerência: a ponta do foguete está saindo do plano na diagonal, entretanto, as garrafas (foguetes) também se apresentam saindo do plano da parte inferior.

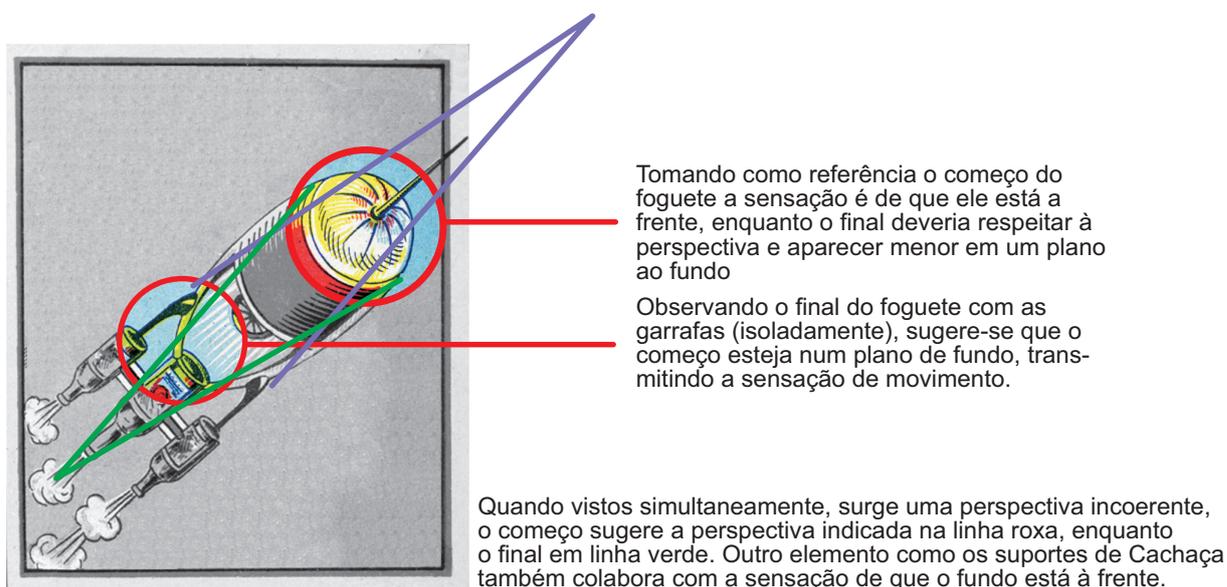


Figura 115 – Detalhes da ilustração do foguete do rótulo *Sideral*.

Fonte: Witikoski (2009).

No foguete do rótulo *Vanguard* (Figura 114), é possível estabelecer, de modo mais evidente, as referências à corrida espacial entre as décadas de 1950–1960. A ilustração do foguete, viajando da Terra em direção ao espaço, se aproxima do estilo adotado pelas histórias em quadrinhos. A Lua adquire uma feição alegre (prosopopeia), como quem realmente esperasse e quisesse a presença humana em seu território (Fi-

⁷⁶ Sobre design e a era espacial, consultar: (GARNER, 2008).

⁷⁷ Sobre as histórias em quadrinhos, consultar: (PATATI; BRAGA, 2006).

⁷⁸ Para mais detalhes sobre a relação de filmes de ficção científica e os contextos sociais, consultar: (NOBOA, 2010).

gura 117). Outra possível inspiração são os filmes de Georges Méliès, especificamente o *Le Voyage dans la Lune*, de 1902 (Viagem à Lua), no qual astronautas são enviados à Lua. Utilizando técnicas inovadoras (algumas vindas do teatro e do ilusionismo) para o invento dos irmãos Lumière, Méliès apresenta sua obra de ficção baseada nos contos de Júlio Verne e Herbert George Wells.



Figura 116 – Cena do filme de Georges Méliès, *Le Voyage dans la Lune*.

Fonte: DIRKS, 2008.



Figura 117 – Detalhe da ilustração do rótulo *Vanguard*.

Fonte: Witikoski (2009).

Os logotipos empregados nos rótulos reforçam a hipótese de preocupação com a identidade visual dos produtos. A Figura 118 apresenta os detalhes dos logotipos.



Figura 118 – À esquerda o detalhe do logotipo do rótulo *Sideral*, já à direita do rótulo *Vanguard*.
Fonte: Witikoski (2009).

O logotipo do rótulo *Sideral* transmite a influência da imigração europeia, percebida pelo nome da engarrafadora do produto, a Cia Baviera (em alemão *Bayern* e em latim *Bavaria*), uma região da Alemanha, que pode indicar uma possível origem para o símbolo do logotipo.

A cidade de Munique (em alemão *München*) é a capital do estado da Baviera. Sua população é majoritariamente católica, sendo a Catedral gótica de Nossa

Senhora Bendita – *Dom zu Unserer Lieben Frau* em alemão – um importante ponto turístico da cidade.



Figura 119 – Montagem de imagens da Catedral de Munique. A primeira imagem, acima, é uma fotografia panorâmica da cidade de Munique com a Catedral; à esquerda detalhe das torres; e à direita o logotipo do rótulo *Sideral*.

Fonte: Muenchen (2014) e Autoria própria.

Como pode ser observado na Figura 119, a referência à Catedral de Munique no logotipo aparece na representação de suas torres, que são as mais altas do centro da cidade.

Sua representação entre os raios amarelos pode ter algumas interpretações, como: por sua altura, ser comparada a um ponto de orientação, como a posição do sol; sua relação com a religião, indicando um aspecto divino; representar um sol, e o foguete do rótulo *Sideral* seria tão poderoso que ultrapassaria o sol do céu, entre outras possibilidades.

Já o logotipo do rótulo *Vanguard* possui a representação da cabeça de um homem com um chapéu com asas, assemelhando-se a Hermes⁷⁹. Está sobre uma

⁷⁹ Hermes (grego): Mercúrio (romano) era filho de Júpiter e de Maia, filha de Atlas. Os gregos chamavam-no Hermes, isto é, intérprete ou mensageiro. Seu nome latino vinha da palavra Merces, mercadoria. Mensageiro dos deuses e particularmente de Júpiter, servia com um zelo infatigável e sem escrúpulo, mesmo nos empregos pouco honestos. Deus da eloquência e da arte de bem falar, dos viajantes, dos negociantes e mesmo dos ladrões, em suma quase tudo que requeresse destreza e

engrenagem, elemento mecânico composto por ranhuras que proporciona a transmissão de uma força, sendo normalmente parte de um sistema mecânico complexo. Ao centro, no meio da engrenagem, está a letra M com a mensagem “marca de qualidade”, ambas em caixa alta. No texto, aplica-se uma faixa branca com letras em azul.

A presença de tantas referências possibilita múltiplas interpretações, como: a qualidade da marca associada à mesma tecnologia, capaz de propiciar a chegada à Lua; uma Cachaça dinâmica, rápida, que quando consumida pode fazer a pessoa sair de órbita; a Cachaça é uma das engrenagens para o consumidor ser tão veloz como um foguete ou Hermes. A Cachaça, assim como o foguete, estão além dos limites.

As tipografias aplicadas aos rótulos também são influenciadas pela temática tecnológica do período, como é possível observar na Figura 120.



Figura 120 – Montagem dos detalhes das tipografias principais aplicadas nos nomes dos produtos dos rótulos *Sideral* (à esquerda) e do rótulo *Vanguard* (à direita).

Fonte: Witikoski (2009).

Como nos exemplos analisados anteriormente, são aplicadas diversas famílias tipográficas, mas, para esta análise, a ênfase é nos desenhos tipográficos que têm características específicas.

A tipografia usada na palavra *Sideral* – na diagonal seguindo a trajetória do foguete – segue traçados que reforçam a sensação de deslocamento, velocidade, como as semisserifas, as hachuras (linhas de ação) perto das letras e o traçado do S, mesma ideia utilizada no tipo A da palavra aguardente. É possível perceber como a

habilidade. Trazia asas no chapéu e nas sandálias. Na mão levava uma haste com suas serpentes, chamada caduceu (BULFINCH, 1999).

litografia permitia as interferências nos desenhos dos tipos, produzindo tipos específicos para cada temática aplicada nos rótulos.

O desenho dos tipos na palavra *Vanguard* tem características que o diferenciam dos padrões encontrados em outros exemplos de rótulos. Os tipos não possuem serifas, suas hastes terminam de forma triangular, e sofrem interferências de uma sobreposição de tipos, construindo uma sensação de profundidade, nem sempre muito coerente, como é possível observar nas letras *N*, onde o azul aparece a baixo do amarelo na haste diagonal, e deveria ser na parte inferior. Os traços da letra *A* são triângulos; a perna e cintura do *R* não têm contato direto com a haste. Os elementos que possuem contato com o fundo branco recebem um contorno (*outline*) em azul escuro, possivelmente para ressaltar os tipos em tons claros (azul claro e amarelo). A letra *G* ganha um destaque por causa do contraste adquirido pelo seu posicionamento sobre o fundo branco, quase na metade da palavra, apresentando certo equilíbrio na composição.

O desenho dos tipos reforça a liberdade proporcionada pela técnica litográfica, colaborando novamente com a importância designada pelos litógrafos para a criação e, posterior, reprodução dos tipos. A presença de uma tipografia *sui generis*, com inspiração *Art Déco*, colabora para o entendimento de que as oficinas também funcionavam como espaços de experimentações visuais, onde buscavam-se outras possibilidades de representação de tipos, porém, sem transcender os limites da legibilidade e leiturabilidade.

Talvez, contribua para essa percepção, a temática dos produtos, visando as ideias de desenvolvimento e inovação relacionadas às explorações espaciais, servindo de inspiração para a confecção de tais interferências e “liberdades” tipográficas. O próprio nome de uma das Cachaças, *Vanguard*⁸⁰, indica essa possibilidade.

Um outro modo de analisar a representação da tecnologia nos rótulos é perceber como as mudanças tecnológicas promovidas pela inserção de novos artefatos

⁸⁰ O nome da Cachaça, *Vanguard*, pode ter origem no francês *Avant Garde* (guarda avante), infantaria posicionada à frente das batalhas. Posteriormente, no século XIX, denominava movimentos sociais, culturais e políticos, em que seus próprios autores se autoproclamavam como os guias da cultura do período. Assim, a Cachaça vincula-se à ideia de *Vanguarda*, ao foguete espacial tido como o ápice do desenvolvimento tecnológico do período.

e sistemas são tratadas nesses impressos. Para isso, optou-se por observar como a paisagem rural associada à produção de Cachaça foi lentamente incorporando novos elementos, novos meios de transporte, como a troca dos carros de bois por caminhões e dos cavalos por motocicletas.

Reflexões sobre as mudanças tecnológicas na paisagem rural nos rótulos

Para refletir sobre como as mudanças tecnológicas eram assimiladas e naturalizadas durante o período de produção dos rótulos, optou-se por analisar as consideradas paisagens rurais, pelo fato de o campo estar ligado a uma imagem de “atraso tecnológico”, criando um contraponto com a cidade interpretada como um símbolo de modernidade, e consequente desenvolvimento tecnológico.

Nestes rótulos com a temática da paisagem rural foram observados quais elementos icônicos tinham sua presença alterada. Os meios de transporte destacaram-se, como é possível observar nos três exemplos selecionados.



Figura 121 – Rótulo finíssima aguardente de cana *Camponeza*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 122 – Rótulo aguardente especial *Vespinha*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 123 – Rótulo finíssima aguardente *Caninha Verde*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

O rótulo da finíssima aguardente de cana *Camponeza* (Figura 121), engarrafada por João Ferrari, da cidade de Arapongas, apresenta um carro de boi, sendo guiado por uma mulher⁸¹, em direção a um alambique carregado de canas. No rótulo

⁸¹ Para maiores detalhes sobre uma perspectiva de análise a partir das relações de gênero, consultar o artigo: (WITIKOSKI; PADILHA; QUELUZ; SANTOS, 2015).

da aguardente especial *Vespinha* (Figura 122), engarrafada por Johann Reinhofer, da cidade de Guarapuava, aparece uma mulher dirigindo uma moto da marca Vespa⁸², aparentemente entre um canavial, pois está cercada por cana pelos dois lados. O último é o rótulo da finíssima aguardente *Caninha Verde* (Figura 123), engarrafada pelo Depósito Parobé, também de Arapongas, no canavial observa-se um caminhão sendo carregado de canas por um trabalhador.

Vale lembrar que, como visto no item homens e Cavalos (p. 154), a presença de cavalos acompanhados por homens também configura sistemas tecnológicos, como o processo de adestramento do cavalo, os artefatos aplicados para se cavalgar, o conhecimento de como cavalgar, entre outros.

É possível perceber como o processo de alteração de um sistema tecnológico é gradual, lento, contraditório e se utiliza de visualidades de produtos do cotidiano, como as representações nos rótulos de Cachaça, para se tornar compreensível, reconhecível e interpretado pela sociedade.

Uma dessas contradições pode ser vista na ideia de tradição e de modernidade. Enquanto no rótulo *Campeoneza* (Figura 121) o carro de boi transporta a cana, transmitindo a sensação de tradição, no rótulo *Caninha Verde* (Figura 123) o transporte é feito por um caminhão, sugerindo uma ideia de modernidade e velocidade.

Nesse caso, a Cachaça é associada a duas ideias, uma como um produto tradicional, mantendo o mesmo processo de produção, com um modo de garantia de qualidade do produto, pois “respeita” a tradição, enquanto o outro tenta apresentar a Cachaça como um produto ligado à modernidade, com a presença de um caminhão, gerando sensações de velocidade e eficiência, com a conotação de que com a aplicação das tecnologias recentes a Cachaça teria uma boa qualidade.

⁸² Idealizada por Enrico Piaggio, com auxílio do engenheiro Corradino D’Ascanio, a pequena motocicleta foi projetada para ser barata, econômica e de fácil manutenção, tendo como referência a Itália pós-guerra. Em 1946 são lançados os primeiros modelos, e uma década depois já tinham sido fabricadas mais de um milhão de unidades. No Brasil, a marca chegou na década de 1950, além disso, sua presença em filmes, principalmente, europeus, era comum. Para mais detalhes consultar: (BROCKWAY; HENSHAW, 2009).

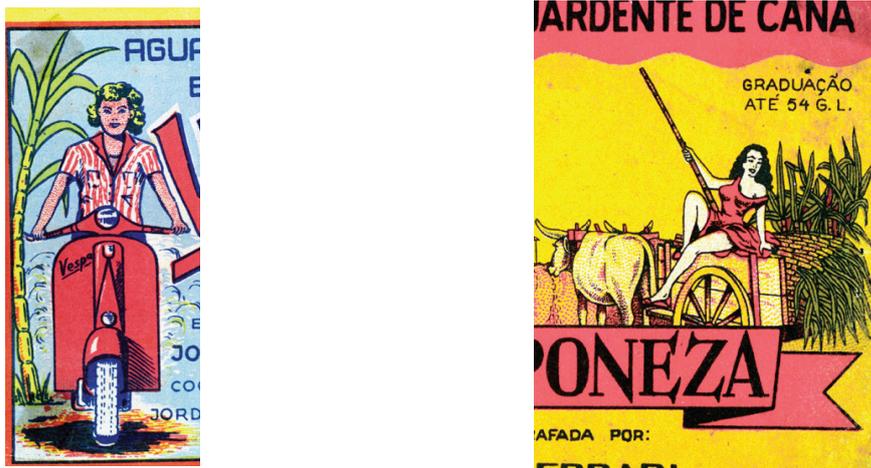


Figura 124 – Detalhe da comparação entre os meios de transporte entre os rótulos *Vespinha* e *Camponeza*.

Fonte: Autoria própria.

Outra contradição marcante são as duas figuras femininas representadas (Figura 124). São dois tipos de feminilidades construídas; no rótulo *Camponeza* a mulher usa um vestido vermelho, com uma pose bem sensual como se estivesse sendo fotografada ou retratada, o que remete às *Pin ups* do período. Sua presença está deslocada naquele cenário. O mesmo não ocorre com a mulher do rótulo *Vespinha*, ela veste uma camisa de mangas curtas e sua pose não sugere sensualidade. Está guiando uma motocicleta na direção do expectador/leitor.

Pode-se criar interpretações que sugerem como as disputas entre os discursos hegemônicos e seus opositores do período ecoam nos sistemas tecnológicos e, conseqüentemente, na sociedade. A representação da mulher/Cachaça é associada a dois modelos antagônicos: o primeiro a um discurso tradicional, relacionado ao carro de boi, à produção e ao transporte de cana, somado à sedução provocada pelo produto. O segundo é um discurso que apresenta uma mulher não sensualizada, e realizando uma ação, dirigir uma motocicleta, evocando ideias de modernidade, progresso, vanguarda, com um domínio e/ou facilidade das mulheres em assimilar e/ou adaptar-se às mudanças tecnológicas.

A relação entre tradição e modernidade também pode ser observada na tipografia dos rótulos, como se pode ver na Figura 125.



Figura 125 – Detalhe da tipografia do título dos rótulos *Camponeza*, *Vespinha* e *Caninha Verde*.
Fonte: Autoria própria.

Na tipografia do nome da Cachaça *Camponeza*, os tipos na cor preta estão inseridos em uma faixa na parte inferior, o que cria contraste e auxilia na sua visibilidade. O desenho dos tipos possui um formato geometrizado retangular, com serifas triangulares, eixo vertical e todos os tipos estão alinhados na horizontal, o que provoca uma sensação de segurança e estabilidade, remetendo à ideia de tradição.

Já a tipografia do nome da Cachaça *Vespinha* possui um contraste entre os tipos e o fundo (vermelho – azul), o desenho dos tipos remete às letras manuscritas como nas letras *V*, *E*, *S* e *A*, não possui serifas, e os tipos estão alinhados na diagonal. Esses elementos constroem relações de velocidade e dinamismo, normalmente associadas às ideias de tecnologia e modernidade.

A tipografia do nome do produto do rótulo *Caninha Verde* apresenta características que transitam entre a tradição e a modernidade. A palavra “caninha” é escrita com tipos com serifa, toda horizontal e um desenho geometrizado retangular, como os tipos da palavra *Camponeza*, lembrando as ideias ligadas à tradição. Já os tipos da palavra “verde” não têm serifas, possuem variação nas hastes, estão aplicados em uma posição elíptica, lembrando tipos do período *Art Déco*, remetendo às ideias de modernidade. Porém, sua aplicação ocorre como se fosse dentro de uma faixa “simplificada”, quando comparada com a do rótulo *Camponeza*, dialogando com a ideia da tradição.

O que é possível perceber analisando alguns aspectos desses rótulos é como alterações na sociedade e nas tecnologias são mútuas e contraditórias, sendo marcadas na materialidade das peças gráficas.

As fábricas nos rótulos

Muitos rótulos representam as fábricas e trazem elementos ligados à produção de Cachaça. A maioria mostra um prédio (usina/alambique), onde, eventualmente, é visto um alambique, inserido em uma paisagem rural com uma plantação de cana. Artefatos como chaminé, barris e meios de transporte, como caminhões e carros de bois são recorrentes. As figuras 126,127, 128 e 129 contemplam essas características.

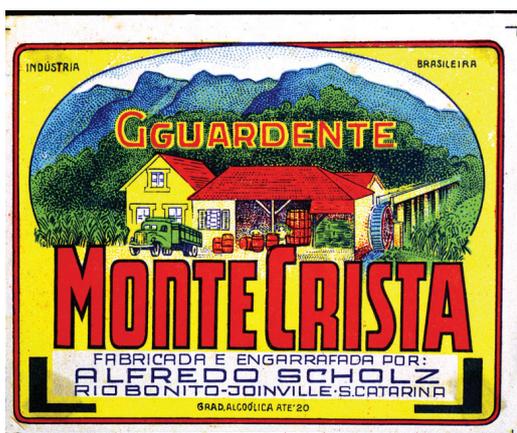


Figura 126 – Rótulo aguardente *Monte Crista*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 127 – Rótulo Cachaça *Itajai*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 128 – Rótulo aguardente especial de cana *Chama de Ouro*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 129 – Rótulo aguardente de cana *Para todos do sul*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..

Outro detalhe que se repete é a colocação da paisagem rural dentro de uma moldura e/ou janela. Essa inserção pode ser interpretada como um olhar a partir da

cidade para o campo. Contribui para essa leitura o fato de dois rótulos – *Itajaí*, Figura 127, e *Chama de Ouro*, Figura 128 – terem ao fundo da janela uma parede de tijolos; e a produção e criação dos rótulos serem efetuadas em cidades consideradas “grandes”, como Curitiba e/ou Ponta Grossa.

As contradições apontadas no item reflexões sobre as mudanças tecnológicas na paisagem rural nos rótulos (p. 179) entre as ideias de tradição e modernidade estão marcadas nestes exemplos da Figura 130.

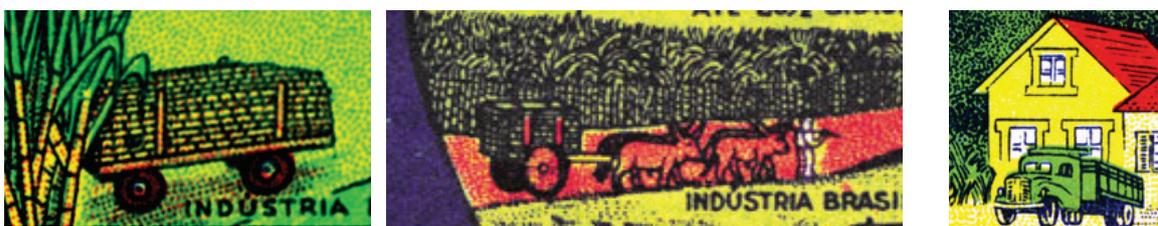


Figura 130 – Detalhes dos meios de transportes localizados nos rótulos. Da esquerda para a direita: carro de tração animal do rótulo *Chama de Ouro*, carro de tração animal do rótulo *Para todos do sul* e caminhão do rótulo *Monte Crista*.

Fonte: A autoria própria.

Observa-se como os elementos da paisagem rural e os meios de transporte sofrem alterações promovidas pela inserção de novas tecnologias. O caminhão, associado ao progresso tecnológico e à modernidade, faz um contraponto com o carro de tração animal, que pode simbolizar os ideais de tradição.

Outros dispositivos utilizados durante a produção de Cachaça, como construções altas e grandes, chaminés e barris, destacam a presença da fábrica na paisagem rural. Nos detalhes da Figura 131 vê-se como esses elementos estão presentes nos rótulos analisados.



Figura 131 – Detalhes das construções que remetem a fábricas nas paisagens rurais nos rótulos. Da esquerda para a direita: rótulo *Itajaí*, *Monte Crista*, *Chama de Ouro* e *Para todos do sul*.

Fonte: A autoria própria.

Chama a atenção a presença de uma roda-d'água, utilizada para moer a cana e obter o caldo, que uma vez fermentado e destilado dá origem à Cachaça. A roda também pode ser interpretada como um elemento transitório entre o moderno e o

tradicional, pois, anteriormente, a moagem era efetuada por tração animal, e mais tarde, ela foi substituída por um aparato eletromecânico. Portanto, dependendo da perspectiva do consumidor/observador, a roda-d'água pode significar um elemento de modernidade ou de tradição.

Outro artefato comum em outros rótulos e em alguns até como um elemento gráfico de destaque é o barril, utilizado tanto para condicionar a bebida depois de produzida como para transporte até os locais de engarrafamento. No rótulo *Monte Crista* (Figura 126) se vê, dentro da construção, uma quantidade significativa de barris próximos ao caminhão, indicando sua chegada ou partida para outros locais. Nos casos dos rótulos da especial caninha *Piracicabana* (Figura 132) e da Cachaça *Pitinga* (Figura 133), o barril é o protagonista, sendo o elemento gráfico central da composição.



Figura 132 – Rótulo especial caninha *Piracicabana* 1960.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 133 – Rótulo Cachaça *Pitinga*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..

O rótulo do produto *Piracicabana* 1960, fabricado e engarrafado pela Usina de Açúcar Santa Terezinha da cidade de Maringá, mostra o barril com a inscrição 1960. Assim como ocorre com o rótulo *Piracicabinha* 42 (Figura 157) e 62 (Figura 158) (o número parece referir-se ao ano de produção do produto). Outro ponto é o uso de técnica mista para a produção do rótulo, com o barril em litografia e o restante no processo tipográfico.

O rótulo da Cachaça *Pitinga*, engarrafada por Luiz Foltran em Curitiba, faz uma composição com outros elementos, o barril está no centro com um fragmento do globo abaixo dele, e ao fundo o céu, como um horizonte. No barril não há qualquer inscrição sobre a fabricação do produto. É possível indicar algumas interpretações

como: a Cachaça *Pitinga* é transportada e está disponível para todo mundo, a Cachaça *Pitinga* é a melhor do mundo, a Cachaça *Pitinga* é do mundo para o consumidor, entre outras interpretações.

O barril também aparece no rótulo da aguardente puríssima *Alambique* (Figura 134), engarrafada pela Sociedade Baviera de Curitiba Ltda. Neste exemplo, juntamente com o barril, há uma sugestão de consumo, pela presença de uma torneira aberta, pingando, e enchendo uma taça com o produto.



Figura 134 – Rótulo aguardente puríssima *Alambique*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..

Diferentemente dos outros exemplos, o barril aparece deitado, mostrando sua parte superior, com o logotipo do produto – as duas torres, como no rótulo *Sideral* – ao centro da composição. O posicionamento do barril com as faixas alternadas na cor azul e branco funciona como uma bandeira, um símbolo. Duas canas de açúcar estão nas laterais do rótulo, indicando visualmente do que é feita a bebida.

A tipografia utilizada tem um desenho diferenciado, com os tipos sem serifas e sem variação das hastes. O desenho das letras *A* tem características únicas, como no primeiro *A* um formato mais retangular, enquanto o segundo *A* possui um espaçamento entre tipos reduzido e um formato triangular, reforçando as possibilidades de interferência promovidas pelo processo litográfico.

O nome da aguardente é dividido ao meio pela taça cheia, um ícone do produto fabricado contido no barril.

Dos rótulos analisados, o da super aguardente de cana *Faísca* (Figura 135), engarrafada por A. Berton & Cia. Ltda. de Curitiba, é o que tem uma ligação mais intensa com a representação da fábrica. Ele também usa a ideia da moldura ou janela, mas ela não está em uma paisagem rural, sugere uma cidade. Com predomínio de cores quentes – amarelo e vermelho – cria-se a sensação de movimento, velocidade, calor e dinamismo, reiterando o efeito do nome *Faísca*, com a indicação de um raio sobre a fábrica. Seu formato é diferenciado, com a parte inferior com corte especial na forma de triângulos, favorecendo as ideias de dinamismo.



Figura 135 – Rótulo super aguardente de cana *Faísca*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..

Na silhueta da indústria é possível reconhecer alguns itens presentes nos rótulos anteriores, a chaminé, um grande prédio, aparentemente com a luz acesa – quadrados na cor vermelha –, e uma roda-d’água no formato de uma engrenagem.

Desse modo, o rótulo *Faísca* assume as características fabris e se afasta das representações intermediárias e das contradições dos rótulos anteriores, pretendendo parecer ou ser moderno, urbano. Colabora com isso o uso da tipografia sem serifas, sem variação das hastes, e com o eixo levemente inclinado na expressão “super aguardente de cana”.

Considerações parciais sobre as representações de tecnologia

O que parece perpassar essas representações é uma visão de tecnologia como algo sempre linear, cumulativo e progressivo, colada à ideia de desenvolvimento.

Vê-se nos rótulos as transformações na paisagem rural com a inserção de novos artefatos e/ou sistemas – meios de transporte e elementos fabris –, alterando gradualmente as visualidades relacionadas ao campo e à produção de Cachaça. Verifica-se como existe uma disputa e/ou conflito entre usar elementos que conotem a tradição e mais tempo de mercado (por exemplo, o carro de boi), e a construção de uma imagem de modernidade, de produto que acompanha os novos ritmos industriais, e o crescimento das cidades.

Outro ponto interessante é o processo observado em alguns rótulos onde um artefato – barril – faz um movimento saindo do estado icônico para um simbólico. O barril assume o protagonismo dos rótulos, tentando concentrar todas as ideias referentes à produção da Cachaça, dispensando outros elementos icônicos.

4.3.4 Análises de representações de natureza

Os rótulos e os animais

É relativamente comum, a presença de animais da fauna local, como também animais exóticos, nos rótulos de Cachaça.

A família de animais mais representada é a *Felidae* (os felinos), como é possível observar nos rótulos da aguardente *Afri-cana* (Figura 136), engarrafada por Bizerro & Sansana de Ponta Grossa, da aguardente de cana *Tigrinho* (Figura 137), engarrafada por Theodosio Kowalechen & Cia. de Ponta Grossa, da *caninha Tigre*⁸³ (Figura 138), engarrafada por Dyniewicz & Cia. e Ltda. de Irati, e a *aguardente Tigre* (Figura 139), engarrafada pela Sociedade Industrial de Bebidas Ltda. de Ponta Grossa.

⁸³ Para diferenciar os rótulos homônimos foi convenicionado acrescentar o tipo de produto, ficando os nomes, *caninha Tigre* e *aguardente Tigre*.

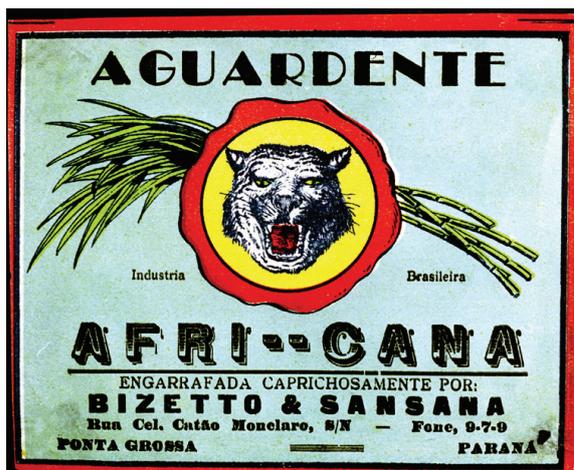


Figura 136 – Rótulo aguardente *Afri-cana*.
Fonte: Casa da Memória – FCC. 2007.



Figura 137 – Rótulo aguardente de cana *Tigrinho*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 138 – Rótulo *caninha Tigre*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 139 – Rótulo aguardente *Tigre*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Os rótulos *Afri-cana* e *Tigrinho* têm diversas semelhanças, como as referências icônicas, a cidade e o uso de um sistema misto de impressão (tipográfico – litográfico).

Apesar do conhecimento da prática de utilizar a mesma ilustração do rótulo para produtos diferentes, esse não é o caso dos rótulos *Afri-cana* e *Tigrinho*. Ao observar as ilustrações é possível determinar que o tamanho das representações é diferente⁸⁴, e as cores têm divergências, sendo ciano, amarelo e vermelho em ambas, e preto na *Afri-cana* enquanto no *Tigrinho* utiliza-se azul escuro.

⁸⁴ Caso semelhante também foi localizado nas análises dos rótulos *Número um dos aperitivos* disponíveis no Apêndice L.

A diferença das cores é marcada principalmente na cabeça do tigre no centro da composição, representada dentro de algo que remete a um selo de cera de carta: preto para o rótulo *Afri-cana*, e azul escuro para o rótulo *Tigrinho*. Só essa alteração já demandaria a aplicação em duas matrizes (pedras) litográficas diferentes.

Nas canas, principalmente do lado superior esquerdo, o contraste entre as folhas no rótulo *Afri-cana*, em preto, é mais intenso, do que as em azul escuro do rótulo *Tigrinho*, uma vez que o azul participa da composição do verde (amarelo e azul).

Não é possível determinar qual a oficina de origem dos rótulos. Era comum reproduzir um rótulo já existente. Porém, nesse caso, a hipótese de plágio ou de dissociação de uma empresa em duas outras, são mais prováveis.

O que se destaca no rótulo *caninha Tigre* (Figura 138) é o formato elíptico, que pode ser considerado exceção dentro do material analisado, possivelmente por sua dificuldade de produção. Esse tipo de acabamento demanda uma faca própria⁸⁵, além de mais uma passagem em uma máquina tipográfica para seu recorte, o que encarece o valor final do produto, e os rótulos de Cachaça eram para ser produções de baixo custo.

No centro da composição está o tigre de perfil, com um sol nascente e/ou poente ao fundo indicando os períodos de atividade do tigre quando não há muita luminosidade.

Vale ressaltar dois tópicos: primeiro, o litógrafo responsável pela criação do rótulo deveria ter conhecimento dos hábitos do tigre; segundo, estabeleceu relações entre o hábito do animal com o dos potenciais consumidores da Cachaça, uma vez que existe o hábito de consumir o produto nos períodos de início e/ou término da jornada, de trabalho. Pode-se imaginar a associação de que esse consumidor precisa ser um tigre em suas atividades na sociedade, se a interpretarmos como uma metáfora em que a cidade é uma selva.

O rótulo *aguardente Tigre* sugere uma construção diferente de seu homônimo, como se vê nas Figuras 140 e 141.

⁸⁵ A faca especial é utilizada quando o material gráfico não pode ter seu acabamento realizado na guilhotina (cortes retos e secos) exigindo a confecção de um dispositivo de corte que contenha exatamente o desenho final do impresso. Este desenho é confeccionado em lâminas de aço, algumas afiadas, realizando o corte total, e outras com o corte cego para o vinco (APTAGRÁFICA, 2015).



Figura 140 – Detalhe da representação do rótulo do aguardente Tigre.

Fonte: Autoria própria.



Figura 141 – Fotografia de uma onça pintada.

Fonte: CANDISANI (2015).

Comparando as manchas representadas no felino é possível observar que o padrão remete mais a uma onça pintada (Figura 141) do que a um tigre. Essa alteração, talvez, tenha ocorrido tanto pelo desconhecimento do litógrafo que criou o rótulo, como até por uma tentativa de deixar a imagem do tigre mais compreensível aos seus consumidores, acostumados com a fauna local.

Esse “tigre” pratica uma ação humana, pois com uma das patas ele segura uma garrafa do produto em meio a um canavial.

Outros pontos distanciam os homônimos: enquanto o rótulo *caninha Tigre* (Figura 138) tem uma composição limpa, com dois elementos principais, o tigre e o sol, e o restante da mancha é composto por elementos tipográficos, o rótulo *aguardente Tigre* tem um “tigre” no centro da composição dentro de uma janela/moldura, cercado por um canavial. Na parte inferior são colocadas as informações sobre origem do produto e faixas remetendo a um estilo *Art déco*.

A tipografia dos títulos também diverge, tanto em estilo como em execução (Figura 142). O rótulo da *caninha Tigre* tem um desenho de tipos oriundo do processo tipográfico, tipos sem serifas e variações de hastes. O desenho dos tipos do rótulo *aguardente Tigre Ponta Grossa* simula a escrita normal com os tipos cursivos em vermelho com contorno em azul claro. Chama a atenção o modo como o título é deslocado para a esquerda e não fica ao centro, sendo a única informação não alinhada do rótulo.



Figura 142 – Detalhe das tipografias do títulos dos rótulos *caninha Tigre*, à esquerda, e *aguardente Tigre*, à direita.

Fonte: Autoria própria.

Desenhos de cavalos aparecem nos rótulos da aguardente *Desafio* (Figura 145), engarrafada por Carlos Busch, em Curitiba, no rótulo da especial aguardente *Cavalo Branco* (Figura 144), engarrafada por F. Groszownik & Cia. Ltda., também de Curitiba, e no rótulo da aguardente *O Fino em Caninha* (Figura 143), produzida pela Carmignani S/A de Piracicaba.



Figura 143 – Rótulo da aguardente *Fino em Caninha*.

Fonte: Coleção Aluizio Faucz (2012).



Figura 144 – Rótulo especial aguardente *Cavalo Branco*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

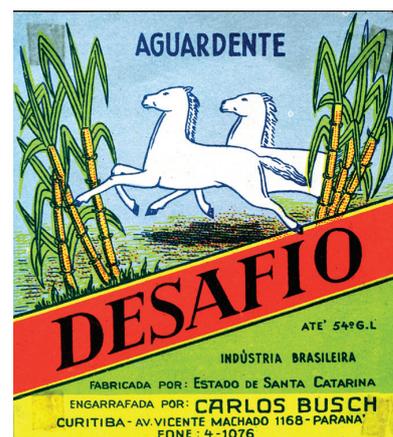


Figura 145 – Rótulo aguardente *Desafio*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Ao compararmos os cavalos representados percebe-se a aproximação existente entre os rótulos *O Fino em Caninha* e *Cavalo Branco*, pois ambos estão empinando em uma posição considerada de força e valentia, talvez, tentando transmitir à Cachaça os mesmos adjetivos, construindo a imagem de liberdade e virilidade para consumidores tão destemidos e fortes como o animal.

Nesse exemplo, novamente, pode-se ver que a alteração do processo de impressão não afeta a maneira como algumas ideias são representadas, pois o rótulo

Cavalo Branco é produzido no processo litográfico, enquanto o rótulo *Fino em Caninha* é produzido no sistema *Offset*, na Imprensa Paranaense.

O rótulo da aguardente *Desafio*, produzido no sistema litográfico, apresenta dois cavalos brancos correndo entre um canavial. A faixa em vermelho com o nome do produto em preto, *Desafio*, contrasta com o fundo azul do céu. Pode ser um convite ao consumidor a domar aqueles cavalos selvagens; comprovar sua força e valentia para lidar com os animais e para beber.

Nesses rótulos há tentativas de transferir as características dos animais para os consumidores e/ou para a própria Cachaça.

O cinema, a televisão e o rádio também tiveram influência nos rótulos com animais, como aconteceu no rótulo da aguardente de canna *Bellinha* (Figura 146).



Figura 146 – Rótulo da aguardente de pura canna *Bellinha*.

Fonte: Casa da memória – FCC (2007).

O rótulo *Bellinha* une no nome diminutivo de Bella, um sinônimo de beleza, a representação de um cachorro. No rótulo não há qualquer indício para saber o gênero do animal, apesar do nome feminino.

Há uma referência a programas exibidos na TV. No período eram exibidos *O vigilante rodoviário* que mostrava as aventuras de um policial que zela pela segurança das estradas e que, ao lado do seu cão Lobo, lutava contra o crime, a bordo de um *Simca Chambord* 1959 ou de uma motocicleta *Harley-Davidson* 1952.

Outro seriado era *Rin Tin Tin*, exibido originalmente entre 1954–1959. *Rin Tin Tin* era o nome de um cachorro que acompanhava uma unidade da cavalaria dos Estados Unidos no final do século XIX, sediada no Forte Apache. *Rin Tin Tin* teve outras versões nas décadas de 1960 e 1970, inspirando vários filmes.



Figura 147 – O vigilante rodoviário foi exibido pela TV Tupi entre 1959 e 1962. Na imagem o ator, Carlos Miranda e Lobo.

Fonte: Gago (2009).



Figura 148 – *Rin Tin Tin*, seriado norte americano exibido no Brasil nas décadas de 1950 e 1960.

Fonte: Michaud (2016).



Figura 149 – Detalhe da ilustração do cachorro no rótulo *Bellinha*.

Fonte: Autoria própria.

Na comparação das características apresentadas na representação do cachorro, como formato das orelhas, olhos, focinho, pelagens e boca, é possível observar semelhanças. Os cães retratados na TV eram os grandes companheiros, prontos para qualquer situação, sempre disponíveis para qualquer problema. Dessa forma, *Bellinha* seria a grande companheira, fiel, sempre presente e disponível.

O autor desse rótulo é um dos entrevistados desta pesquisa. A entrevista foi feita após a elaboração da análise do rótulo Otto Schneck reconheceu seu trabalho durante uma entrevista e comentou que Luiz Leitner, era seu amigo e tinha uma chácara em Morretes, onde produzia Cachaça.

Luiz comentou com Schneck que gostaria de fazer um rótulo para o produto e o convidou para efetuar o serviço. Schneck afirma que lembrou de uma cachorra, muita parecida com o *Rin Tin Tin*, que vivia na chácara, chamada *Bellinha*. Essa foi sua inspiração. Decidiu batizar a Cachaça com o nome da cachorra e utilizar a imagem do *Rin Tin Tin*, famoso na época.

O nome *Bellinha* foi aplicado sobre uma representação de cana, em uma diagonal de baixo para cima e tem o maior tamanho da composição. A tipografia remete aos tipos cursivos, construindo a imagem de um produto artesanal, com todos os tipos ligados, com a ideia de continuidade, fluidez. Schneck diz que o desenho das letras

era um diferencial importante para deixar um rótulo “bonito”, por isso tinha muita atenção e cuidado no desenho dos tipos do rótulo. Na Figura 150 é possível observar os detalhes dos tipos produzidos por Schneck.



Figura 150 – Detalhe da tipografia aplicada no nome *Bellinha*.
Fonte: Witikoski (2009).

Na composição do rótulo é perceptível a preocupação com a tipografia. Há diferentes famílias aplicadas no rótulo, como indicados na Figura 151.



Figura 151 – Montagem com as tipografias secundárias do rótulo *Bellinha*.
Fonte: Witikoski (2009).

No rótulo são usadas cinco famílias tipográficas, uma para o nome *Bellinha*, a segunda para a palavra *aguardente*, a terceira nas palavras *de pura canna*, a quarta nas informações de origem, e por fim aquela aplicada na inscrição *indústria brasileira*.

Questionado sobre a quantidade de tipos usados, Schneck afirma que uma das maneiras de ser um bom litógrafo é ter um repertório tipográfico vasto, e desenhar os tipos com qualidade, com bons arremates e terminações, tipos do mesmo tamanho e bem alinhados. Esses detalhes podem ser observados na Figura 151.

Outra questão técnica comentada por Schneck sobre o rótulo *Bellinha* é o desenho das retículas para dar a sensação de volume. Na parte inferior da cana, com pontos em preto, e na própria representação da *Bellinha*, os pontos foram feitos manualmente um a um, e não há sobreposição, nem uma transição de pontos irregular. São detalhes que auxiliam a classificação de uma litografia como de boa qualidade.

Paisagens do Paraná nos rótulos

Foram encontrados poucos rótulos que retratam predominância de paisagens ligadas ao Paraná, representando locais e/ou cenários de regiões do estado. Os locais encontram-se entre o litoral e o primeiro planalto, áreas mais densamente povoadas e conhecidas no período.

Apesar de todos os rótulos terem sido produzidos no estado do Paraná, poucos representam alguma paisagem icônica de alguma região do estado. Pode-se destacar o rótulo da aguardente de cana *Vila Velha* (Figura 152), que faz referência às formações de arenito localizadas na região dos Campos Gerais⁸⁶, nas proximidades da cidade de Ponta Grossa.

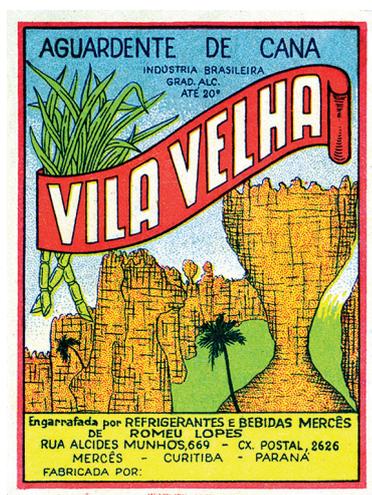


Figura 152 – Rótulo aguardente de cana *Vila Velha*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..



Figura 153 – Fotografia da chamada “taça”, uma das formações de arenitos mais conhecidas de Vila Velha.

Fonte: Parque Estadual Vila Velha (2015).

⁸⁶ O parque estadual de Vila Velha é constituído por um conjunto de sítios geológicos – os arenitos, as Furnas e a Lagoa Dourada – criado pelo Departamento Histórico e Artístico do Paraná em 1966. As formações rochosas – arenitos – possuem formas diversas o que acarretou que cada formação fosse conhecida pela semelhança com algum objeto e/ou animal, uma das mais conhecidas é A Taça, que ilustra o rótulo *Vila Velha* (MELO; BOSETTI; PILATTI, 2002).

Ao compararmos o rótulo *Vila Velha* com uma fotografia do local (Figura 153), observam-se as similaridades, como o formato do arenito, a cor avermelhada e as árvores. Não foram localizados indícios da região ser reconhecida pela produção de Cachaça, o que torna essa associação peculiar, quando comparada com o restante das coleções e acervo.

O mesmo não ocorre com os outros exemplos, como o rótulo da aguardente super extra *Nhundiaquara* (Figura 154), engarrafada por Alfredo Malucelli em Curitiba, e o rótulo da aguardente *Velha Araribá*⁸⁷ (Figura 155), engarrafada por Herminio P. Ribeiro da cidade de Palmeira.

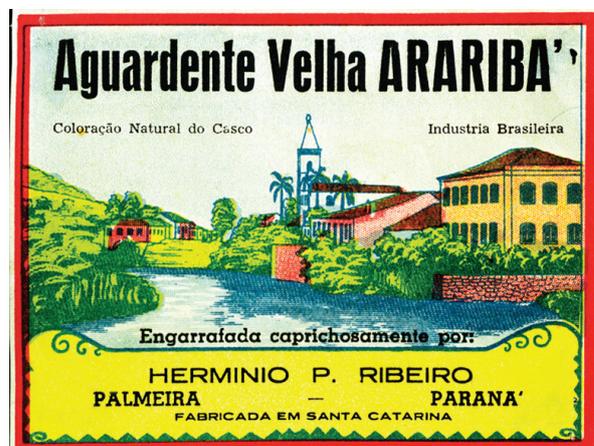


Figura 154 – Rótulo aguardente super extra *Nhundiaquara*.

Figura 155 – Rótulo aguardente *Velha Araribá*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Nos dois exemplos há uma paisagem típica da cidade litorânea de Morretes. O rio *Nhundiaquara* (do tupi-guarani *Nhundia*, peixe, e *quara*, empoçado ou buraco) representado no rótulo, com os casarões e a igreja em seu entorno, pode ser comparada com a fotografia da Figura 156.

⁸⁷ *Araribá* (*Centrolobium tomentosum*) é uma árvore nativa da Mata Atlântica, da floresta estacional semidecidual, nas encostas pedregosas. Ocorre nos estados de MG, MS, GO, PR e SP. Árvore de crescimento rápido, atinge até 22 metros de altura. Seus frutos alados são dotados de espinhos e bastante grandes e duros. Possui uma madeira considerada de alta qualidade. (Instituto Brasileiro de Florestas, 2013).



Figura 156 – Fotografia do rio Nhundiaquara com o casarão e a torre da igreja ao fundo. No retângulo em azul é possível observar a varanda construída em 1969 e inexistente nas representações dos rótulos.

Fonte: Nundiaquara (2015).

A cidade de Morretes tem uma tradição de fabricação e produção de Cachaça que remonta até meados do século XVIII, tanto que no dicionário *Aurélio*, o verbete morretiana é sinônimo da bebida. O auge da produção ocorreu durante a década de 1930–1940, com cerca de 40 engenhos produzindo a bebida. Portanto, a referência à cidade carrega toda a tradição de Morretes para o produto.

Além da paisagem, o rótulo *Nhundiaquara* traz uma ligação direta com Morretes através de seu nome. Já o rótulo *Velha Araribá* não apresenta nenhum outro indício com Morretes, já que o seu nome tem referência a uma espécie de árvore, seu local de produção é Santa Catarina e seu engarrafamento ocorria na cidade de Palmeira.

Talvez, a explicação possível seja a apropriação de um estilo de trabalho da litografia aplicado no *Offset*, reforçando a ideia de que os rótulos eram impressos apenas com imagens em determinado processo, e posteriormente, recebiam as informações sobre o produto (letras), normalmente em uma única cor, como no caso do rótulo, em preto.

4.3.5 Rótulos tipográficos

Alguns rótulos são constituídos predominantemente com mensagens linguísticas, deixando os aspectos icônicos secundários.

Os rótulos classificados como tipográficos são aqueles compostos por desenhos de tipos e elementos gráficos. Portanto, a mensagem linguística é dominante. Eventualmente, são associados a símbolos, como brasões e logotipos.

Rótulos *Piracicabinha*



Figura 157 – Rótulo especial caninha velha Piracicabinha 42.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Figura 158 – Rótulo especial caninha velha Piracicabinha 62.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Aqui são apresentados dois rótulos da especial caninha velha *Piracicabinha*, a 42 (Figura 157), engarrafada por Tonon Ltda., em Maringá, e a *Piracicabinha* 62 (Figura 158), distribuída por Theodoro Kowalechen & Cia. em Ponta Grossa.

Os rótulos possuem praticamente a mesma composição e diagramação. No centro está o nome do produto *Piracicabinha* na cor preta e o número em vermelho, inseridos em um losango. Na parte superior há uma faixa com o texto “especial caninha velha”. Ao redor da faixa são aplicados ornamentos gráficos de forma orgânica, sugerindo uma aproximação das folhas. A maioria dos tipos é aplicado em caixa alta, com exceção do endereço do rótulo *Piracicabinha* 62.

Os tipos utilizados no nome do produto *Piracicabinha* (Figura 160) têm serifas abruptas, com eixo vertical (racionalista) e leve variação das hastes. A palavra encontra-se girada aproximadamente 10° do eixo horizontal, criando-se um dinamismo, pois alinha a posição superior da letra *P*, com o vértice esquerdo do losango, enquanto a parte inferior da última letra *A* encontra-se alinhada com o vértice do lado direito do losango.

Além disso, a palavra possui contorno (*outline*) em branco, possivelmente para colaborar ainda mais com o contraste já, criado pela relação claro (verde e amarelo) – escuro (cor preta). Outro detalhe é a intervenção da letra “R” (Figura 159), com a diminuição de uma de suas serifas e o encurtamento de sua perna.



Figura 159 – Esquema apresentando o alinhamento da palavra *Piracicabinha* referente ao losango do fundo. Na letra *A* a indicação do eixo vertical, e no detalhe da terminação da letra *R*, a intervenção criada na perna, alterando o formado e a serifa da letra, possivelmente, para forçá-la à posição planejada.

Fonte: Autoria própria.

Dentro do losango, e atrás da palavra *Piracicabinha*, estão os números: em um rótulo é 42, e no outro é 62. Ambos estão em vermelho, têm os maiores tamanhos da composição e possuem contorno (*outline*) em branco. As hastes variam de espessura, tem eixo vertical, possuem serifas abruptas, seguindo as mesmas características dos tipos do título, com exceção dos terminais redondos (número 2 e 6).

Os números dos rótulos podem indicar o ano de produção da Cachaça, portanto, os números 42 e 62 indicariam a produção em 1942 e 1962. De acordo com as informações dos rótulos (Figura 157) são três anos de tonel, ou seja, de envelhecimento, fazendo com que o produto fosse comercializado apenas nos anos de 1945 e 1965. Reforça essa ideia a presença da classificação “especial caninha velha”. Assim, o nome do produto seria *Piracicabinha*, provavelmente produzida no interior de São Paulo, na região de Piracicaba. Não há registros de outros rótulos semelhantes em nenhuma das coleções catalogadas e pesquisadas.

Partindo-se dessa suposição, observa-se que o rótulo, em 20 anos, sofreu pouquíssimas alterações de composição, sendo suprimida a expressão “três anos de tonel”, os dados de engarrafamento, de distribuição e da cor.

Essa continuidade gráfica pode ser interpretada como uma tentativa de manter a tradição e criar uma identidade visual, aliada a uma comunicação simples e direta.

Rótulos Royer



Figura 160 – Rótulo *Royer Coniac*.
Fonte: Coleção Éric Joubert Hunzicker (2012).



Figura 161 – Rótulo *Brazilian Club Whisky*.
Fonte: Coleção Éric Joubert Hunzicker (2012).

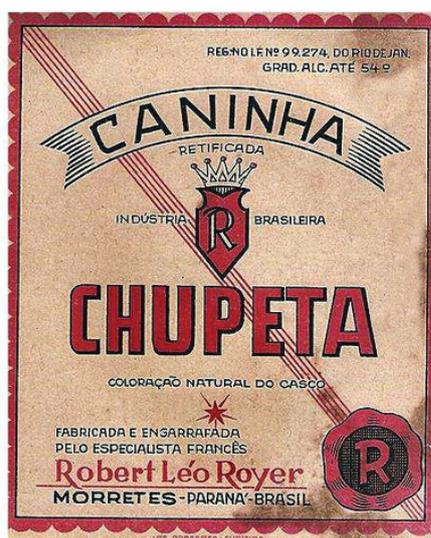


Figura 162 – Rótulo *Caninha Chupeta*.
Fonte: Coleção Éric Joubert Hunzicker (2012).

As análises dos rótulos *Royer* indicam que, além de buscar construir uma unidade visual, o símbolo adotado pelo produtor do produto sofria, ao longo do tempo, pequenas alterações.

Os rótulos dos produtos produzidos por Robert Léo Royer pertencem à coleção Éric Joubert Hunzicker e foram coletados na cidade de Morretes. Todos têm a predominância de elementos gráficos e tipográficos, como o logotipo, no caso um *R* em um escudo e sobre ele uma coroa (Figura 163).

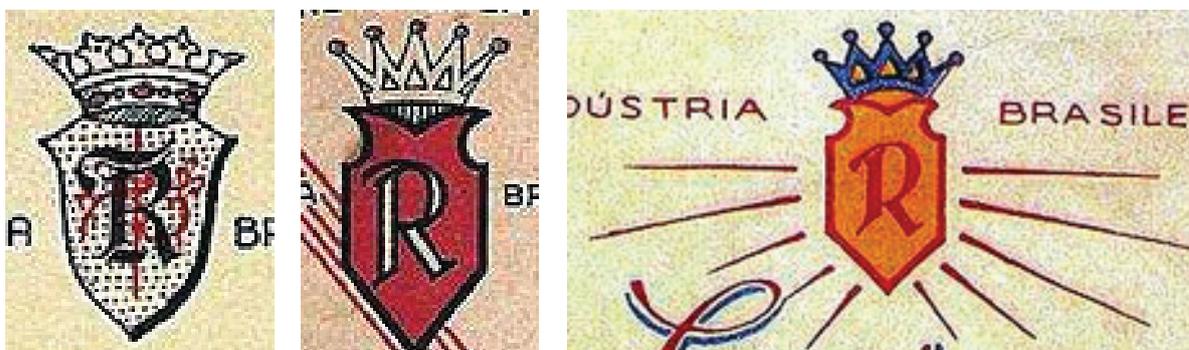


Figura 163 – Comparação entre os logotipos aplicados nos rótulos Royer. À esquerda aplicação do logotipo do rótulo *Brasilian Club Whisky*, no centro do rótulo *Chupeta* e à direita do rótulo *Coniac*.

Fonte: Autoria própria.

É perceptível na comparação como ocorreu uma alteração no desenho do logotipo. No detalhe do logotipo da esquerda, o escudo tem um desenho com curvas e cria-se uma textura com retículas. A tipografia remete a uma capitular, com a presença de um motivo orgânico na cor vermelha ao redor do tipo. Acima do escudo é aplicada uma coroa, com detalhes como se fossem joias na cor vermelha na base curvada da coroa. Saindo da base, formas triangulares são formadas com curvaturas acentuadas.

No logotipo apresentado no rótulo *Chupeta* (centro da Figura 162), o escudo, torna-se vermelho. Algumas curvas são transformadas em retas e sua parte superior é alterada, criando-se duas pontas, cada uma apontada para um lado. A simetria é mantida. O *R* tem seu desenho alterado, perdendo detalhamento e tornando-se mais distante de uma capitular. Sua cor é branca com contorno em preto. A coroa perde detalhes, sua base fica reta, assim como o desenho das pontas, tornando-se mais geometrizada.

O logotipo aplicado no rótulo *Royer* (à direita da figura 163) fica ainda mais simplificado. O escudo torna-se amarelo com o contorno vermelho, o *R* perde o contorno e fica inteiramente vermelho, e a coroa torna-se azul, tendo sua base curvada. O logotipo ganha traços ao redor do escudo, sugerindo a sensação de brilho, aumento, crescimento do logotipo.

As tipografias apresentam coerência em suas aplicações. Na Figura 164 existe uma comparação entre a tipografia dos títulos das três Cachaças.



Figura 164 – Comparação entre as três tipográficas principais (nomes das Cachaças) dos rótulos Royer.

Fonte: Autoria própria.

Os rótulos que promovem a comparação com as bebidas estrangeiras, Uísque e Conhaque, têm o desenho de seus tipos associados a letras cursivas, eixo inclinado, aproximando do consumidor a percepção de um produto diferenciado, feito com maior atenção, com cuidado até nos tipos que foram escritos manualmente. Colaboram com essa ideia os textos indicando a produção por um especialista francês, e a fabricação sobre a fórmula de McAllister⁸⁸.

Já a tipografia da palavra chupeta tem os tipos sem serifas, hastes sem variações, eixo vertical, muito diferente das outras. A cor vermelha aplicada com o contor-

⁸⁸ Um procedimento de selecionar, preparar, destilar e envelhecer a bebida, elaborada durante meados do século XVIII (IRISH WHISKEY SOCIETY, 2015).

no em preto oferece um destaque na composição e associa-se, pelo uso da cor e do posicionamento, ao logotipo *Royer*.

Nessa rápida análise dos rótulos *Royer*, pode-se notar a preocupação com a unidade dos produtos criados, como na presença do logotipo e na aplicação da tipografia. Outro ponto é que a origem dos rótulos parecem ser a mesma, a Litografia Progresso, tanto por sua assinatura quanto pela similaridade de traçados.

Nota-se associações da Cachaça a outras bebidas, principalmente estrangeiras, como o Conhaque (Figura 160) e o Uísque (Figura 161). O que indica que a tendência de mercado da Cachaça no início do século XXI, principalmente, por ações do governo, por meio de decretos, e pelo sistema S, como o Sebrae⁸⁹, era tornar sua imagem a de um produto de alta qualidade. Isso está presente nos seus rótulos há mais de 50 anos.

Já o rótulo *Chupeta* (Figura 162) cria uma contradição, pois ao mesmo tempo que existe essa aproximação, o nome *Chupeta* remete às tradições das expressões bem-humoradas criadas em outros rótulos, como *Nem que morra* (Figura 58), *Que-Bôa* (Figura 64) ou *Com essa que eu vou* (Figura 77) .

Ao se pensar no uso do artefato chupeta, como o fazer a criança parar de chorar, pode-se criar uma interpretação, de que essa cachaça “chora” tanto que é preciso usar uma chupeta.

Rótulos Irmãos Malucelli

Os rótulos Irmãos Malucelli têm predominância de elementos gráficos. As aguardentes *Super Extra* (Figura 165) e *Especial* (Figura 167) são de Curitiba, enquanto a *Indiana* (Figura 166) tem origem na cidade de Morretes.

⁸⁹ Para mais detalhes sobre esse processo de alteração da imagem de Cachaça como um produto de alta qualidade, e consequentemente com alto valor monetário, consultar: (SEBRAE, 2008).



Figura 165 – Rótulo aguardente composta Super Extra Irmãos Malucelli & Cia. Ltda.

Fonte: Coleção Karoline Matelotti (2012).



Figura 166 – Rótulo aguardente velhíssima Indiana Irmãos Malucelli & Cia. Ltda.

Fonte: Coleção Karoline Matelotti (2012).



Figura 167 – Rótulo especial aguardente de pura cana Irmãos Malucelli & Cia. Ltda.

Fonte: Coleção Karoline Matelotti (2012).

Um logotipo que aparece em dois rótulos é uma letra “I” sobre uma letra “M” estilizada, que faz referência à origem do produto, Irmãos Malucelli, confirmado pela presença das terminações Cia. e Ltda.



Figura 168 – Montagem comparando os dois logotipos localizados nos rótulos Irmãos Malucelli. À esquerda o rótulo *Indiana*, à direita o rótulo *Super Extra*.

Fonte: Autoria própria.

O logotipo apresenta variações. À esquerda, o círculo está na cor marrom, com as letras e sobreposta a letra *M* na cor vermelha com um contorno preto. As informações & Cia. e Ltda. por estarem em preto, no fundo marrom, têm sua visualização prejudicada, pois não é gerado um contraste. Partem do centro do círculo diversas linhas nas cores vermelho, preto e marrom, criando um padrão e promovendo um destaque na composição, juntamente com sua posição ao centro.

À direita (Figura 168), o logotipo tem aplicadas duas cores, preto e vermelho, ficando o branco resultante da cor do substrato. As linhas ganham contornos em branco e espessura. Em virtude do contraste criado entre o branco e o preto, o logotipo tem sua visualidade melhorada, comparada com sua versão à esquerda. Essa melhora também é observada na letra *I*, única a ser contornada com a cor vermelha, destacando-se no desenho do logotipo.

Já o rótulo *Especial* aguardente (Figura 167) não apresenta o logotipo, sendo substituído por uma faixa vermelha com os tipos em branco, com a palavra “Malucelli” na parte superior do rótulo. Quando analisados os rótulos de outras bebidas do grupo, observa-se a repetição desse elemento, o que parece indicar ser um outro modo de identificar seus produtos.

Não há indícios sobre qual é a ordem cronológica dos rótulos, tendo em vista que os números de telefone e endereço são os mesmos nos três, e as informações técnicas, como registros do produto, estão ausentes em alguns deles.

Entre os rótulos dos Irmãos Malucelli, alguns apresentam características peculiares. Como no caso do uso da cor preta ao fundo do rótulo *Super Extra* (Figura 165). Apenas dois rótulos de todos os pesquisados usam o preto como cor predominante. Outro ponto é o uso da cor marrom, que remete à sensação da cor dourada, associada a ideias de requinte, estando presente no rótulo *Indiana* (Figura 166) e sendo a cor dominante do rótulo *Especial* (Figura 167).

Já nos formatos, o rótulo *Indiana* (Figura 166) é o único dos pesquisados no formato circular. Pelo que se pesquisou, esse rótulo tem este formato em razão da garrafa⁹⁰ ser redonda, chamada, de acordo com seu Érik, de “reloginho” na cidade de Morretes. A Figura 168 apresenta uma simulação de como seria o aspecto geral da garrafa.



Figura 169 – Simulação, com base em descrições, de como seria a garrafa da Cachaca *Indiana*.
Fonte: Autoria própria.

⁹⁰ O desenho das garrafas é uma outra possibilidade de análise para as Cachaças paranaenses. As garrafas da maioria das Cachaças analisadas é no formato padrão (mesmo utilizado na cerveja), na cor âmbar ou transparente. A aguardente velhíssima *Indiana* é um dos poucos registros da pesquisa de uma garrafa com o formato diferenciado.

Rótulos *Predileta*

Figura 170 – Rótulo *A Predileta*.
Fonte: Coleção Éric Joubert Hunzicker (2012).



Figura 171 – Rótulo *Predileta* com aplicação na garrafa.
Fonte: Colecionador particular (2009).



Figura 172 – Rótulo *Predileta*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..



Figura 173 – Rótulo superior aguardente *A Predileta*.
Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

Neste item são apresentadas quatro variações de rótulos da Cachaça *Predileta*, produzida e engarrafada pela Malucelli & Filhos Ltda. Apesar das informações divergentes, como telefone e endereço, supõe-se que possuam relação com a Irmãos Malucelli Cia. & Ltda⁹¹.

Esses rótulos trazem elementos gráficos, tipográficos, um ícone, a cana, sempre nas laterais dos rótulos, começando da parte inferior e terminando na parte superior. Porém, a cana é um elemento secundário.

Os rótulos *Predileta* apresentam tipos de Cachaça diferentes e, para diferenciá-los, são utilizados formatos diferentes, como: redondo, a velha (Figura 170 e 171); elíptico, aguardente de cana (Figura 172); e retangular, superior aguardente (Figura 173).

Já a unidade visual entre os produtos ocorre pelo nome, nos elementos gráficos aplicados e na composição. O nome do produto está sempre centralizado no meio do rótulo, independentemente do formato, e o desenho da tipografia é praticamente o mesmo, com pequenas variações na espessura das letras.

Com relação ao nome, pela ortografia e pelos números de telefone, é estimado que os rótulos grafados como *A Predilecta* sejam mais antigos que os rótulos *Predileta*.

Os elementos gráficos aplicados aparecem na mesma posição. O logotipo M & F Ltda. é colocado na parte superior, e sua forma lembra um selo, tendo ao seu redor faixas saindo do centro (Figura 174). Com relação às cores, o rótulo *Predilecta* (Figura 173) é o único que as preservou, deixando o selo em vermelho e as faixas nas cores azul escuro e amarelo. Nos demais rótulos torna-se difícil estimar se a cor dos selos era efetivamente marrom ou amarelo, pois sofreram com o processo de intempéries, e as cores tendem a ficar amareladas⁹² com o transcorrer do tempo.

⁹¹ Sugere-se como um desdobramento, para estudos futuros, quais eram as relações entre as duas engarrafadoras de nome Malucelli, presentes tanto em Morretes, como em Curitiba. Como o foco do estudo é outro, optou-se por não desenvolver este tópico.

⁹² O tempo que uma cor (pigmento) em um determinado substrato, no caso dos rótulos papel, resiste aos efeitos da luz sem desbotar é conhecido como solidez de cor. Pode ser definida como a resistência do impresso aos efeitos de uma fonte fixa de luz, podendo ser uma fonte natural – o sol –, como artificial – uma lâmpada. Sabe-se que pigmentos intensos, normalmente observados como mais brilhantes, possuem uma tendência a desbotarem mais rapidamente, assim como papéis com alta acidez tendem a promover um rápido amarelamento da impressão (TERUYA, 2011).



Figura 174 – Comparação entre os selos encontrados nos quatro rótulos.
Fonte: Autoria própria.

Abaixo do selo, que pode ser considerado um logotipo, encontra-se o tipo do produto, Velha, Superior, Aguardente de Cana. Na parte inferior do rótulo encontram-se todas as informações sobre o produto, como origem e registro, com as menores letras da composição. Nas laterais estão as representações de cana, iniciando na parte inferior e terminando na parte superior dos rótulos.

Todos esses elementos dão indícios de que havia uma preocupação em dar aos rótulos uma unidade visual para que os consumidores pudessem compreender que todos os produtos eram da mesma produtora e engarrafadora. Ao mesmo tempo, o formato dos rótulos, e talvez das garrafas, indicassem o tipo de produto.

Considerações parciais sobre os rótulos tipográficos

Torna-se interessante refletir sobre como existia uma preocupação em lentamente ir alterando pequenos detalhes do logotipo, porém, sem afetar seu reconhecimento total, o que pode ser observado nos rótulos *Royer* e *Malucelli*. Essa estratégia é aplicada até hoje nos rótulos e embalagens dos mais variados produtos.

Chama a atenção a variação do formato dos rótulos *Malucelli*, cada um correspondente a um tipo de Cachaça diferente, colaborando para uma rápida leitura e compreensão, por parte do consumidor, sobre o produto vendido.

Algo semelhante ocorre com os rótulos *Royer*, há indícios de que a estratégia era produzir um rótulo visualmente diferente do outro para cada tipo de produto, e assim, atingir o maior número de potenciais consumidores, tentando abarcar os mais diferentes segmentos de mercado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O longo processo de aprendizagem ocorrido durante as pesquisas, leituras e reflexões para a confecção desta tese, a surpresa pelo encontro de novos materiais, a oportunidade única de encontrar pessoas envolvidas nas oficinas litográficas paranaenses, serviram como uma grande motivação para pensar os inúmeros desdobramentos possíveis para estudos futuros.

Alguns resultados efetivos da tese foram: a publicação de um capítulo no livro⁹³ *Histórias do Design no Paraná*; a publicação de cinco artigos⁹⁴; a participação nos estudos para a certificação e registro de um selo de indicação geográfica⁹⁵ para a região de Morretes, promovido pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Paraná (SEBRAE/PR); e a criação de uma coleção da Casa da Memória – FCC destinada exclusivamente aos rótulos do acervo.

De modo geral, pode-se afirmar que a tese cumpriu seu objetivo principal ao revelar detalhes sobre o complexo processo de construção e constituição de visualidades e sujeitos presentes nos rótulos, reforçando vários aspectos das teorias aplicadas durante os estudos.

As entrevistas com os envolvidos nas oficinas litográficas, permitiu que a tese obtivesse um espectro amplo de contribuições a diferentes áreas do conhecimento, justificando estar inserida em um programa de pós-graduação interdisciplinar.

Com relação à história das artes gráficas paranaenses, e brasileira, que possui uma bibliografia ainda limitada, principalmente sobre os processos e sistemas de produção ocorridos dentro de oficinas, os estudos possibilitaram a catalogação, organização e articulação de vários modos de ser e fazer no cotidiano das oficinas litográficas.

⁹³ Capítulo desenvolvido para a disciplina de História Social Do Design, do curso de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, no ano de 2013, ministrado pelos professores: Dr. Marcos Braga e Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa. O título do capítulo é “O aprendizado dos litógrafos no Paraná: relatos entre as décadas de 1930 a 1950”, e contou com a orientação e coautoria do prof.º Dr. Ronaldo.

⁹⁴ Para detalhes, consultar: <<http://lattes.cnpq.br/7272624385023467>> Acesso em dez. 2015.

⁹⁵ Para mais detalhes sobre o projeto, consultar: <<https://sgcwem.pr.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/sebraeaz/Indicação-Geográfica>> Acesso em: jan. 2016.

A partir das inquietações provocadas pelas primeiras tentativas de análises dos rótulos, houve a motivação para buscar nas entrevistas uma maneira de aprender sobre os processos de produção dos rótulos e sobre os sujeitos.

Uma das preocupações durante esta tese foi dar voz aos envolvidos nas oficinas litográficas do Paraná, uma vez que são depoimentos e descrições riquíssimos em conhecimentos técnicos e experiências de vida, e que não foram totalmente explorados e/ou analisados nestes estudos, e podem colaborar para novas pesquisas em outras perspectivas teóricas.

Uma delas é a presença das mulheres nas oficinas litográficas. Nas biografias consultadas sobre a história das artes gráficas paranaenses, as trabalhadoras não são mencionadas. São raros os comentários sobre suas atribuições. Faz-se necessário ressaltar a importância do “potencial” de pesquisa sobre a participação das mulheres nas oficinas e indústrias gráficas paranaenses.

Outro tópico que poderá ser melhor explorado é a formação de mão de obra nas próprias oficinas e indústrias. Primeiramente, estendendo os estudos sobre como ocorre um processo mútuo de produção, tanto de materialidades, o saber fazer, como de sujeitos, o além do saber fazer. Seria interessante pensar na constituição de famílias que ocorriam ao redor do trabalho das oficinas, as relações entre os trabalhadores e trabalhadoras, a continuidade do aprendizado no sistema *Offset*, entre outros.

Os mapeamentos realizados nos estudos se concentraram em três áreas: os exemplos de rótulos litográficos, as oficinas litográficas e os litógrafos. Recomenda-se um estudo futuro para um mapeamento de quais e quantas eram as engarrafadoras e produtores de Cachaças no Paraná que eram atendidas por estas oficinas, pois tais pesquisas podem apresentar outros detalhes sobre as relações entre as oficinas, indústrias e comércios, com características interessantes sobre como foi o processo de industrialização do Paraná.

Sobre a transição tecnológica entre o processo litográfico e o sistema *Offset* nas oficinas do Paraná narrado a partir das falas dos envolvidos no trabalho, percebe-se o predomínio de uma visão determinista da tecnologia, entendida como algo gradual, progressivo e neutro, presente nas entrevistas de Schrappe, Selow, Faucz, Brocketl, Stütz e Raicosk.

O sistema *Offset* era entendido como uma tecnologia superior à litografia, com uma capacidade maior de produção (número de folhas por horas) e melhor qualidade do impresso. Porém, em algumas falas, como de Alves, Selow, Brockelt, Schneck e Faucz, percebe-se a concepção de que essa tecnologia subtraiu a dimensão artística do processo de impressão, tornando-se um padronizador e incapaz de reproduzir e/ou emular ou imitar a criatividade da prática litográfica.

As alterações provocadas por essa transição foram várias, porém, não na intensidade imaginada no início das pesquisas. O arranjo dos trabalhadores dentro das oficinas, não foi alterado profundamente, os maiores salários continuaram com os impressores e com os fotolítógrafos mais experientes, que correspondiam à minoria da mão de obra das oficinas, enquanto a grande maioria continuava com os salários mais baixos e com funções consideradas secundárias.

Outro fator que apareceu inalterado foram as visualidades dos rótulos do período analisado. Nos rótulos coletados e analisados, os elementos icônicos, as soluções plásticas e os signos linguísticos são semelhantes no sistema litográfico e no *Offset*. O que aponta que as imagens compartilhadas pela sociedade têm um processo de transformação nem sempre coincidente com a transformação tecnológica.

Uma das alterações localizadas nas visualidades dos rótulos está relacionada a sua qualidade de impressão gráfica. Nas análises é inegável a melhoria da aplicação das retículas nos rótulos *Offset* e a nitidez de pontos e letras. Porém, as temáticas abordadas, permaneceram quase como reinterpretações dos rótulos litográficos, reproduzindo, em sua maioria, visões de mundo hegemônicas.

A influência dos meios de comunicação de massa (cinema, rádio e periódicos) nos rótulos com representações de mulheres foi marcante. Comparando esses resultados com as entrevistas coletadas, compreende-se como era a constituição deste processo. Os litógrafos consultavam e se inspiravam nas revistas nacionais e internacionais para constituir suas referências visuais.

Vale ressaltar que neste período a lógica do *Star System* atuava em toda a sociedade, e os aprendizes já carregavam estas vivências antes mesmo de ingressar

nas oficinas, como é possível observar na entrevista de Brockelt (T11-16⁹⁶), e em seu caderno de desenhos (figura 63).

Essa informação conferiu às análises dos rótulos uma perspectiva de compreensão e reflexão particular, pois fez pensar nos modos como um discurso hegemônico relacionado a ideologias de gênero heteronormativas ou a concepções de tecnologias, se afirma ou é refutado pela sociedade.

Assim, o trabalho de criação dos litógrafos não pode ser compreendido somente como reprodução de influências externas, mas sendo cada vez mais incorporados e reconhecidos pelos sujeitos como valores e práticas do cotidiano.

Para Williams (2011), um potencial modo de transformação social, uma válvula de escape para os discursos hegemônicos, se dá pela arte, como uma maneira de propor a operação de outro tipo de classificação e organização. Se os rótulos forem pensados como uma forma de arte, ao menos os litógrafos se consideravam artistas gráficos, pode-se interpretar neles, vestígios das “estruturas de sentimentos”, pois nessas representações encontram-se outras maneiras de operar e classificar socialmente, mesmo que de maneira localizada e tímida.

Nesse sentido, compreende-se como a “musa” sensual de Hollywood está passeando em um canavial e bebendo uma Cachaça; ou um caubói americano, montado em um cavalo branco, cavalga em meio a um canavial.

Esses conflitos de valores e significados, para Hall (2003), criam espaços de contestação que, eventualmente, podem ser apropriados e assimilados com outros objetivos, em artefatos como rótulos de Cachaça, populares e divertidos.

Isso ocorre quando são observadas as construções das identidades de gênero de mulheres nos rótulos de Cachaça. Durante os estudos, os rótulos *Com essa que eu vou* (Figura 77), *Camponesa* (Figura 121) e *Nêga Maluca* (Figura 24), sempre que apresentados, eram recebidos com risos e comentários divertidos. Eles se sobrepõem a questões importantes que passam despercebidas, como de estereótipos de gênero e raça/etnia.

⁹⁶ Trecho da entrevista dedicada aos cadernos de desenhos realizada em 22 nov. 2013.

As representações femininas nos rótulos reiteram as associações entre mulheres e bebidas alcoólicas, fazendo alusões à sedução e ao desejo de serem consumidas.

Interpreta-se que algumas representações femininas nos rótulos de cachaça funcionam como objetos de consumo destinados ao público masculino, foram criadas para serem desejadas, influenciando os pensamentos e os modos de ser dos sujeitos, que podem se sentir mais valorizados, viris, seguros, alegres, etc.

O estereótipo feminino predominante nos rótulos é a mulher branca, magra, maquiada, com cabelos cacheados e em poses estáticas, que sugerem sensualidade. Já nos rótulos com homens o estereótipo masculino predominante é o homem branco, agindo ou na eminência de uma ação. A exceção é a presença da representação de índios, ainda que com uma visão idealizada oriunda de periódicos e pinturas.

As representações de homens nos rótulos estão associadas a qualidades como força, energia, valentia, virilidade, liberdade, que seriam transmitidas pelo consumo da bebida.

As questões de gênero atravessam outras temáticas, como, por exemplo, as representações de natureza e de tecnologia.

Nos rótulos percebe-se uma interpretação das novas técnicas na produção da cachaça, das transformações das paisagens rurais, entre a ideia de um produto tradicional, artesanal, e um produto que se aprimora, que se moderniza, acompanhando as tendências da moda.

Sabe-se, por meio dos envolvidos no processo litográfico, que as ideias e inspirações dos rótulos partiam de acontecimentos recentes, notícias de jornal, programas de televisão, músicas, cinema etc. Portanto, todas as mídias às quais os litógrafos tinham acesso, permeavam sua produção, mesmo que inconscientemente.

É possível interpretar os rótulos litográficos como um retrato das interações, modificações e circulações das tecnologias no cotidiano. Percebe-se o diálogo com o imaginário da chamada corrida espacial, com a visualidade das histórias de ficção científica, com heróis espaciais, que não eram apenas retratados em livros, mas também em histórias em quadrinhos, nas quais os litógrafos também buscavam por repertório.

As análises dos rótulos se apresentaram como uma opção viável para a compreensão das relações da tecnologia e da sociedade por outras perspectivas, que

podem colaborar com o campo de estudos em ciência, tecnologia e sociedade ao dar indícios das estratégias de como os sistemas tecnológicos são constituídos, divulgados, reconhecidos e interpretados.

As relações com a temática de natureza ocorrem nos rótulos por duas maneiras: uma pela presença de paisagens rurais e nas representações de animais. As paisagens rurais mostram as transições tecnológicas, especialmente o processo de fabricação e de transporte da Cachaça de maneira contraditória e diversificada, evidenciando a convivência de artefatos técnicos de diferentes épocas.

As outras paisagens foram analisadas sob a perspectiva das características regionais, revelando alguns cenários, como a cidade de Morretes, considerada como um centro de produção de Cachaça do Paraná. Outro cenário conhecido, Vila Velha, em Ponta Grossa, demonstra uma tentativa de caracterizar a Cachaça como um produto paranaense.

Os rótulos com animais tiveram um papel significativo, pois reforçaram alguns aspectos como: a influência do cinema e da televisão, o rótulo como extensão do produto e o rico processo de adaptação de temas retratados.

A grande surpresa ocorrida durante as análises foram os rótulos tipográficos. Suas análises demandaram que todas as ferramentas fossem repensadas, e aplicadas de uma forma diferente, observando também os aspectos indiciais dos rótulos.

Os desenhos das letras divergiam dentro de um mesmo rótulo, indicando a aplicação de dois sistemas de impressão em um mesmo produto. O litógrafo Schneck confirmou a suspeita e deu maiores detalhes de como era a prática que usava a tipografia, a litografia e o *Offset*.

A aplicação de uma unidade ou identidade visual construída pelo uso de logotipos, de elementos gráficos repetidos com a mesma forma e cores semelhantes, aponta uma prática de fazer comunicação visual não tão distante daquela disseminada pelas escolas de design e propaganda brasileiras, durante as décadas de 1950 e 1960.

Os rótulos são uma rica fonte de pesquisa, e conforme foi visto nestes estudos, ainda há muito por se investigar. Sua perspectiva única promove uma boa oportunidade em se observar como as teorias e práticas se completam e são produzidas mutuamente.

Talvez, as maiores contribuições destes estudos não tenham ocorrido no âmbito acadêmico, mas na oportunidade em expor e compreender os saberes e fazeres de trabalhadores e trabalhadoras das oficinas que, anonimamente, colaboraram com dedicação e gosto pela qualidade das imagens e peças gráficas.

A fala do litógrafo Otto Schneck, com 93 anos, ao receber o material da tese, pode sintetizar um pouco os sentimentos dos entrevistados: “Eu nunca imaginei que no final da minha vida, que a minha história estaria em um livro”. Ele para, um pouco incrédulo e desconfiado, abre o livro na página indicada, lê seu nome escrito em uma citação e, abrindo um grande sorriso, complementa: “É meu nome mesmo que está escrito aqui!”

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955)**. 2008. 327f. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

APTA GRÁFICA. **Manual de pré-impressão**. Disponível em: <www.aptagrafica.com.br>. Acesso em: 16 out. 2015.

AOKI, Maria Teresa. **Dois mundos em desencontros: a narrativa imagética de Joaquim José de Miranda e o relatório de Afonso Botelho, sobre o encontro entre índios e luso-brasileiros nos campos de Guarapuava a partir de 1771**. 2013. 68f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013, 68f.

ARGENTOR. **El Gaucho: Un ícono de la cultura Pampeana**. Disponível em: <www.argentor.com/imagenes/gaucho.jpg>. Acesso em: 18 out. 2008.

ARIOCH, David. O cotidiano do boia-fria. **Diário do Noroeste**. 23 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.diariodonoroeste.com.br/noticia/cidades/regional/56531-um-dia-na-pele-de-um-cortador-de-cana-da-regiao-de-paranacity#>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

BAIROS, Eloir Juhn. **Estudo de caso sobre adequação à norma 12642 na indústria gráfica**. Trabalho de Conclusão de Curso (Engenharia da Produção). Centro Universitário Univates, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16. ed. São Paulo: Hucited, 2009.

BOGUSZEWSKI, José Humberto. **A primeira impressão é a que fica: imagens, imaginário e cultura da alimentação no Paraná (1884-1940)**. 2012. 172p. Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

BONOW, Stefan Chamorro. As listas negras e a grande guerra: repercussões sobre capital e trabalho germânicos em Porto Alegre. **Revista Mundos do Trabalho**, v. 2, n. 4, p. 280-304, ago./dez. 2010.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Tradução: André Storlarski. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011

BROCKWAY, Eric; HENSHAW, Peter. **Vespa: An Illustrated History**. Haynes Publishing, 2009.

BUBBEO, Daniel. **The Women of Warner Brothers: The Lives and Careers of 15 Leading Ladies, with Filmographies For Each**. Mcfarland & Co Inc Pub, 2001.

BUENO, Silveira. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Brasília, 1974.

BULFINCH, Thomas. **A idade da fábula**. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

BUSZEK, Maria Elena. **Pin-up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture**. Duke University Press, 2006.

CANAVEIRA, Rui. **História das artes gráficas**. Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel. Lisboa, 2001. v. 3.

CANCLINI, Garcia, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANDISANI, Luciano. **Galerias**. Disponível em: <<http://www.lucianocandisani.com>>. Acesso em: 14 set. 2015

CÂMARA, Marcelo. **Cachaça Prazer Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

CAMARGO, Andréa B. **O mito feminino em rótulos de cachaça: uso da sedução e do humor como estratégia publicitária**. 2007. 101p. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

CAMARGO, Mário de. **Gráfica: arte e indústria no Brasil. 180 anos de História**. 2. ed. São Paulo: Edusc, 2003.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. 3. ed. São Paulo: Edgar Blücher, 2008.

CARNEIRO, Newton Isac da Silva. **As artes gráficas em Curitiba**. Edições Paiol, Curitiba, 74 p., nov./dez. 1976.

CARRAMILO, Mario. **Arte Gráficas no Brasil: registros 1746 – 1941**. 1. ed. São Paulo: Laserprint, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Prelúdio da Cachaça**. 2. ed. São Paulo: Global, 2005.

CASTRO, Ruy. **Carmen: Uma biografia – A vida de Carmem Miranda, a brasileira mais famosa do século XX**. 1 ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação as Letras e Cores, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

CLASSIC FILM HEROINES. Disponível em: <<http://classicfilmheroines.tumblr.com>>. Acesso em: 2 set. 2013.

CORREIA, Leôncio. **Barão do Serro Azul**. Curitiba, 1942.

COSTA, Luiz Edmundo M. M. **Cachaça, suor de alambique**: sua história, sua técnica, seu folclore. Alagoas, 1987.

DECCA, Edgar, S. **O nascimento das fábricas**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 135 p.

DIRKS, Tim. **Voyage Dans La Lune (A Trip to the Moon)** – 1902. Disponível em: <<http://www.filmsite.org/voya.html>>. Acesso em: 18 jun. 2008.

DOCTORMACRO. **John Wayne**. Disponível em: <<http://www.doctormacro.com/Movie%20Star%20Pages/Wayne,%20John.htm>>. Acesso em: 29 set. 2014.

DRNORTH. **The Jean Harlow Centenary**. Disponível em: <<http://drnorth.wordpress.com/2011/03/04/picture-of-the-week-68-the-jean-harlow-centenary/#jp-carousel-7075>>. Acesso: 2 jun. 2013.

ELIAS, Isabel, M. F. L. O. **Needles, hats, shirtwaists and striker**: tornar-se americana no início do Século XX. 2010. 98f. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra. Coimbra, 2010.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo. Edusp, 1995.

FANPOP. **Rita Hayworth Photos**. Disponível em: <<http://www.fanpop.com/clubs/rita-hayworth/images/36310348/title/rita-hayworth>>. Acesso em: 1 abr. 2014.

FEENBERG, Andrew. As variedades de teoria - tecnologia e o fim da história. In: **Racionalização subversiva**: Tecnologia, Poder e Democracia. Tradução de Carlos Alberto Jahn. Disponível em <<http://www.sfu.ca/%7Eandrewf/portchapter1.htm> e em <http://www.sfu.ca/%7Eandrewf/coletanea.pdf> p.136-165>. Acesso em: 21 jan. 2013.

FREIRE, Maraísa, D. S. TOMÉ, Talita, D. **A galeria ilustrada (1888-1889)**: testemunho das primeiras produções literárias no paraná: a fábula. In: IV CONALI - CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS EM INTERAÇÃO MÚLTIPLOS OLHARES, 4., 2013. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/452t.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Casa Romário Martins**. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/casa-romario-martins>>. Acesso em: 2 fev. 2013.

GAGO, Teresa. **VII Poços Classic Car** – Clube do automóvel antigos de Poços de Caldas. Disponível em: <<http://autoclassic.com.br/site/vii-pocos-classic-car-clube-do-automovel-antigos-de-pocos-de-caldas/>>. Acesso em: 14 fev. 2009.

GEMAEL, Rosirene. Boletim informativo n.º 15 Casa Romário Martins. **Schroeder e Kirstein, Rótulos e Embalagens Antigas** – Litografia. out. de 1975.

GERBASE, Carlos. **Cinema**: Primeiro filme: Descobrimo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2012.

GESTEIRA, Heloisa Meireles. O grande teatro de Deus. In: **Revista da História da Biblioteca Nacional**. 19 set. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/o-grande-teatro-de-deus>>. Acesso em: 1 abr. de 2009.

GILELVGREN, Gil Elvgren. Disponível em: <<http://www.gilelvgren.com/GE/imagesDB/birdsEyeView.jpg>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

GLAMOURSPLASH. **Charles Dana Gibson** – The old fashioned girl. Disponível em: <<http://www.glamoursplash.com/2009/01/charles-dana-gibson-old-fashioned-girl.html>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

GARNER, Phillippe. **Sixties Design**. Lisboa: Faschen, 2008.

GRAÇA, Rosemeire Odahara. **A Litografia em Curitiba**. Curso de Especialização em História da Arte, Artes Plásticas da Escolha de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 1995.

GRUPPI, L. **Conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 387-404.

HALL, Stuart. Reflexões sobre o modelo de codificação/descodificação: uma entrevista com Stuart Hall. In: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 353-386.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart. **Representation**: cultural representations and signifying practices. London, UK: Sage Publications, 2003. p. 13-74.

HUISMAN, Denis. **História do existencialismo**. Edusc: Bauru, São Paulo, 2001.

LIMA, Edna L. C.; FERREIRA, Márcia C. Santa Rosa: um designer a serviço da literatura. In: CARDOSO, Rafael. (Org.). **O design antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 197-232.

LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

L'ORÉAL PARIS. **Doris Day**: corte médio com fios volumosos revelaram penteado "Helmet". Disponível em: <http://www.belezaextraordinaria.com.br/noticia/doris-day-corte-medio-com-fios-volumosos-revelaram-penteado-helmet_a2067/1>. Acesso em: 15 jun. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE FLORESTAS. **Araribá** - *Centrolobium tomentosum*. Disponível em: <<http://ibflorestas.org.br/loja/semente-arariba.html>>. Acesso em 12 nov. 2013.

IRISH WHISKEY SOCIETY. List of whisky brands. Disponível em: <www.irishwhiskey-society.com>. Acesso em: 13 out. 2015.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 2005.

JORNAL DA TARDE. **O passado ilustrado**. Da prensa manual, às gravações e relevo. 20 jul. 1976.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARQUEZI, Dagomir. Bellini: conheça a história do capitão brasileiro na Copa de 1958. **Placar**, abr. 2004.

MELO, M. S. et al. Vila Velha, PR - impressionante relevo ruiforme. In: SCHOBBE-NHAUS, C. et al. (Ed.). **Sítios geológicos e paleontológicos do Brasil**. 1. ed. Brasília: DNPM/CPRM - Comissão Brasileira de Sítios Geológicos e Paleobiológicos (SI-GEP), 2002. v. 1. p. 269-277.

MICHAUD, Jon. **Rin Tin Tin IV**. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/books/double-take/rin-tin-tin-iv>>. Acesso em: 1 mar. 2016.

MICHEL, Maison. **Blanche capeline brim hat**. Disponível em: <http://www.selfridges.com/GB/en/cat/maison-michel-blanche-capeline-wide-brim-hat_hm>. Acesso em: 22 fev. 2015.

MUENCHEN. **Frauenkirche (Dom Zu Unserer Lieben Frau)**. Disponível em: <<http://www.muenchen.de/sehenswuerdigkeiten/orte/120372.html>>. Acesso em: 22 mai. 2014.

MUSEU CARMEN MIRANDA. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/espaco/museu-carmen-miranda>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

NEWARK, Quentin. **O que é design gráfico?**. Tradução Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

NOBOA, Ígor Carastan. **Filmes do fim do mundo**: ficção científica e Guerra Fria (1951/1964). Dissertação. 2010. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-18102010-153611/>>. Acesso em: 5 out. 2014.

NUNDIAQUARA. **A história do casarão**. Disponível em: <<http://www.nundiaquara.com.br/historia.php>>. Acesso em: 3 nov. 2015.

OLIVEIRA, Nucia Alexandra Silva. Corpo e beleza – pautas nos discursos da contemporaneidade, **Esboço**, v. 9, n. 9, 2001.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Os pioneiros do ensino da arte no Paraná. **Revista da Academia Paranaense de Letras**, Curitiba, ano 63, n. 41, p. 143-152, maio 2000.

PARQUE ESTADUAL DE VILA VELHA. Disponível em: <<http://www.pontagrossa.pr.gov.br/parque-estadual-vila-velha>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio, A. **Almanaque dos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências**. Barueri, SP: Editora Disal, 2011.

PRESAS, Guadalupe F.; PRESAS Joaquim F. **Memórias & Histórias da Indústria Gráfica do Paraná**. Curitiba: SIGEP & ABIGRAF-PR, 2007.

REZENDE, Lívia. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. In: CARDOSO, Rafael. (Org.). **O design antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 197-232.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.

ROCHA, Cláudio. **Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais**. 3. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

ROLLINS, Peter, C. et O'CONNOR, John. E. **Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History**. Lexington: UP of Kentucky, 2009.

ROTOVISION Editores. **GRIDS: Soluções criativas para Designer Gráficos**. Porto Alegre: Bookmars, 2009.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH Winfried. **Imagem – Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras. 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SEBRAE. **Cachaça artesanal: estudos de mercado SEBRAE/ESPM**. Relatório completo. Série mercado. 2008.

SCHRAPPE, Max H. G. **Max Schrappe** – Minha Vida, Mein Leben. São Paulo: Clemente & Gramani, 2009.

SCHIEBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?** Editora EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan W. El problema de la invisibilidad. In: ESCANDÓN, C. R. (Org.). **Gênero e História**. México: Instituto Mora/UAM, 1989.

SCOTT, Joan W. História das mulheres. In: BURKE, Peter.(Org.) **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1990.

SCOTT, Joan W. Preface a gender and politics of history. **Cadernos Pagu**, Campinas/SP, n. 3, 1994.

SEELING, C. **Moda: o século dos estilistas 1900-1999**. Itália: Könemamm, 2000.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOBRAL, Julieta. **O desenhista invisível**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

STRAUSBAUGH, John. **Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular**. Culture: Jeremy P. Tarcher; Penguin, 2007.

QUELUZ, Marilda. P. L. **Traços urbanos: a caricatura em Curitiba no início do século XX**. 2002. Tese de Doutorado. PUC-SP, São Paulo, 2002.

TAMBINI, Michael. **O design do século**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

TARDIVO, Veruska P; SAMPAIO, Ana Paula, L. Kayapó Kukrãdja: Manifestações culturais dos povos indígenas. In: FÓRUM AMBIENTAL DA ALTA PAULISTA, 4., 2010.

TERUYA, K. **Estudo da variação colorimétrica em impressão para prova digital**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola Senai Theobaldo De Nigris, São Paulo, 2011.

THE PIN UP FILES. **Medcalf**. Disponível em: <http://www.thepinupfiles.com/medcalf/MEDCALF_img_03.jpg>. Acesso em: 20 out. 2013.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

VARGAS, Túlio. **A última viagem do Barão do Serro Azul**. Brasília: O formigueiro, 1973.

VENEZIANO, Neyde. **De Pernas para o Ar** – Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VOLLMER, LARA (Org.). ADG Brasil. **ABC da ADG**. Glossário de termos e verbetes utilizados em Design Gráfico. 2. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2012.

VOLOCHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**. 1976. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/noticias/downloads/Curso_Bakhtin2008_Profa%20Ma-Cristina_Sampaio/ARTIGO_VOLOSH_BAKHTIN_DI%CC8CURSO_VIDA_ARTE.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2012.

WEBER, Astor. Encontro e confronto entre os Eyiguayegui-Mbayá-Guaicuru e os luso-brasileiros na Capitania de Mato Grosso. **História e-história**, ed. 46, set. 2007. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=historiadores&id=46#_edn1>. Acesso em: 25 ago. 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.

WITIKOSKI, A. R. **A história do design brasileiro contada pelos cartazes da Bienal de Arte de São Paulo**. 2005. 85f. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas, Curitiba, 2005.

WITIKOSKI, A. R. **Design, cultura e tecnologia nos rótulos de cachaça da cidade de Curitiba nas décadas de 1950 e 1960**. 2009. 252f. Dissertação. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

WITIKOSKI, A. R.; PADILHA, Ana Caroline de Bassi; QUELUZ, M. L. P.; SANTOS, Marinês R. As representações das trabalhadoras rurais nos rótulos litográficos de cachaça do Paraná (anos 1930 – 1950). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E SOCIEDADE, 6., Rio de Janeiro, 2015.

ZUM FELDE, Alberto. **El Proceso del Uruguay**. Montevideu: Arca, 1967.

FONTES

ALVES, Jose Alves. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento gravado no dia 12 de agosto de 1975. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

BORN, Leonardo. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento gravado em 1975, na Gráfica Born. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

BROCKELT, Antenor. *Entrevista a Alan R. Witikoski*. Depoimento gravado no dia 31 de julho de 2013. Coleção Alan Witikoski. 2013.

DOUBEK, Rodolpho. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento sem data. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

FAUCZ, Aluizio, F. *Entrevista a Alan R. Witikoski*. Depoimento gravado no dia 19 de julho de 2013. Coleção Alan Witikoski. 2013.

RAICOSK, Miguel. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento gravado em no dia 10 de junho de 1975, em Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

JUNIOR, Cesar P. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento gravado em no dia 15 de setembro de 1975, em Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

SELOW, Egon F. *Entrevista a Alan R. Witikoski e Dulce Albach*. Depoimento gravado no dia 10 de julho de 2013. Coleção Alan Witikoski. 2013.

SCHNECK, Otto Christiano. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento gravado em no dia 30 de dezembro de 1975, em Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

SCHRAPPE, S. Oscar. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento gravado em nos dias 20 e 25 de setembro de 1975, na Impressora Paranaense. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

STÜTZ, Otto. *Entrevista a Rosirene Gemael*. Depoimento gravado em julho de 1975, em Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba. Casa da Memória. 1975.

APÊNDICE A – Breve história da Cachaça

A fim de compreender melhor algumas questões apuradas nas análises dos rótulos, fez-se necessário investigar, mesmo que brevemente, como a Cachaça foi inserida na sociedade brasileira.

A presença de um destilado alcoólico em diversas regiões do mundo é marcante, e em cada região o processo de obtenção foi adaptando a matéria-prima disponível no local. É possível citar alguns exemplos, como os apresentados no quadro 18:

| Nome bebida | Matéria prima | Origem |
|----------------------------|--|--------------------|
| <i>Arak</i> | Grãos de cereais, tâmaras e seiva de coqueiros | Oriente Médio |
| <i>Raki</i> | Uvas | Turquia |
| <i>Grappa</i> | Uvas brancas | Veneza (Itália) |
| <i>Geist</i> | Raízes e ervas | Alemanha |
| <i>Weinbrad</i> | Uvas | Alemanha |
| <i>Cognac</i> | Uvas | França |
| <i>Orujo</i> | Uvas | Espanha |
| <i>Genever</i> | Malte, cevada e milho | Holanda |
| <i>Gim</i> | Malte, cevada e milho | Inglaterra |
| <i>Vodca</i> | Cereais | Rússia |
| <i>Vodca</i> | Beterrabas e Batatas | Poloneses |
| <i>Slibowitz (Palinca)</i> | Ameixas, peras, maçãs | Hungria |
| <i>Ouzo</i> | Grãos de cereais e seiva e flores de coqueiros | Grécia |
| <i>Tuica</i> | Ameixas | Romênia |
| <i>Whisky</i> | Malte e cereais | Escócia |
| <i>Bourbon</i> | Milho | Estados Unidos |
| <i>Tequila</i> | Agave | México |
| <i>Rum</i> | Cana de Açúcar | América Central |
| <i>Aguardiente</i> | Cana de Açúcar | Colombia e Equador |
| <i>Pisco</i> | Uvas | Chile e Peru |
| <i>Singani</i> | Uvas | Bolívia |
| <i>Caña</i> | Cana de Açúcar | Paraguai |
| <i>Absinto</i> | Vermute e ervas | Suíça |
| <i>Bagaceira</i> | Uva | Portugal |
| Cachaça | Cana de Açúcar | Brasil |

Quadro 18 – Relação de bebidas destilados de diferentes parte do mundo.

Fonte: Silva (2004)

Com o pequeno inventário de bebidas destiladas da quadro 20, é possível perceber como a técnica de destilação foi aplicada em várias regiões diferentes, com as mais variadas matérias primas, resultando em bebidas com qualidades organolépticas diferenciadas e, em alguns casos, carregando consigo uma forte identificação com seu local de origem.

Os autores utilizados para pensar esse contexto foram principalmente Marcelo Câmara (2004), relatando detalhes sobre o processo de produção da Cachaça; Luís da Câmara Cascudo (2005), comentando a relação da Cachaça com a cultura e com o folclore; Messias Cavalcante (2011), com um retrato amplo sobre como a identidade da Cachaça foi construída historicamente; e Jairo Martins da Silva (2004) que apresenta um inventário sobre como cada estado brasileiro relaciona-se com a bebida, além de, assim com Cascudo (2005), apresentar relatos de como a Cachaça está relacionada a diversas práticas culturais.

Origens

Cavalcante (2011) comenta:

Apesar de estar presente há séculos no cotidiano dos brasileiros, há poucas certezas sobre as origens da Cachaça e muitos que escrevem sobre o assunto são obrigados a deixar, por ausência de suporte documental, muitas lacunas. Alguns preenchem estes vazios com suposições razoáveis, calçadas em evidências históricas, enquanto outros apelam para achismos. Outros afirmam que foi criada em determinado local e determinada época, sem apresentar registros históricos que corroborem suas afirmações.

Existem várias versões sobre as origens da Cachaça, portanto, diversidade de nomes pelo qual é conhecida, transmitida visualmente às representações de seus rótulos, parece ser um fato constante na trajetória da Cachaça no Brasil.

Ao se iniciar uma pesquisa buscando alguns elementos importantes na história da Cachaça em território nacional, nos deparamos com diversas versões que contam e recriam todo um universo de valores e questões culturais.

Alguns acreditam que ela tenha sua origem até mesmo fora do Brasil, sendo uma reprodução da técnica de obtenção do Rum em terras portuguesas. Outros apresentam uma minuciosa reconstrução a partir de documentos oficiais de menções ao que poderia ser compreendida como a Cachaça. Há também, as versões populares, relacionadas ao folclore e à religião.

Dentre estas várias possibilidades de narração, chamamos a atenção para este excerto retirado do texto de Luiz Edmundo Costa (1987).

Nosso Senhor Jesus Cristo, quando caminhava por uma estrada, morrendo de sede, debaixo de um sol causticante, avistou um canavial. Protegendo-se do sol entre sua folhagem, refrescou-se do calor. Depois de descascar uma cana, chupou alguns gomos, saciando sua sede. Ao ir embora, para seguir viagem, estendeu suas mãos por sobre o canavial, abençoando-o desejando que das canas o homem haveria de tê-las sempre boas e doces. Em um outro dia, o diabo, passando pela mesma estrada, foi dar no mesmo canavial. Ali parando, resolveu refrescar-se. Cortou um pedaço da cana e começou a chupar um gomo, mas seu caldo estava azedo, e quando por ele foi engolido, desceu garganta abaixo lhe queimando as ventas. Irritado, o diabo prometeu que da cana o homem tiraria uma bebida tão forte e ardente quanto as caldeiras do inferno. Daí surge o açúcar abençoado por Nosso Senhor e a Cachaça amaldiçoada pelo diabo.

Na versão apresentada por Costa (1987) é possível observar como as origens da Cachaça estão arraigadas na cultura brasileira, em uma metáfora sobre como a história da Cachaça sofreu no transcorrer dos séculos entre um produto exaltado, motivo de orgulho, e um produto reprimido, ligado à degradação do sujeitos.

A origem do termo Cachaça é desconhecida. Silva (2004) faz um longo apanhado lexicógrafos, e aponta para sua origem na língua espanhola, do termo “gachas” que refere-se a uma comida composta de farinha cozida em água e sal, documentada no século XV, na qual ele associa a cachaça, como uma espuma produzida na primeira fervura da cana de açúcar. Outra possibilidade é da origem ser africana. Silveira Bueno (1974), em seu Dicionário da Língua Portuguesa afirma que: “Cachaça era sinônimo de porco (cachoço) e da porca (Cachaça). Como a carne era dura, era adicionada aguardente para amaciá-la. Passando assim, o nome de porca (Cachaça) para significar a aguardente utilizada”.

Segundo CASCUDO (2005, p.13), a primeira menção da palavra Cachaça é encontrada no século XVI de autoria de Sá de Miranda (1481-1558) na Carta-II, ao seu amigo, o senhor de Basto, Antônio Pereira, na região do Minho em Portugal:

Ali não mordía a graça,
Eram iguais os juizes,
Não vinha nada da praça,
Ali, da vossa Cachaça!
Ali, das vossas perdizes!

A menção, feita por Nicolau Lackmann, de plantações de cana-de-açúcar em terras lusitanas no século XVI, poderia construir uma teoria de que a cana já fosse utilizada em Portugal para a obtenção de algum tipo de bebida alcoólica. A “Cachaça” citada de Sá de Miranda na realidade não era a mesma Cachaça fabricada no Brasil, mas sim a bagaceira de uvas.

No Brasil são encontrados inúmeros registros (anotações de negociações, descrições de religiosos e documentos oficiais da colônia) sobre uma aguardente obtida nos engenhos de açúcar a partir do século XVII que era designada por diferentes nomes, como aguardente da terra, vinho de mel, vinho de borras e aguardente do mel. O primeiro registro encontrado, é do período da invasão holandesa no nordeste brasileiro, feito por Jorge Macgrave⁹⁷:

A primeira caldeira é chamada pelos portugueses “caldeira de mear descumos”, na qual o caldo é sujeito à ação de um fogo lento, sempre movido e purgado por uma grande colher de cobre chamada “escumadeira”, até que fique bem escumado e purificado. A espuma é recebida numa canoa, posta em baixo, chamada “tanque”, e assim também a Cachaça, a qual serve de bebida para os burros. (CASCUDO, 2005 p.16)

Em alguns outros registros é mencionado o termo aguardente da terra, como sendo:

Elaborada no Brasil, podia atender ao apetite dos fregueses humildes, mestiços, escravos, trabalhadores rurais [...] Aguardente do reino estaria acima das possibilidades normais. (CASCUDO, 2005 p.24)

Aguardente do reino era uma denominação dada a outras bebidas trazidas pelos europeus, no caso, por Portugal, uma vez que oficialmente havia o monopólio da metrópole sobre a colônia. Os holandeses e suas invasões traziam a “genebra”, uma outra bebida com valor alcoólico.

Sua longa presença dentro do território regional, e sua assimilação nos hábitos de diferentes etnias, somada à produção em diferentes regiões favoreceu o surgimento de vários outros nomes e expressões linguísticas para designá-la.

Luiz Edmundo Costa (1987) realizou algumas pesquisas que revelam que durante o século XVI e XVII, o termo jeribita era muito popular, mas apresentava variações como: jiritiba, jurubita, geribita, geriba, piri-pita. Todos eles eram sinônimos de “Cachaça”. Porém, em alguns documentos da época, há indicações de que de outros líquidos diferentes como geribita de fora, bagaceiro, caxaxa azeda, garapa azeda para designar os produtos retirados da cana que, consumidos em excesso, também causavam embriaguez. Já o termo utilizado até hoje, a “pinga”, surge no final do século XIX no Rio de Janeiro e São Paulo. Depois da fervura e da evaporação do caldo fermentando, “pingava” na bica do alambique, originando daí a pinga como produto deste pingado.

O quadro 31 apresenta um breve inventário de sinônimos e expressões referentes a Cachaça.

| | | |
|---|----------|-------------|
|  | | |
| Abençoada | A Boa | A Boazinha |
| A Caliente | A Rainha | Abraçadeira |

⁹⁷ Citado por Cascudo com seu nome traduzido, Georf Marcgraf (1610-1644) era um dos cientistas trazidos pelo Conde de Nassau ao Brasil Holandês. Realizou expedições documentando, seja por amostras ou por desenhos ilustrativos, diversas plantas e hábitos da população. Este material posteriormente foi editado por Johannes de Laet, pois quando Nassau retornou a Holanda, Marcgraf já havia morrido. O livro publicado em 1648, chamado História Natural do Brasil (Historia Naturalis Brasiliae), divide-se em oito partes. As três primeiras são referentes às plantas, sendo estas subdivididas de acordo com as seguintes categorias: ervas; plantas frutíferas; arbustos e árvores; a quarta parte refere-se aos peixes; a quinta, às aves; a sexta, aos quadrúpedes e serpentes; a sétima, aos insetos; a oitava parte trata da região e seus habitantes, sendo acrescida de um apêndice sobre os tapuias e os chilenos (GESTEIRA, 2007).

| | | |
|------------------------------|-------------------|---------------------------|
| Abre | Abre-apetite | Abre-bondade |
| Abre-coração | Abrideira | Abridora |
| Aça | Acalma-nervo | Ácido |
| Aço | Acuicui | A-do-ó |
| Adormece-virgem | Africana | Água |
| Água-benta | Água-bórica | Água-branca |
| Água-bruta | Água-briga | Água-de-cana |
| Água-de-fogo | Água-de-setembro | Água-doce |
| Água-lisa | Água-maluca | Água-mineral |
| Água-pé | Água-p'ra-tudo | Água-que-gato-não-bebe |
| Água-que-passarinho-não-bebe | Aguardente | Aguardente de cana |
| Aguarrás | Águas-de-setembro | Aguinha |
| Agundu | Alicate | alegria de pobre |
| Alpista | Alpiste | Aluanda |
| Amansa-corno | amansa sogra | Amarelinha |
| Amorosa | Anacuíta | Angico |
| Aninha | Anjo-da-guarda | Antibiótico |
| Anticaspa | Antioxidante | Apaga-tristeza |
| A-que-incha | Aquela | Aquela-que-matou-o-guarda |
| A-que-matou-o-guarda | Aquiqui | Arapari |
| Ar dosa | Ardosei | Ariranha |
| Arrasta-pé | Arrebenta-peito | Arrupiada |
| Aruanda | Assina-ponto | Assovio-de-cobra |
| Astralzinho | Atentada | Atitude |
| Azeite | Azinhavre | Azogue |
| Azulada | Azuladinha | Azulina |
| Azulzinha | | |



| | | |
|------------|---------------|---------------------|
| Badalo | bafo da onça | Bafo de Tigre |
| Baga | Bagaceira | balança |
| Baronesa | Bataclã | Bebida-de-pobre |
| Benedita | Berro | Bicarbonato-de-soda |
| Bicha | Bichinha | Bicho |
| Bico | Birinaite | Birinata |
| Birita | Birrada | Bitruca |
| Boa | Boa-ideia | Boa-p'ra-tudo |
| Boinha | Bom-p'ra-tudo | Borbulhante |
| Boresca | Bota-fora | Braba |
| Branca | Brande | Branquinha |
| Brasa | Braseira | Braseiro |
| Brasileira | Brasileirinha | Brava |



| | | |
|-------------------|---------------|------------------------|
| Cabreira | Cachaça | Cachorro-de-engenheiro |
| Caeba | Café-branco | Caiana |
| Caianarana | Caianinha | calibrina |
| Calorenta | Camarada | Cambirra |
| Cambraia | Cambrainha | Campestre |
| Camulaia | Cana | Cana-capim |
| Cândia | Canguara | Canha |
| Canibirna | Canicilina | Caninha |
| Caninha-verde | Canjebrina | Canjica |
| Capote-dos-pobres | Capim-santo | cascabulho |
| Cascavel | Catinguenta | Catrau |
| Catrau-campeche | Catuaba | Catura |
| Catuta | Cauim | Caúna |
| Caxaramba | Caxixi | Celular |
| Cem-virtudes | Chá-de-cana | Champanha-da-terra |
| Chapuletada | Chato | Chibatada |
| chinelada | Chica | Chica-boia |
| Chicote | Chora-menina | Chorinho |
| <i>Chorona</i> | Cidrão | Cipinhinha |
| Cipó | Cipoada | Cobertor-de-pobre |
| Cobréia | Cobreira | Coco |
| Concentrada | Congonha | Conguiriti |
| Consolação | Consola-corno | Contra |
| conquista | Contra-rainha | Corta-bainha |
| Cotréia | Crislotique | Crua |
| Cruaca | Cumbe | Cumbeca |
| Cumbica | Cumulaia | cura tombos |
| Cura-tudo | | |



| | | |
|-----------------|-------------|-------------------------|
| Danada | Danadinha | Danadona |
| Danguá | Delas-frias | Delegado-de-laranjeiras |
| Dengosa | Depurativo | Desabafa |
| Desgraça | Desmanchada | Desmanchadeira |
| Desmancha-samba | Dindinha | Distinta |
| Ditadura | Doidinha | Dona-branca |
| Dormideira | Douradinha | |



| | | |
|----------------|------------------|----------------------|
| Ela | Elixir | Endiabrada |
| Engasca-gato | Engenhoca | Entorta-pé |
| Engorda-marido | Espalha gripe | Espanta-moleque |
| Espiridina | Espirito | Esquenta-aqui-dentro |
| Esquenta-corpo | Esquenta-dentro | Esquenta-por-dentro |
| Estricnina | Extrato-hepático | |



| | | |
|---------------|----------------------------|------------------|
| <i>Faísca</i> | Fanta | Faz-dodó |
| Faz-xodó | Fecha-corpo | Fedegoza |
| Ferro | Filha-de-senhor-de-engenho | Filha-do-engenho |
| Fogo | Fogo-molhado | Fogosa |
| Forra-peito | Fragadó | Frida Fiinha |
| Fruta | Fuinha | |



| | | |
|-----------------------|--------------|-----------|
| Garapa | Garapa-doida | Gás |
| Gasolina | Gaspa | Geada |
| Generosa | Gengibirra | Gigolina |
| Girumba | Glostora | Gole |
| Goró | Gorobeira | Gororoba |
| Gorobinha | Graxa | Gramática |
| Grogue | Granzosa | Gravanji |
| Guamba | Guampa | Guampe |
| guarda chuva de pobre | Guarupada | |



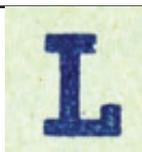
| | |
|-----------|------------|
| Hidolitra | Homeopatia |
|-----------|------------|



| | | |
|----------------|---------------|------------|
| laiá-me-sacode | Igararê-mirim | Imaculada |
| Imbiriba | Incha | Incha-cara |
| Incha-pé | Inchadeira | Injeção |
| Inspiração | Insquento | Isbelique |
| Isca | | |



| | | |
|-----------|-----------|----------|
| Já-começa | Jamaica | Januária |
| Jeribá | Jeribita | Jeritiba |
| Jerumba | Jinibirra | Jora |
| Juçara | Junca | Jura |
| Jurutiba | Jurupinga | |



| | | |
|-------------------|---------------|-----------|
| Lágrima-de-virgem | Lambada | Lamparina |
| Lanterneta | Lapada | Lapinga |
| Laranjinha | Lebrea | Lebréia |
| Leguma | Levanta-velho | Limpa |
| Limpa-goela | Limpa-olho | lisa |



| | | |
|------------------|-----------------|------------------|
| Maçangana | Maçaranduba | Maciça |
| Malafa | Malafo | Malavo |
| Malavra | Malvada | Malunga |
| Mamadeira | Mamãe-de-aluana | Mamãe-de-aluanda |
| Mamãe-de-aruaana | Mamãe-de-luana | Mamãe-de-luanda |
| Mamãe-sacode | Manduraba | Mandureba |
| Mangaba | Mangabinha | Mania |
| Marafa | Marafó | Maria |
| Maria-branca | Maria-meu-bem | Maria-seu-bem |
| Maria--teimosa | Marimbondo | Mariquinhas |
| Martelada | Martelo | Marumbis |
| Marvada | Marvadinha | Mata-bicho |

| | | |
|-------------|--------------------|------------|
| Mata-paixão | Mata-saudade | Mateus |
| Meiota | Meladinha | Mele |
| Meleira | Menina-de-azul | Meropéia |
| Meu-consolo | Miana | Milagrosa |
| Mijo-de-cão | Mijo-santo | Mindona |
| Mindorra | Minduba | Mindubinha |
| Miscorete | Minuto-de-silêncio | Mistria |
| Moça-branca | Moça-loura | Molengão |
| Molhadura | Monjopina | Montuava |
| Morrão | Morretiana | Muamba |
| Mulata | Mulatinha | Muncadinho |
| Mindureba | Munganpo | |



| | | |
|---------------|-----------|---------|
| Não-sei-o-que | Nó-cego | Negrita |
| Nordigena | Número um | |



| | | |
|--------------|-----------|--------------|
| Obsessão | Óleo | Óleo-de-cana |
| Omin-fum-fum | Oranganje | Orotanje |
| Ori | Otim | Otim-fium |
| Otim-fim-fim | Ourinho | |

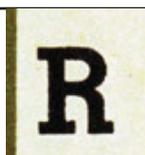


| | | |
|-----------------|--------------|--------------|
| Paixão | Panate | Parati |
| Paraty | Parda | Parnaíba |
| Patrícia | Pau-de-urubu | Pau-no-burro |
| Pau-selado | Passa-raiva | Pé-de-briga |
| Péla-goela | Pelecopá | Penicilina |
| Perigosa | Petróleo | Pevide |
| Pechincha | Pifão | Pílcia |
| Pilóia | Pindaíba | Pindonga |
| Pinga | Pingada | Pindávia |
| Pinga-de-cabeça | Pinga-mansa | Pinguinha |
| Piraçununga | Piribita | Pitula Porco |
| Porongo | Preciosa | Prego |
| Presepe | Pringoméia | Proletária |

| | | |
|--------|----------|---------|
| Pura | Purgante | Purinha |
| Purona | | |



| | | |
|-------------|--------------|----------------|
| Quebra-gelo | Quebra-jejum | Quebra-munheca |
| Quindim | Quebra-goela | |



| | | |
|---------|----------------|---------|
| Rama | Reforça-rapapé | Remédio |
| Restilo | Retroz | Rija |
| Ripa | Roco-forte | |



| | | |
|-------------------|--------------------------|------------------------|
| Saideira | Salsaparrilha-de-bristol | Samba |
| Santa-branca | Santamarense | Santa-maria |
| Santinha | Santo-amarense | Santo-onofre-da-bodega |
| Sapuara | Semente-de-arenga | Semente-de-arrenga |
| Sem-nata | Sete-virgulas | Sinhazinha |
| Sipia | Siúba | Somo-de-cana |
| Soma | Sputnik | Sumo-de-cana |
| Suor-de-alambique | Suor-de-cana-torta | suor de noiva |
| Supupara | Suruca | |



| | | |
|-------------|-----------------|------------|
| tá na hora | Taifá | Talagada |
| Tanguara | Tapa-no-beiço | Teimosa |
| Teimosinha | Tempero | Tenebrosa |
| Terebintina | Tioba | Tiguara |
| Tigura | Tindola | Tiner |
| Tinguaciba | Tiguara | Tiquara |
| Tira-calor | Tira-juízo | Tira-prosa |
| Tira-teima | Tira-vergonha | Titara |
| Tiúba | Tode-de-garrafa | Tome-juízo |
| Topada | Trago | Tremedeira |

| | | |
|---|---------------------|------------------|
| Três-martelos tudo azul | Três-tombos | Truaca |
|  | | |
| Uca | Uísque-de-pobre | Uma |
| Uma-aí | Umazinha | Unganjo |
| Upa | Urina-de-santo | Usga |
|  | | |
| Vela | Veneno | Venenosa |
| vergonha | Vexadinha | virge |
| Virgem | Virtude | |
|  | | |
| Xarapa | Xarope-de-grindélia | Xarope-dos-bebos |
| Xarope-galeco | Xavielada | Ximbica |
| Ximbira | Xinabre | Xinapre |
|  | | |
| Zombeteira | Zunzum | Zuninga |

Quadro 19 – Inventário de sinônimos da Cachaça divididos por ordem alfabética. As letras indicadas são retiradas dos rótulos analisados.

Fonte: Silva (2004); Cascudo (2005); Witikoski (2009).

APÊNDICE B – Inventário de litógrafos do Paraná

Este apêndice foi confeccionado com dados levantados durante a pesquisa, portanto, é uma inventário em contínua revisão e ampliação.

Estes inventário é um modo de organizar e mapear, quem eram, onde e quando trabalharam, quais eram as funções dos envolvidos no processo de criação e produção das litografias paranaenses.

| Litógrafo | Oficina Litográfica | Função | Observações |
|--------------------------|--|--|--|
| Adolfo Kloss | Litografia Progresso | Primeiro Desenhista (Mestre litógrafo) | |
| André Baus | Sociedade Metalgráfica | | |
| Albano Agner de Carvalho | Litografia Progresso (desconhecida) Serviço Militar (desconhecida) | | Aprendiz de Alexandre Schroeder; |
| Alberto Thyle (Thiele) | Impressora Paranaense (1918 – 1963) | Primeiro Desenhista (Mestre litógrafo); Chefe de seção | Responsável pela formação de diversos litógrafos. |
| Albino Hoefly | Impressora Paranaense (desconhecida) | Aprendiz; Oficial Litógrafo; | Formando na Imprensa Paranaense Trabalhou para Impressora Pontagrossense |
| Albino Holzkamp | Litografia Progresso (desconhecida – 1944) Impressora Paranaense (1944 – desconhecida) | Primeiro Desenhista (Mestre litógrafo); | Mestre de Otto Schneck na Litografia Progresso; Paralelamente trabalhava com fotografias; |
| Alexandre Pohl | Impressora Paranaense (Datas desconhecidas) | Primeiro Desenhista (Mestre litógrafo) | Fundou uma oficina litografia no Rio de Janeiro, após sair da Impressora Paranaense |
| Alexandre Schroeder | Impressora Paranaense (até 1912); Litografia Progresso (1912 – 1914); Autônomo (1914 –1920); Kirstein & Schroeder (1920 –1922); Metalgráfica (Entre em 1924 – 1934) | Primeiro desenhista (Mestre litógrafo); Chefe de seção | Formando em uma Escola na Alemanha; Transmitia seu ofício a aprendizes em todas as litografias que atuou. |
| Alfredo Oeler | | | Trabalhos para a Impressora Ponta Grossense |
| Armin Henkel | Impressora Paranaense Litografia Armin Henkel | Transportador | Transformou sua litografia em um estúdio fotográfico. |

| | | | |
|--|--|--|---|
| Arnaldo Raschendorfer | Impressora Paranaense Metalografia Pradi Entrou no Estado | Oficial litógrafo; Primeiro desenhista (Mestre litógrafo) | Primo de Rodolpho Doubek; Trabalhos com decoração de interiores; Trabalhos para estúdios fotográficos |
| Augusto Stresser | Impressora Paranaense (desconhecida) | | |
| Brigite | Impressora Paranaense; Serigrafia Murbach*; | Aprendiz | Aprendiz da Impressora Paranaense; Foi trabalhar em uma serigrafia de Murbach* |
| Constante Moro | Sociedade Metalgráfica | Desconhecida | Trabalhou Alexandre Schroeder e Rodolpho Doubek |
| Emilio | Litografia Guimarães | Primeiro desenhista (Mestre litógrafo) | Primeira Oficina litográfica de Ponta Grossa; Era alemão; |
| Erwin Oefner | Sociedade Metalgráfica (desconhecida) | | |
| Estanislau Traple | Impressora Paranaense (1912 – 1921) | Aprendiz; Oficial Litógrafo; | Aprendiz da Impressora Paranaense com o mestre Alexandre Pohl; Frequentou o atelie de Alfredo Andersen |
| Francisco Folch | Impressora Paranaense (1888 – 1917) | Primeiro desenhista (Mestre litógrafo); Transportador (1888 – 1894); Proprietário (1894 – 1917) | Formando em uma Escola Técnica na Espanha; Transmitia seu ofício a aprendizes da oficina. |
| Germano Henrique Guilherme Kirstein | Kirstein & Schroeder (1920 – 1922) Sociedade Metalgráfica (Chefe da produção) (1924 – 1955) | Transportador | Formando em uma Escola Técnica na Alemanha; Responsável por inserir novos conhecimentos técnicos no Paraná, por exemplo, a Decalcomania. |
| Guido Conrado Rezler | Impressora Paranaense (desconhecida – 1942) | Aprendiz | Aprendiz da Impressora Paranaense; |
| Guilherme Traple | Impressora Paranaense, Metalografia Pradi, Madalosso, Impressora Pontagrossense | Transportador | Formado na Impressora Paranaense Frequentou o atelie de Alfredo Andersen Aprendeu com Alexandre Pohl |

| | | | |
|-------------------------|--|---|---|
| Hedwig Eliese Krause | Impressora Paranaense (1919 – 1963) Kingraf (1964 – ?) | Primeira Desenhista (Mestre Litógrafa) | Aprendiz da Impressora Paranaense; Trabalhos para a Metalografia Pradi; Trabalhos para a Impressora Pontagrossense; Fundadora da Kingraf. |
| Hormin Hendel | Impressora Paranaense (Desconhecida) | Oficial Litógrafo; | Indícios de formação em escola técnica da Alemanha; |
| Irvino Born | Gráfica Born | Transportador | Irmão de Leonardo Born |
| Leonildo Luiz Levoratto | Impressora Paranaense (1922 – desconhecida) | Transportador; | |
| João Philippe Delflach | Litografia do Comércio (1888 – 1889) | Oficial Litógrafo; | |
| João Thomas | Metalografia Pradi (desconhecida) | Transportador | Trabalhou 40 anos na Metalografia Pradi |
| Leonardo Born | Sociedade Metalgráfica (aprendiz década de 1930 – 1947) Gráfica Born (1947 – desconhecida) | Primeiro desenhista (Mestre litógrafo) | Formado na Sociedade Metalgráfica pelos Mestres Alexandre Schroeder e Rodolpho Doubek |
| Max Schrappe | Schrappe & Cia (1912 – 1922) Impressora Paranaense (1922 – 1942) | Transportador; Primeiro desenhista (Mestre litógrafo); | Aprendeu em conjunto com seu Irmão Oscar Schrappe e com outros litógrafos, já no Brasil. |
| Max Schrappe Junior | Impressora Paranaense | Oficial litógrafo | Aprendeu com Alberto Thyle e Arnaldo Raschendorfer; Fez cursos técnicos na Alemanha entre 1925 – 1926 |
| Oscar Schrappe | Schrappe & Cia (desconhecida) Impressora Paranaense (desconhecida) | Transportador; Primeiro desenhista (Mestre litógrafo); | Cursa uma escola técnica na Alemanha; Irmão de Marx Schrappe; |
| Otávio Gil | Impressora Paranaense (1925 – desconhecida) | Transportador; | |
| Otto Cristiano Schneck | Litografia Progresso (1935 – 1939) Impressora Paranaense (1939 – 1944) Sociedade Metalgráfica * Impressora Pontagrossense * Metalografia Pradi (1948 a 1955) Agência de Publicidade * Trombini (1975 – Desconhecido) | Aprendiz Oficial Litógrafo Primeiro Desenhista | Aprendeu na Litografia Progresso com o mestre Albino Holzkamp; Trabalhos para a Impressora Ponta Grossense, Impressora Paranaense, Sociedade Metalgráfica e Metalografia Pradi |

| | | | |
|--------------------------|---|---|--|
| Otto Smith | Metalografia Pradi | | |
| Otto Stütz | Impressora Paranaense (1939 – desconhecida) | Aprendiz; Oficial Litógrafo; Primeiro Desenhista; Chefe de seção; | Aprendiz na Impressora Paranaense com o mestre Alberto Thyle; Trabalhou para a litografia Ipiranga em São Paulo; Desenhou o uniforme e escudo do time de futebol do Água Verde; |
| Paulo Ramos | Impressora Paranaense | | Aprendiz na Impressora Paranaense |
| Paulo Rohrbach | Impressora Paranaense (1939 – desconhecido) | Oficial litógrafo | Aprendiz de Alberto Thiele |
| Paulo Knesebeck | Impressora Paranaense (desconhecida – 1945) | | |
| Rodolfo Körbel | Litografia Progresso (desconhecida) Sociedade Metalgráfica (desconhecida) | Aprendiz Litógrafo; Oficial Litógrafo; Primeiro desenhista (Mestre litógrafo); Chefe de seção; | Aprendeu na Litografia Progresso; Se tornou chefe de seção após a saída de Rodolpho Doubek |
| Rodolpho Doubek | Sociedade Metalgráfica (1929 – 1938) Secretária do estado (1938 – aposentadoria) | Aprendiz Litógrafo Primeiro desenhista (Mestre litógrafo) | Aluno de Alfredo Andersen Aprendeu sobre fotografia e litografia com seu primo Arnaldo Raschendorfer Foi aprendiz de Alexandre Schroeder na Sociedade Metalgráfica durante 1 ano e meio. |
| Rody Frederico Janz | Impressora Paranaense (desconhecida – 1945) | | Aprendiz na Impressora Paranaense; |
| Rômulo César Alves | Impressora Paranaense (desconhecida – 1912) Litografia Progresso (1912 – desconhecida) | Transportador | Aprendiz na Impressora Paranaense. Trabalhou com Alexandre Schroeder e Francisco Folch |
| Ronaldo Hoemhe | Impressora Paranaense (desconhecida); | | Aprendiz na Impressora Paranaense; |
| Sérgio Squiba | Impressora Paranaense (desconhecida); Cartógrafo do estado (desconhecida) | | Aprendiz na Impressora Paranaense; |
| Siegfried Conrado Rezler | Impressora Paranaense (1945 – desconhecida) | | |
| Siegfried Ernst Bohlmann | Impressora Paranaense (1944 – desconhecida) | | |
| Werner | Impressora Paranaense (trabalhou no ano de 1939) | | Aprendiz da Impressora Paranaense |

APÊNDICE C – Detalhamento do processo de criação da Coleção Rótulos no acervo da Casa da Memória – FCC.

Para o acesso ao acervo foi necessário entrar em contato com três setores: Biblioteca, local onde são disponibilizados para consulta de documentos físicos, como, periódicos, livros, artigos, dissertações, teses e documentos oficiais; Multimeios, local disponível para o acesso a parcela digitalizada de imagens do acervo, como rótulos, embalagens e fotografias, e as Obras Raras, local de reserva do acervo onde os documentos considerados raros e únicos são preservados. O setor de Obras Raras é o único local onde é necessário agendar um horário.

Os primeiros contatos com o acervo dos rótulos litográficos ocorreu pela disponibilização de uma pasta, com rótulos e embalagens que estão no acervo da Casa da Memória. Por se tratarem de peças antigas, em suporte físico em papel de baixa qualidade, os originais ficam armazenados na reserva do setor de Obras Raras.

As cópias das pastas eram fotocópias dos originais, e não tinham data que indicassem sua produção. Como a quantidade de elementos a ser pesquisado era vasta, optou-se em fotografar toda a pasta, para que posteriormente, pudesse ser feito um inventário com todos os rótulos que estavam disponíveis no acervo.



Figura 175 – À esquerda fotografia do rótulo *Desafio* e à direita, rótulos de embalagens das Fábricas Lucinda.

Fonte: Casa da Memória – FCC, Catálogo da Biblioteca (2011).

Conforme observado na figura 175, as fotocópias eram em preto e branco e estavam envoltas em um plástico. Para cada rótulo de bebida foi retirada uma foto, com um único rótulo e, para aquelas que eram relacionadas a embalagens, foram documentadas em conjunto, totalizando, aproximadamente 336 imagens.

Todas estas imagens foram catalogadas em pastas e classificadas entre: Embalagens e rótulos de bebidas. As imagens dos rótulos de bebidas sofreram uma nova divisão entre alcoólicos e não alcoólicos. No grupo de alcoólicos, buscou-se aqueles que possuem por escrito as expressões Cachaça e Aguardente.

Com estas características foram selecionadas aproximadamente 110 imagens de rótulos. Inicialmente sofreram uma edição em um software, como um enquadramento, correção de níveis, e adequação a um formato prévio (120 x 120 mm) necessários para o processo seguinte: a impressão.

Durante o processo de catalogação foram impressos versões – quatro – para facilitar a consulta, sobretudo no transcorrer das entrevistas, pois era necessário apresentar os rótulos aos entrevistados.

O contato com o setor de Multimeios foi realizado pela servidora Priscila Camargo Jacewicz, que prontamente disponibilizou o acervo digitalizado do material, devidamente autorizado para uso da pesquisa pela Casa da Memória – FCC.

Dentro do acervo da Multimeios as imagens dos rótulos digitalizadas recebem um novo código e pertencem a outra base de dados, chamado CR. Cada rótulo possuía um CR, correspondente a um código do acervo da biblioteca chamado PAGR.

O código CR é aplicado em todo material do acervo digitalizado, sendo constituído principalmente por imagens digitais de fotografias. Os rótulos, embalagens e documentos já digitalizados consistem em um volume menor do acervo.

Nesta etapa da pesquisa, buscou-se comparar as duas referências do acervo, tanto o inventário das foto-

cópias da biblioteca de código PAGR, como o acervo digitalizado do multimeios, denominado de CR. Pelo comparativo observou que alguns rótulos do acervo da biblioteca, não estavam no acervo digitalizado, e vice-versa.

O fato foi relatado a servidora Priscila, que constatou que havia uma sobreposição das catalogações, com algumas falhas, que ocasionaram a divergência entre o material digitalizado e o que estava disponível para consulta física na biblioteca.

A estrutura de catalogação geral sofreu alterações de código durante uma migração de um sistema de base de dados de fichamento de registro físico para a versão da base de dados digital. O código antigo era chamado de POAR, e o código adotado na base de dados era denominado PAGR.

Na figura 176 é possível ver nos detalhes com círculos vermelhos, os dois códigos anotados na pasta do acervo da biblioteca. Pode-se observar que alguns rótulos não receberam o novo código e, de acordo com a servidora Priscila, não estavam cadastrados na base de dados do Multimeios, e alguns que estavam na base de dados do multimeios não estavam com seu código de catalogação, PAGR, corretos.

Com a indicação da divergência e a impossibilidade de localizar alguns rótulos, foi necessário recorrer ao setor de Obras Raras, onde estavam os rótulos originais.



Figura 176 – Na imagem à esquerda no rótulo *Montecrista*, na parte superior em anotação e no destaque na cor vermelha, o código atual no acervo, chamado PAGR. Na imagem a direita no rótulo *Gery*, na parte inferior, em destaque em vermelho, o código antigo chamado de POAR.

Fonte: Casa da Memória de Curitiba – FCC (2011).

O atendimento no setor de Obras Raras foi efetuado pela servidora Jussara Ferreira Reinert por meio de marcação de um horário.

De acordo com a servidora Jussara, as informações do POAR eram antigas e não tinham sido substituídas em sua totalidade pela versão PAGR, e em alguns casos, dois rótulos iguais estavam com números de cadastro de acervo diferentes, enquanto outros, estavam sem nenhum cadastro.

A proposta discutida foi iniciar uma nova base de dados exclusivos para os rótulos, chamando-a de Coleção Rótulos, tendo em vista, que não era possível saber com exatidão o que constava no acervo da Casa da Memória. Durante o processo, foi combinado que o pesquisador doaria uma versão colorida e com os códigos da base de dados impressa a biblioteca, sendo disponível para consulta ao público, em substituição a atual pasta de fotocópias.

A Coleção Rótulos ficou vinculada ao setor de Obras Raras, chamada de Patrimônio restrito (NP) com acesso ao público com atendimento por meio de agenciamento de horário e consulta orientada, com luvas, e com acompanhamento de um(a) servidor(a) do setor de Obras Raras.

A figura 177 apresenta a tela da base de dados do Centro de Documentação da Casa da Memória, visualizando a coleção rótulos, durante o período de recadastramento dos códigos. Os itens relacionados na nova catalogação foram definidos pela servidora Jussara.

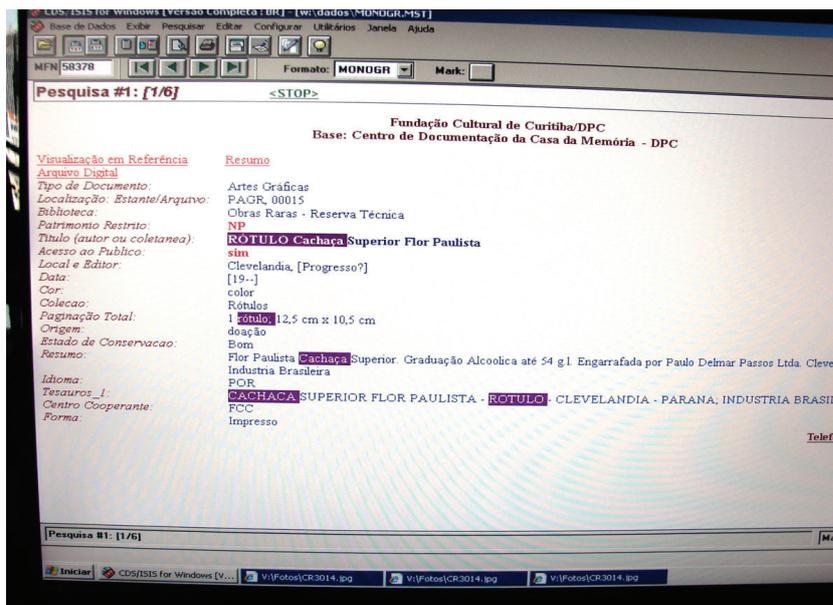


Figura 177 – Tela da Base do Centro de Documentação da Casa da Memória, coleção Rótulos
Fonte: Autoria própria.

A procura é feita a partir da definição de uma palavra chave, ou de palavras-chave, no caso da figura acima, utilizou-se as palavras “Rótulos, Cachaça”. O sistema indica o número da pesquisa #1, e o número de ocorrências, no caso 1/6, indicado a esquerda na parte superior da figura 3, em tipos na cor vermelha escura.

Na ficha, as palavras chave definidas são destacadas com uma cor roxa, para proporcionar uma visualização rápida. De acordo com a servidora Jussara, é fundamental que todos os campos tenham sido preenchidos, com atenção especial para os campos “Resumo” e “Tesauros_1”.

O campo “Resumo” deve conter todas as informações escritas no rótulos, enquanto o Campo “Tesauros_1” tem a estrutura: O que é, nome, classificação, cidade, estado, país. O quadro 21 descreve cada um dos campos utilizados para a catalogação, com a informação do campo, na coluna a esquerda, a informação do rótulos exemplificado, coluna do meio e, um breve comentário sobre a descrição do campo, na coluna a direita.

Quadro 20 – Itens relacionados no processo de confecção da nova coleção Rótulos para o rótulo *Flôr Paulista*. Fonte: Autoria própria.

| Campos | Informações | Descrição do campo |
|---|---|---|
| Visualização de referência em arquivo digital | | Vínculo que abre uma imagem digitalizada do rótulo (figura 180), referente ao acervo digitalizado do setor de Multi-meios (código CR) |
| Tipo de documento | Artes Gráficas | |
| Localização Acervo: | Estante/ PAGR, 00015; | Novo código atribuído dentro da nova coleção. |
| Biblioteca: | Obras Raras – Reserva Técnica; | Local onde a coleção está localizada fisicamente |
| Patrimônio Restrito: | NP | |
| Título (autor ou coletânea): | RÓTULO Cachaça Superior <i>Flôr Paulista</i> | |
| Acesso ao Público: | Sim | |

| | | |
|------------------------|--|--|
| Local e Editor: | Clevelândia [Progresso?] | O rótulo foi produzido para a cidade de Clevelândia e sua produção, informação entre colchetes do possível local de produção a Litografia progresso. |
| Data: | [19--] | Data aproximada |
| Cor: | Color; | Colorido |
| Coleção: | Rótulos; | Nome da nova coleção |
| Paginação Total: | 1 rótulo, 12,5 cm x 10,5 cm | 1 unidade, e suas dimensões |
| Origem: | Doação; | |
| Estado de conservação: | Bom; | |
| Resumo: | <i>Flôr Paulista</i> Superior, Graduação Alcoólica até 54 g.l. Engarrafada por Paulo Delmar Passos Ltda. Clevelândia Industria Brasileira; | |
| Idioma: | POR | Português |
| Tesaurus_1: | CACHAÇA SUPERIOR <i>Flôr Paulista</i> – RÓTULOS – CLEVELÂNDIA – PARANA; INDÚSTRIA BRASILEIRA | |
| Centro Cooperante: ; | FCC | |
| Forma: | Impresso; | |

Ao se clicar no vínculo “Visualização de referência em arquivo digital”, o sistema automaticamente abre a visualização da imagem referente ao rótulo (figura 178) apresentado, e seu respectivo cadastro nas coleções digitais, vinculando seu código de cadastro da nova coleção Rótulos, PAGR0015, com seu código de cadastro das bases de dados digitais, CR3014.



Figura 178 – Rótulo Cachaça Superior *Flôr Paulista*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

APÊNDICE I – Ofício enviado a Fundação Cultural de Curitiba



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Diretoria do *Campus* Curitiba
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Tecnologia-PPGTE



Ofício nº 001/13 – PPGTE

Curitiba, 03 de maio de 2013.

Ao: Professor Marcos Tietz.
Diretor de Patrimônio da Fundação Cultural de Curitiba
Rua Engenheiros Rebouças, 1732 - Curitiba, PR - Cep 80230-040

Assunto: Acesso às obras raras: fitas cassete de entrevistas de litógrafos paranaenses sobre rótulos antigos, no ano de 1975.

Prezado Professor,

O Programa de Pós Graduação em Tecnologia (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), representado neste pela Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz e por seu orientando de doutorado Alan Ricardo Witikoski, aluno regular do programa, solicita o acesso às fitas de entrevistas de litógrafos paranaenses sobre rótulos antigos, do ano de 1975, existentes no setor de obras raras da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

O acesso a estas entrevistas se faz necessário, pois foi constatado por meio de pesquisas, que algumas não estão transcritas. Levantou-se uma documentação que mostra a existência de 12 entrevistas com litógrafos, realizadas, provavelmente, por Rosirene Gemael, para a exposição “Rótulos e Embalagens Antigos – Litografia”, ocorrida em outubro de 1975. Este mesmo material resultou no Boletim informativo n.º 15 da Casa Romário Martins, publicado em outubro de 1975 com o título; “Schroeder e Kirstein, Rótulos e Embalagens Antigas – Litografia”.

Em consulta ao setor de Multimeios, com o auxílio de Roberson M. C. Nunes e Priscila Camargo Jacewicz, constatou-se a existência das fitas com as entrevistas originais no acervo das obras raras. Como não há na instituição um

equipamento para a reprodução das fitas em formato K-7, o PPGTE comprometer-se-á providenciar um equipamento compatível para a reprodução das fitas.

De acordo com o levantamento as entrevistas transcritas faltantes são de:

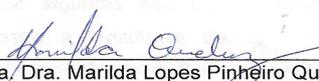
- Lia Folch: Neta de Francisco Folch, litógrafo espanhol, proprietário da Impressora Paranaense durante muitos anos; e
- Theodoro e Elisabeth Schroeder: Filhos de Alexandre Schroeder.

Após a transcrição das duas entrevistas os pesquisadores comprometem-se a entregar uma cópia, tanto digital, quanto física, para compor e completar o acervo faltante da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba.

O acesso a tais informações é relevante, pois faz parte de um estudo iniciado em 2004, que procura analisar e refletir a produção litográfica de Curitiba que tem, entre seus principais exemplares, o acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba. Tal pesquisa, já rendeu inúmeros artigos apresentados em congressos nacionais (cópias físicas doadas à Casa da Memória), além de um trabalho de especialização (cópia doada à Fundação), uma dissertação (cópia doada à Fundação) e agora uma tese (posteriormente cópia doada à Fundação).

Contando com sua compreensão e colaboração o PPGTE, nas pessoas da Profa. Marilda e do Sr. Alan, agradece desde já a inestimável contribuição para a pesquisa.

Atenciosamente,


Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz


Alan Ricardo Witikoski


Prof.ª Dr.ª Faimara do Rocio Strauhs
Coordenadora do PPGTE

Prof.ª Dr.ª Faimara do Rocio Strauhs
Coordenadora do PPGTE
FEPR - Câmpus Curitiba

Roberson Mauricio Caldeira Nunes <ronunes@fcc.curitiba.pr.gov.br>

31/07/13

para mim

Oi, Alan!

Terminei de verificar as fitas de áudio, e eu tinha esperança de localizar as das três entrevistas solicitadas por você, mas infelizmente não foi possível. O extravio delas deve ter acontecido há muito tempo, pelo fato de não terem sido transcritas. Lamento.

Atenciosamente,

Roberson Mauricio Caldeira Nunes
Chefe da Divisão de Múltiplos
Fundação Cultural de Curitiba
Fone direto: (41) 3321-3297
<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br>

APÊNDICE J – Exemplo de uma ficha de análise aplicada no rótulo Faisca

| | |
|------------------------------|---------------------------------|
| Nome: | Super Aguardente de Cana Faisca |
| Fabricante ou Engarrafadora: | A. Berton & Cia. Ltda. |
| Acervo ou coleção: | Casa da memória – FCC |
| Temática: | Tecnologia |
| Cidade: | Curitiba – Vila Fani |
| N.º de cores: | 3 – vermelho, amarelo e preto |
| N.º Tipografias usadas: | 3 |
| Formato: | 61 x 64 mm |
| Processo de Impressão: | Litografia |
| Oficina litográfica: | Desconhecida |
| Autor: | Desconhecido |

Mensagem plástica

| | Denotação | Conotação |
|----------------------------|--|--|
| Enquadramento | Formato quadrado; Janela/moldura elíptica; plano geral | Quadrado remete a ideia de estabilidade e segurança, não interferindo nos outros elementos do rótulo; janela direciona o olhar para uma cena; geral apresenta uma cena completa relacionada a uma fábrica. |
| Composição/ diagramação | Elementos centralizados e simétricos em sua maioria. | Simetria pode ser relacionada a ideia de segurança, estabilidade, porém remete a estática e falta de movimento – (contraste entre formas e ícone do raio e engrenagem sugerindo movimento) |
| Contrastes | Forma: quadrado/elipse; claro – escuro, preto e amarelo. | O quadrado remete a segurança e estabilidade, enquanto a elipse trás a sensação de janela, como uma olhada para outro lugar, quase um convite. Outro ponto é a forma ser mais orgânica e oferecer um ar de proximidade e mesmo agressiva. As cores funciona para evidenciar as formas fabris dentro da janela, e para reforçar as informações sobre o produto, como nome, tipo e origem. |
| cores | Preto, amarelo e vermelho | As cores quentes estão associadas a ideias de energia e movimento (fábrica) O preto funciona como um contraste para a legibilidade e leiturabilidade dos textos do produto. Além disso, ressalta, no fundo claro (amarelo) a silhueta da fábrica. |
| formas | Quadrado; retângulo inferior de forma irregular, elipse. | Cria-se o contraste entre formas, e a forma irregular com seu desenho em forma de triângulo isósceles, remete a ideia de velocidade. Além disso, efetua uma quebra na composição, pois está na cor amarela, assim como o conteúdo da janela, efetuando deste modo uma relação, entre a informação e o que é retratado. |
| texturas | Opaca, e as nuvens são representadas por pequenas retículas. | Suporte papel, com cores opacas. A textura aplicada na paisagem da janela, remete a sensação de nuvens carregadas, como se fosse o prelúdio de uma tempestade. |

Mensagem icônica

| | Denotação | Conotação |
|--|--|---|
| Polígono irregular na cor amarela | Raio | Tempestade, energia. Dentro do contexto das nuvens (textura) a tempestade remete a sensação de poder de destruição do raio, e sua grande liberação de energia no momento que ocorre. Pode existir uma relação entre a qualidade do produto e do raio, assim com da fábrica no qual está representado logo acima. |
| semi círculos, com texturas de retículas | Nuvens | Reforçam a sensação de tempestade, quando as nuvens ficam carregadas e mudando sua coloração para uma escala de cinza, indicando a iminência de uma forte chuva. Não há indicativos de chuva ou gotas, reforçando a ideia de iminência do evento. |
| Silhueta de formas geométricas na cor preta. | Silhueta de uma fábrica, com um pavilhão, roda da água e aqueduto. | É a representação que domina na moldura, devido ao contraste provocando pelas cores (claro – escuro) e pelo aspecto formal (redondo – poligonal). A chaminé remete aos alambiques, a outras outros rótulos ligados ao local de produção do produto, porém, não faz nenhuma relação com as paisagens de campo, cana, ou trabalhadores. No centro há uma grande construção com pequenos quadrados vermelhos em seu interior, cria a sensação de pequenas janelas, e que algum tipo de iluminação está acesso, reforçando a ideia de que na indústria o tempo não para, e a produção é contínua. Do lado esquerdo da construção, está uma algo semelhante a uma roda d'água. Ela tem formato de uma engrenagem, reforçando o aspecto de ligação com a indústria, com ideias de eficiência e modernidade. Na direita da elipse está uma construção, com uma forma de pequeno quadrados vazados, lembrando um aqueduto de transporte de água, até a roda para gerar energia. Explorar a contradição entre as ideias de modernidade e tradição da roda da água! Reforçando a ideia da roda uma forma que se assemelha a um pequeno riacho formato depois da água passar pela roda d'água. |

Mensagem linguística

| | Denotação | Conotação |
|-------------------------------------|--|---|
| Super aguardente de cana | Classificação da bebida, na parte superior do rótulo em caixa alta. | O super pode reforçar os aspectos da fábrica e modernidade, como um elemento que torna um produto superior, aos demais por suas práticas de fabricação. Reforça este aspecto a posição do texto, na parte superior do rótulo, logo acima da janela. |
| Indústria brasileira | Produto brasileiro, texto legal, em caixa alta. | Para manter a simetria do rótulo a frase é separada, com cada palavra em um lado. |
| Procedência: Est. de Sta. Catarina. | Produto fabricado em Santa Catarina. | Pela posição logo abaixo da representação da fábrica, induz a ideia de que a fábrica fica em Santa Catarina e não no Paraná. |
| Álcool até 20 graus | Informação legal sobre a quantidade de porcentagem de álcool no produto. | O produto pode ser considerado como fraco, pois sua % de álcool é baixa comparada com outros produtos. |

APÊNDICE K – Análises rótulos e cartas de jogos

As associações da Cachaça com as cartas de jogos de baralho são observadas em alguns rótulos, normalmente, fazendo referência diretamente entre a representação de cartas e a expressões relacionadas a estas.

Um destes exemplos pode ser observado no rótulo da aguardente de pura cana Dois de paus (Figura 179), engarrafada por Lemos & Cia da cidade de Irati, que tem como tema uma carta de baralho, o dois de paus.



Figura 179 – Rótulo *Dois de Paus*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2012).

A composição do rótulo é simples, possui três faixas amarelas estreitas, duas na parte superior, entre eles o tipo de Cachaça – aguardente de pura cana – e uma na parte inferior. No centro ficam do lado direito o desenho da carta, enquanto a tipografia com o nome do produto, é aplicada do lado esquerdo, formando a imagem principal, com os maiores tamanhos da composição. Ao seu redor são localizadas as demais informações legais.

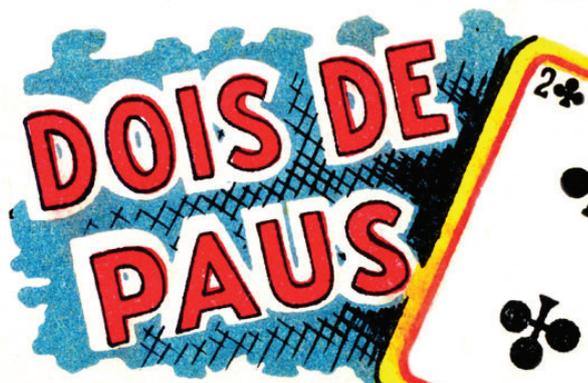


Figura 180 – Detalhe da ilustração do rótulo dois de paus.

Fonte: Autoria própria.

A Figura 180 apresenta os elementos gráficos principais em destaque no rótulo. São aplicadas quatro cores, o azul ao fundo como uma mancha irregular, a carta, na cor branca, com dois contornos, um em vermelho e outro em amarelo. Ao seu lado a tipografia aplicada em vermelho com contorno em preto.

A tipografia tem um desenho considerado geométrico, sem variação das hastes, com ausência de serifas, eixo verticalizado e simétrico. Todos os tipos estão em caixa alta, e está rotacionada aproximadamente 10° do eixo horizontal. O texto tem boa visualização e legibilidade, não só por seu tamanho, e posição do rótulo, mas também pelo uso de cores contrastantes (azul – vermelho).

Na carta, a cor amarela e vermelho em seu entorno, sob o fundo preto destacam a carta na composição, uma vez que o preto e o amarelo lado a lado, geram o efeito de contraste simultâneo, fazendo a sensação das cores serem percebidas como mais intensas.

O título dois de paus pode ser uma alusão a expressão popular “parado como um dois de paus”, ou seja, distraído, apático, sem reação perante alguma situação.

As referências a cartas de jogos aparecem em outros rótulos, como no rótulo da caninha velha *Dama de Ouro* (Figura 181), produzida em Piracicaba e engarrafada por Bebidas Guanabara Ltda. em Maringá, e no rótulo da finíssima aguardente *Coringa* (Figura 182) engarrafada pela fábrica de bebidas curitibana em Curitiba.

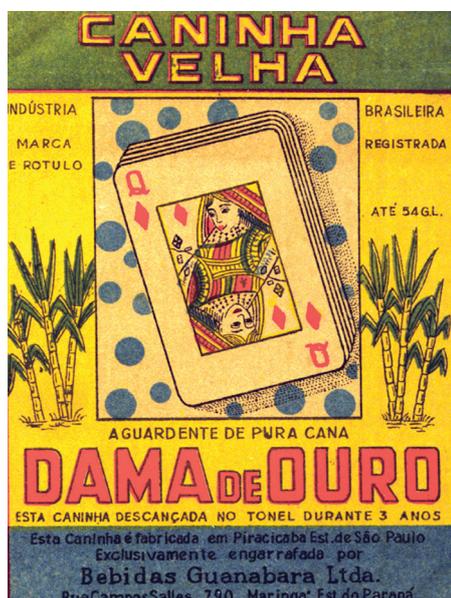


Figura 181 – Rótulo *Dama de Ouro*.

Fonte: Casa da Memória – FCC, 2012



Figura 182 – Rótulo *Coringa*.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007).

Diferentemente do rótulo Dois de paus, os dois rótulos tem uma composição mais elaborada e com a aplicação de mais elementos gráficos. No caso do rótulo *Dama de Ouro*, a carta tem destaque e está no centro da composição. Está inserida em retângulo branco com bolinhas azuis, remetendo a uma textura de toalha de mesa, local onde as cartas poderiam estar inseridas. Ao redor as canas fazendo a relação com a Cachaça e o fundo amarelo indicando a cor próxima de ouro.

A opção pelo nome *Dama de Ouro* pode ter sua origem no significado atribuída a carta em alguns jogos, como uma carta representativa e aguardada, e também o fato do produto ser envelhecido três anos, dependendo do tipo de barril, confere ao produto um aspecto amarelado, portanto, dourado.

Já o rótulo *Coringa* faz referência um tipo de carta que, normalmente, nos jogos concede a quem a possuir algumas vantagens, sendo que a mais conhecida, é sua capacidade de se passar por qualquer outra carta do baralho, o que pode ser observado na ilustração na mão esquerda do personagem, como que carregando todos os naipes, e na mão direita segurando uma espécie de máscara, sugerindo essa condição.

Esse personagem é normalmente representado como um espécie de palhaço e/ou bobo da corte. Sua origem é contraditória uma é contada a partir da Inglaterra, de uma carta denominada “Imperial bower”, capaz de vencer qualquer outra carta, a outra é de origem italiana fazendo referência a carta da liberdade, daí a associação a loucura e a representação de um louco, pois não tinha naipe, nem número, e na posse dela era possível realizar várias ações.

Essa relação parece sugerir que a Cachaça *Coringa* pode ser tão boa quando suas similares, capaz de captar e/ou representar todas as características organolépticas que fazem uma cachaça ser considerada de qualidade.

As referências as cartas de baralho promove na Cachaça uma aproximação com seus consumidores, uma vez que o produto é consumido em momentos considerados de lazer e/ou festivos, onde os jogos de cartas são praticados das mais diferentes formas e regras. Outra possibilidade é sugerir o consumo do produto as sensações promovidas pelos jogos e suas cartas ao jogador, criando uma ligação entre as duas práticas, o consumo e o jogo.

Além disso, estabelece novas relações da Cachaça dentro de novas práticas sociais, enriquecendo e explicando a grande diversidade de temas representados em seus rótulos.

APÊNDICE L – Análises dos rótulos número um



Figura 183 – Rótulo aguardente de cana número um dos aperitivos *Itajaí*.

Fonte: Coleção Karoline Martioli (2012).



Figura 184 – Rótulo aguardente de cana Canôas número um dos aperitivos Curitiba.

Fonte: Casa da Memória – FCC (2007)..

Foram localizados duas aguardentes com rótulos e nomes semelhantes. A primeira, aguardente de cana número um dos aperitivos, fabricada e engarrafada por Solano M. Schmitt, na cidade de *Itajaí*, e a segunda aguardente de cana Canôas número um dos aperitivos, engarrafada pela Ind. e com. Platino Ltda. na cidade de Curitiba.

Eles possuem o mesmo motivo, uma mão saindo do lado direito do rótulo, possivelmente masculina, segurando uma garrafa em formato de número um, colocando a Cachaça em uma taça, em um fundo verde.

O destaque da composição é a garrafa em forma do um, por essa razão estes rótulos foram classificados como tipográficos. Outro ponto é que as cachaças não são da mesma engarrafadora e distribuidora, nem da mesma cidade, e vários detalhes dos rótulos, que podem ser vistas da Figura 185, os diferenciam.



| | |
|---|--|
| <p>a Nome do produto em destaque – Canôas – na cor amarela. A tipografia remete ao modernista geométricos, em caixa baixa, na cor preta.</p> | <p>Ausência do nome do produto esta área, ficando em destaque o tipo do produto, também seguindo um tipo que remete ao traço do modernista geométrico, na cor branca – cor do papel – com contorno em magenta.</p> |
| <p>b Detalhe do bico da garrafa e da taça, os traços são grossos, quase não se vê detalhes no volume da cachaça. A tipografia do N.º segue horizontal, no sentido da leitura convencional.</p> | <p>Detalhe do bico da garrafa e da taça, os traços são finos e é possível observar os detalhes de volume. O tipo N.º está girado no sentido do fluxo de bebida.</p> |
| <p>c A manga tem área reduzida. Na retícula os pontos são grossos o que ocasiona a perda de detalhes e dá o aspecto rosado na mão.</p> | <p>A área da manga é maior. Os pontos da retícula são bem definidos, favorecendo os detalhes da mão.</p> |
| <p>d A posição da taça está localizada na parte inferior do rótulo, cortando um pedaço da base da base, sua haste é mais longa e sem detalhes.</p> | <p>A taça encontra-se na parte inferior, porém não tem nenhum corte na imagem da sua representação. Sua haste é mais curta e possui mais detalhes.</p> |

Figura 185 – Comparação entre os rótulos Canôa número um dos aperitivos, de Curitiba, a esquerda, e número um dos aperitivos de Itajaí.

Fonte: Autoria própria.

Além das diferenças mostradas na Figura 185, ainda é possível observar que um verde é amarelado, enquanto o outro é azulado, e o fundo das informações varia de branco, para amarelo.

Diferente do rótulo *Com essa que eu vou*, na qual era possível observar o mesmo rótulo impresso em dois momentos diferentes, no exemplo dos rótulos número dos aperitivos, isso não ocorre, pois são duas empresas diferentes. Outra hipótese, seria a impressão do motivo em litografia, para a posterior aplicação dos dados de origem e legais em tipografia, conforme citado por Schneck e Alves, porém na comparação da Figura 185 há evidência que indicam que as ilustrações são diferentes, e não foram produzidas pelo mesmo litógrafo.

Portanto, os rótulos nos apresentam uma outra situação, em que aparentemente a inspiração para o rótulo, não veio de revistas, jornais, acontecimentos, cinema, rádio e quadrinhos, mas veio de outro rótulo de Cachaça.

Seu nome faz uma alusão à primeira colocação, sugerindo ser a mais saborosa, e/ou mais indicada para ser consumida em determinado momento, no caso juntamente com o consumo de aperitivos, situação que não ocorre nos outros rótulos. Outro ponto que colabora com essa perspectiva é que gradação é de 20° GL, portanto, uma Cachaça que pode ser considerada mais suave.

ANEXO A – Boletim Informativo n.º 15 Casa Romário Martins. Schroeder e Kirstein, Rótulos e Embalagens Antigas – Litografia. Outubro de 1975.



Figura 186 – Capa do Boletim Informativo n.º 15. Suporte papel, impressão em uma cor (preto). Qualidade próxima de uma fotocópia.

Fonte: Autoria própria, Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 187 – Página número 04. Fonte: Autoria própria, Casa da Memória – FCC (2012).



Figura 188 – Página número 06. Fonte: Autoria própria, Casa da Memória – FCC (2012).

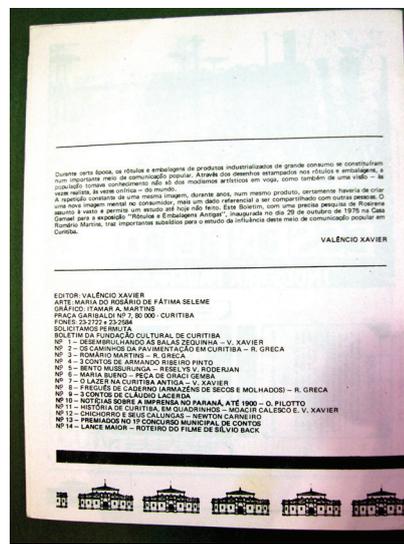


Figura 189 – Última página, onde Valêncio Xavier comenta sobre as motivações das pesquisas realizadas. Fonte: Autoria própria, Casa da Memória – FCC (2012).

O contrato social entre Schroeder e Kirstein nunca chegou a ser renovado. Ao contrário, a sociedade foi desfeita a 15 de setembro de 1924 e dela os sócios saíram apenas com o capital inicial, “sem lucros por não os haver ali. Acontece, diz Theodoro, que o Fontana insistiu muito para que os dois alemães desfizessem a sociedade e abrissem outra com ele. No começo meu pai não queria, mas a insistência foi tão grande que ele e o Kirstein acabaram concordando, e participaram na fundação da Sociedade Metalgráfica”.

Leonardo Bom dá sua versão: “os dois alemães sabiam de tudo. Começaram com uma pequena litografia na Mateus Leme onde o Leão e o Fontana mandavam confeccionar parte de seus rótulos. Como os alemães conheciam muito bem a técnica, inclusive da decalcomania mas não tinham capital necessário, se associaram ao Fontana e ao Leão e acabaram fechando eu próprio estabelecimento”. Falando sobre criação da Sociedade Metalgráfica, diz Cesar Junior: “peio que eu ouvi contar tenho a impressão que o senhor Francisco Fido Fontana conheceu os dois alemães, Schroeder e Kirstein, gostou muito do trabalho deles e teve a idéia de montar uma firma, abrindo sociedade com os principais clientes dos produtos que esta firma iria produzir. Então foi formada a Sociedade Metalgráfica incluindo os dois alemães para suprir os demais sócios não só de rotulagem mas também embalagens. Contudo, o principal motivo da criação da Metalgráfica foi mesmo o ramo da decalcomania”.

Com efeito, a Junta Comercial do Paraná registrou no dia 7 de agosto de 1924 a “criação da Sociedade Metalgráfica, para indústria e comércio de estamperia litografia, tipografia, fabricação de latas e outros”.

Segundo o documento tratava-se de uma sociedade por Quotas de Responsabilidade Limitada, que entrou em operação no dia 15 de agosto de 1924. O capita era de 200.000\$000 divididos em quarenta cotas iguais de cinco contos de réis da seguinte forma: Francisco Fontana - 19, Gabriel Leão Veiga - 6, Alexandre Schroeder - 4, Germano Kirstein - 4, Agostinho Ermelino de Leão - 2, Guilherme Whitters Junior - 2, Leocadio Souza - 2 e Percy VWhitters - 1.

A cláusula quinta do contrato previa: “durante a vigência deste contrato, os sócios Alexandre Schroeder e Germano Kirstein não poderão empregar a sua atividade fora dos negócios da sociedade.” E a sexta cláusula determinava: “a gerência da sociedade caberá ao sócio que for designado pelos demais, contando-se para tal escolha a razão de um voto por quota, ficando-lhe reservado o uso exclusivo da firma bem como a delegação de poderes”. E a sétima cláusula: “o sócio que tiver a gerência retirará mensalmente a quantia de 1.000\$000 (um conto de reis) e os sócios Alexandre Schroeder e Germano Kirstein retirarão cada um 600\$000 mensais”. E a décima cláusula finalizava: “as dúvidas que suscitarem na interpretação das cláusulas deste contrato, ou as divergências sobre os actos da Administração serão resolvidos pela maioria dos sócios e, só no caso destes não chegarem a acordo, será escolhido um árbitro que decidirá sem recursos”.

Enquanto trabalhou na Sociedade Metalgráfica, Alexandre Schroeder participou da confecção em escala industrial das decalcomanias que eram vendidas em todo o Brasil e sempre ocupou o cargo de primeiro desenhista, desenhando diretamente nas pedras, gravando nelas, e exercendo uma atividade essencialmente de criação. Deste período, no entanto, Theodoro lembra de pouca coisa; “porque papai quase não falava de serviço em casa. Só sei que morávamos em cima da fábrica, no sobrado da Metalgráfica defronte o Passeio Público. Todas as tardes minha mãe fazia café e me mandava chamar papai e eu entrava na fábrica dizendo: “papa, cafee trinken. Por causa disto o Constante Moro que trabalhava junto com meu pai me apelidou de “cafestrinque”.

Uma tênue referência ao trabalho de Schroeder e Kirstein aparece no jornal O Estado do Paraná, sob o título, “118 anos de Trabalho pela Economia do Paraná”: “As Fábricas Fontanas se especializaram em dois ramos distintos de atividades: uma seção destinada à industrialização e ao beneficiamento do mate, e outra de litografia, originária das necessidades decorrentes da apresentação de produto, confeccionando as embalagens, estampadas e criando uma nova e importante atividade industrial em nosso Estado. Nesta última seção, com o auxílio de TÉCNICOS ALEMÃES, as Fábricas Fontana S/A tornaram-se as pioneiras de uma indústria inédita no Brasil: a fabricação de decalcomania”

Rodolfo Doubek que participa na exposição, “Rótulos e Embalagens Antigas-Litografia”, com a coleção de trabalhos criados por ele na Sociedade Metalgráfica sabe pouco sobre o trabalho do Schroeder:

“meu setor na Metalgráfica era desenho sobre pedra e mais tarde sobre zinco. Com o falecimento de Schroeder que era um dos chefes da firma, assumi seu lugar de primeiro desenhista. Este trabalho consistia em criar o croqui de um rótulo”.

Doubek conviveu pouco tempo com Schroeder mas mesmo assim opina sobre o seu trabalho: “para a época o trabalho de Schroeder era muito bom. E foi ele, juntamente com Kirstein que introduziram a decalcomania no Brasil”.

Doubek não confirma as ligações de Schroeder com o pessoal técnico da Alemanha: “eu não eles tinham um amigo que soprava as novidades da Alemanha eu não posso afirmar; só sei que fazíamos na Sociedade coisas que só mais tarde foram feitas em outras litografias. Um exemplo eram os cartazes em relevo”. Doubek como outros litógrafos citam o nome de Constante Moro como a pessoa mais indicada para falar em Schroeder. Acontece, porém, que ele convalesce de uma delicada intervenção cirúrgica e não pode atender a solicitação da Casa Romário Martins.

Mas o jornal Dass Kompass, editado pela colônia alemã em Curitiba, mostra a participação dos dois alemães nos trabalhos da Sociedade Metalgráfica, com várias referências, Inicia por dizer: “situada na Avenida João Gualberto nº 9, acha-se um estabelecimento industrial que, no seu ramo, pode ser considerado de primeira classe. Trata-se da Sociedade Metalgráfica Ltda, com sua fábrica de embalagens de folhas de flanders, litografia e impressão sobre flanders, conduzida pelos senhores Alexandre

Schroeder e Germano Kirstein.” E mais adiante: “a indústria tem no senhor Schroeder um litógrafo de grande habilidade. Todos os trabalhos por ele executados, sejam eles de grande ou de pequeno porte, trazem as marcas do bom gosto, na escolha das cores e da execução limpa e meticulosa que revelam o artista que ele é. Não é preciso ver mais do que os lindos quadrinhos por ele executados que enfeitam xícaras e canecos e que são a alegria das crianças, e suas concepções para a decoração das latas que se destinam a receber manteiga, conserva peixe, graxa para sapatos, etc., todas elas prova de alto nível artístico. Os trabalhos de impressão são feitos em máquina moderna Importada da Alemanha, constam, desde os mais simples, até aos multicoloridos. Além da impressão sobre folhas de flanders a firma se encarrega de qualquer tipo de litografia. Esta parte dos, trabalhos está a cargo do senhor Germano Kirstein, um profissional excelente, que tem a habilidade de reproduzir fielmente o que a pena do seu amigo e companheiro criou”. O artigo finaliza assim: “enche-nos de justificado orgulho o fato de serem alemães os homens responsáveis por este trabalho, e é razão de alegria fato de estar sendo recompensado com o devido reconhecimento e sucesso no setor prático.”

Segundo registro na Junta Comercial do Paraná, o contrato inicial da Sociedade Metalgráfica sofreu uma de suas inúmeras modificações no dia 28 do de julho de 1934 quando, “Francisco Fido Fontana, Gabriel Leão Veiga, Agostinho Ermelino de Leão, Guilherme Whitters, Alexandre Schroeder e Germano Kirstein resolveram, de comum acordo, fazer nova alteração da seguinte forma: I- O quotista Alexandre Schroeder retira-se da Sociedade, transferindo as suas quotas total de 25:000\$000 ao quotista Francisco Fito Fontana.”

Neste dia, dois quesitos do contrato seriam também modificadas: ele deixava de ser válido por 10 anos passando a tempo indeterminado e a cláusula quinta, que determinava a exclusividade de trabalho dos técnicos alemães na Sociedade era abolida. Theodoro Schroeder fala na saída de pai da sociedade. “ele não chegou a cumprir os dez anos de contrato porque pegou uma pneumonia que complicou. Logo depois morreu e mamãe ficou sem nada.”

Theodoro e Lili lembram que o final de seu pai foi bastante triste: “ele quase não falava em problemas de trabalho na nossa frente, mas, várias vezes o ouvimos chorar para a mamãe. Ele teve muita mágoa, e não nos aconselhava a trabalhar no mesmo ramo que ele. Nos últimos dias, já quase sem poder andar, trancou-se no paiol no fundo de casa e dedicou-se a gravar em vidros com diamante, e bem no finzinho não podia mais nem desenhar....”

PASSAPORTE

Primeira página

Reinado da Prússia.

Registro nP 16

Válido até 16 de abril de 1904

para: O litógrafo Alexander Otto Theodor Schroeder

De: Quaryschen

Segunda página - Para: Brasil

Konigsberg, Neumark

17 de abril de 1903

Magistrado Real da Prússia.

Terceira página - Descrição do Portador data de nascimento: 16 de dezembro de 1869

estatura: pequena

cabelos: louro escuro

olhos: cinza escuro

outras características: anda de bengalas

Este passaporte, meia dúzia de fotografias, quatro cartas de recomendação de litografias alemães, dois croquis de rótulos, dois retratos a crayon, um livro alemão com modelos da arte “de gravar em pedra”, recortes do jornal Dass Kompass, modelos, e um impresso comunicando o falecimento, é tudo o que os filhos tem ainda hoje de Alexandre Schroeder.

Segundo Theodoro Schroeder, filho mais velho, seu pai veio ao Brasil antes de 1910 com cerca de quarenta anos de idade, parando inicialmente na cidade de Rio Grande no Rio Grande do Sul onde trabalhou alguns meses na litografia de um alemão. Lá teve notícias de Curitiba e devido a problemas de saúde optou pelo clima daqui.

Morou inicialmente na rua Coronel Dulcídio, onde uma senhora alugava quartos e logo em seguida começou a fazer refeições na rua Comendador Araujo, onde hoje é o Instituto de Identificação. “Era a casa da minha avó, onde papai conheceu, começou a namorar minha mãe, e logo se casou. Como a vida fosse difícil, depois do terceiro filho, seguindo exemplo da minha avó que foi uma das primeiras parteiras diplomadas de Curitiba, mamãe aprendeu este ofício para ajudar nas despesas de casa”.

Da figura do pai, Theodoro e Lili tem lembranças claras: era pequeno, bigode tratados, manco, sempre de bengala e um lápis na mão, quase um dedo adicional com o qual estava sempre fazendo palavras cruzadas e desenhando: uma figurinha para alegrar as crianças, o retrato dos filhos ou da esposa numa pose engraçada, paisagens. “Uma ocasião, chegou a desenhar uma série de anõezinhos, cada quadro o anão em posição um pouco diferente, como se fosse um desenho animado. Ele chegou inclusive a fazer dois quadros humorísticos para um bilhar da rua XV de Novembro. Os quadros eram grandes e um deles mostrava o jogador enchendo um pneu de automóvel em cima da mesa, como se estivesse com o taco pronto para uma jogada”.

Segundo os filhos, Schroeder dedicava-se também a fotografia, e “adorava ele mesmo revela-las em casa onde tinha um laboratório. Bem falante, recebia muitos amigos principalmente o Guido Straube e Mário de Barros”. Do Schroeder profissional os filhos lembram muito pouco: “papai era prussiano, certos assuntos crianças não deviam ouvir. “Em seu depoimento Theodoro faz questão de lembrar a figura de outro alemão, Germano Kirstein nome associado ao de seu pai em vários depoimentos: “O Kirstein chegou ao Brasil mais tarde. Passou por Ponta Grossa mas acabou se fixando em Curitiba. Veio muito pobre, mal sabia falar o português e nos primeiros tempos morava nos fundos de nossa casa”.

Na verdade sobrou muito pouco da imagem de Kirstein, pois todos os seus descendentes já faleceram. Sua família “foi perseguida pelo destino” segundo vários depoimentos que concordam com Doubek: “Ele teve dois filhos, ginastas de primeira ordem, pois um deles morreu afogado e outro em decorrência de uma operação”. Depois resolveu adotar uma filha que acabou se suicidando, “Segundo Theodoro, a viúva de Kirstein no final da vida ficou bastante descontrolada e não se conformava com tanta desgraça. “Encontrava a gente na rua e não parava de chorar.”

Na verdade, desde que se conheceram, Schroeder e Kirstein, sempre estiveram ligados profissionalmente. De início na firma que abriram na rua Assunguy, e logo depois na Sociedade Metalgráfica. É que um entendia de desenho e da técnica de impressionar a pedra e o outro da parte de impressão “, diz o filho Theodoro e confirma Leonardo Born. Esta ligação no entanto não chega a figurar nos editais mandados publicar em jornais de todo o Brasil pela Sociedade Metalgráfica no ano de 1954, que diziam em determinado trecho: “... Em 1924 associou-se a um fabricante de decalcomania que, com o espírito de pioneiro iniciava a produção deste artigo no Brasil”.

Esta ligação amplamente reconhecida no depoimento de ex-litógrafos foi excluída mais uma vez no noticiário jornalístico por ocasião dos festejos comemorativos ao 125º aniversário das Fábricas Fontana que dizia, em entre outras coisas: “... interessante é registrar que esta indústria nasceu modestamente no Paraná e no Brasil em 1917, quando o senhor Germano Kirstein, técnico alemão e empregado da organização Fontana iniciou as primeiras experiências em um barracão no fundo de sua residência. O senhor Fido Fontana na época, presidente da empresa ervateira, prevendo o futuro daquela indústria, associou-se ao senhor Kirstein, organizando, em 1924 a Sociedade Metalgráfica, que mais tarde incorporado as Fábricas Fontana. A previsão do senhor ‘. F. Fontana tornou-se realidade, pois, hoje as Fábricas Fontana, sob o comando de seu dinâmico e operoso filho, senhor Ildefonso C. Fontana, assessorado pelos senhores Gabriel Veiga, Humberto Sienenrok e Constante Moro, são consideradas a mais importante indústria de decalcomania da América do Sul e a qualidade de seus produtos só encontra similar entre as melhores congêneres dos países”.

Afirmando desconhecer alguma razão para o fato de que os jornais atribuíssem quase que só a Kirstein a introdução da decalcomania, Cesar Pinto Junior propõe: “o que pode ter acontecido é que o Kirstein tinha mais contato com a clientela e por isto foi mais conhecido. Porque o Schroeder trabalhava na parte de cima da fábrica e os primeiros contatos com os clientes eram feitos pelo Kirstein. Eu atribuo a isto. Agora mais não sei se ele era mais responsável que o outro ou se era o conjunto. Só sei que foram eles quem introduziram a decalcomania produto que já conheciam na Alemanha antes de virem ao Brasil. Eu acho que ali o trabalho e a responsabilidade dos dois era igual. Cada um no seu setor contribuía em Pé de igualdade para a expansão da firma”. Constante Moro, por telefone, tenta explicar-nos rapidamente: “O Kirstein chegou ao Brasil em 1912. Neste ano voltou a Alemanha, retornando em 1914, trazendo uma prensa de mão, com a qual, no ano de 1917 fez as Primeiras decalcomanias fabricadas no Brasil. Como não fosse desenhista, aproveitava desenhos trazidos da Alemanha ou então pedia a um litógrafo que lhe desenhasse. Mais tarde associou-se ao Schroeder, que passou então a desenhar estas decalcomanias no estabelecimento que abriram em sociedade, na Mateus Leme, esquina com Barão de Antonina”. E especialmente sobre Schroeder, ele diz: “era muito bom gravador em pedra, uma arte só dominada no início por ele e por alguém da Imprensa Paranaense. Era um bom profissional. Ele, Rômulo Cesar Alves e o Scrapp foram os melhores”.

A Kirstein o jornal Gazeta do Povo do dia 4 de dezembro de 1955 dedica uma matéria sob o título, “GERMANO HENRIQUE GUILHERME KIRSTEIN: BONS SERVIÇOS PRESTADOS AO BRASIL-OCORREU NOS ÚLTIMOS DIAS DE NOVEMBRO, O PASSAMENTO, NESTA CAPITAL DO SR. GERMANO HENRIQUE KIRSTEIN.

Talvez que esse nome não possa significar muito para o nosso povo. Entretanto, constitui o nome de um dos pioneiros da indústria brasileira, atualmente situada dentro de um nível de progresso que a

todos assombra inclusive ao próprio observador. De fato, G.H.G. Kirstein, imigrado da Alemanha em 1912, fabricava cinco anos mais tarde, a primeira decalcomania em bases industriais no país. Em Curitiba, utilizando-se de laboratórios improvisados e maquinismos rudimentares, produziu o primeiro tipo de decalcomania a fogo, com a finalidade de ser utilizada em copos. Tinha como desenho, o retrato de Wenceslaw Bras, então presidente da República. Posteriormente, em virtude da alta receptividade daquele produto, já então na qualidade de fundador e diretor da fábrica Fontana, estabelecimento industrial altamente especializado e que, com o correr dos anos, transformou-se na principal e mais importante organização no gênero em todo o país.

Para alcançar o ponto atingido por ocasião de seu falecimento, G.H.G. Kirstein viveu uma vida de cientista, com toda a sorte de dissabores. Experiências fracassadas, falta de matéria prima, ausência de auxiliares especializados e uma infinidade de obstáculos todos vencidos pela vontade e inteligência daquele digno cidadão.

Nascido a 15 de janeiro de 1883 em Schweidnitz. Alemanha, Germano Kirstein chegou ao Brasil em 18 de janeiro de 1912. Depois de mais de quarenta anos de serviços úteis prestados a coletividade e ao Brasil, faleceu a 27 de novembro de 1955, deixando viúva a Sra. Stanislavva Kirstein, de cuja união teve dois filhos.

Outro recorte de jornal, (sem indicação de nome e data) guardado no álbum de recortes das Fábricas Fontana, sob o título, “Desenvolve-se a Indústria Brasileira de Decalcomania”, inicia assim: “Rio, 10 (FT)- O Brasil foi considerado, há pouco, o primeiro país de América do Sul na indústria de decalcomania, iniciada modestamente em 1917, no Paraná, nos fundos da residência do técnico alemão Germano Kirstein, em um barracão, a decalcomania rapidamente progrediu em quantidade e qualidade”. E o artigo finaliza: “Procurado por um grupo econômico desejoso de criar uma grande indústria no ramo, o modesto técnico Kirstein aceitou a proposta e daí a nossa posição privilegiada no continente, em relação a este produto.”

Nota do verso, última página:

Durante certa época, os rótulos e embalagens de produtos industrializadas de grande consumo se constituíram num importante meio de comunicação popular. Através dos desenhos estampados nos rótulos e embalagens, a população tomava conhecimento não só dos modismos artísticos em voga, como também de uma visão — às vezes realista, às vezes onírica — do mundo.

A repetição constante de uma mesma imagem, durante anos, num mesmo produto, certamente haveria de criar uma nova imagem mental no consumidor, mais um dado referencial a ser compartilhado com outras pessoas. O assunto é vasto e permite um estudo até hoje não feito. Este Boletim, com uma precisa pesquisa de Rosirene Gemael para a exposição “Rótulos e Embalagens Antigas”, inaugurada no dia 29 de outubro de 1975 na Casa Romário Martins, traz importantes subsídios para o estudo da influência deste meio de comunicação popular em Curitiba.

VALÉNCIO XAVIER

EDITOR: VALÉNCIO XAVIER

ARTE: MARIA DO ROSÁRIO DE FÁTIMA SE LEME

GRÁFICO: ITAMAR A. MARTINS

PRAÇA GARIBALDI NP 7, 80 000 - CURITIBA

FONES: 23-2722 e 23-2584

SOLICITAMOS PERMUTA BOLETIM DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

Nº 1 — DESEMBRULHANDO AS BALAS ZEQUINHA — V. XAVIER

Nº 2 — OS CAMINHOS DA PAVIMENTAÇÃO EM CURITIBA — R. GRECA

Nº 3 — ROMÁRIO MARTINS — R. GRECA

Nº 4 — 3 CONTOS DE ARMANDO RIBEIRO PINTO

Nº 5 — BENTO MUSSURUNGA — R. ESELYS V. RODE RJAN

Nº 6 — MARIA BUENO — PEÇA DE ORACI GEMBA

Nº 7 — O LAZER NA CURITIBA ANTIGA — V. XAVIER

Nº 8 — FREQUÊS DE CADERNO (ARMAZÉNS DE SECOS E MOLHADOS) — R. GRECA

Nº 9 — 3 CONTOS DE CLÁUDIO LACERDA

Nº 10 — NOTÍCIAS SOBRE A IMPRENSA NO PARANÁ, ATÉ 1900 — O. PILOTTO

Nº 11 — HISTÓRIA DE CURITIBA, EM QUADRINHOS — MOACIR CALESCO E. V. XAVIER

Nº 12 — CHICHORRO E SEUS CALUNGAS — NEWTON CARNEIRO

Nº 13 — PREMIADOS NO 1º CONCURSO MUNICIPAL DE CONTOS

Nº 14 — LANCE MAIOR — ROTEIRO DO FILME DE SÍLVIO BACK

ANEXO B – Entrevistas do ano de 1975

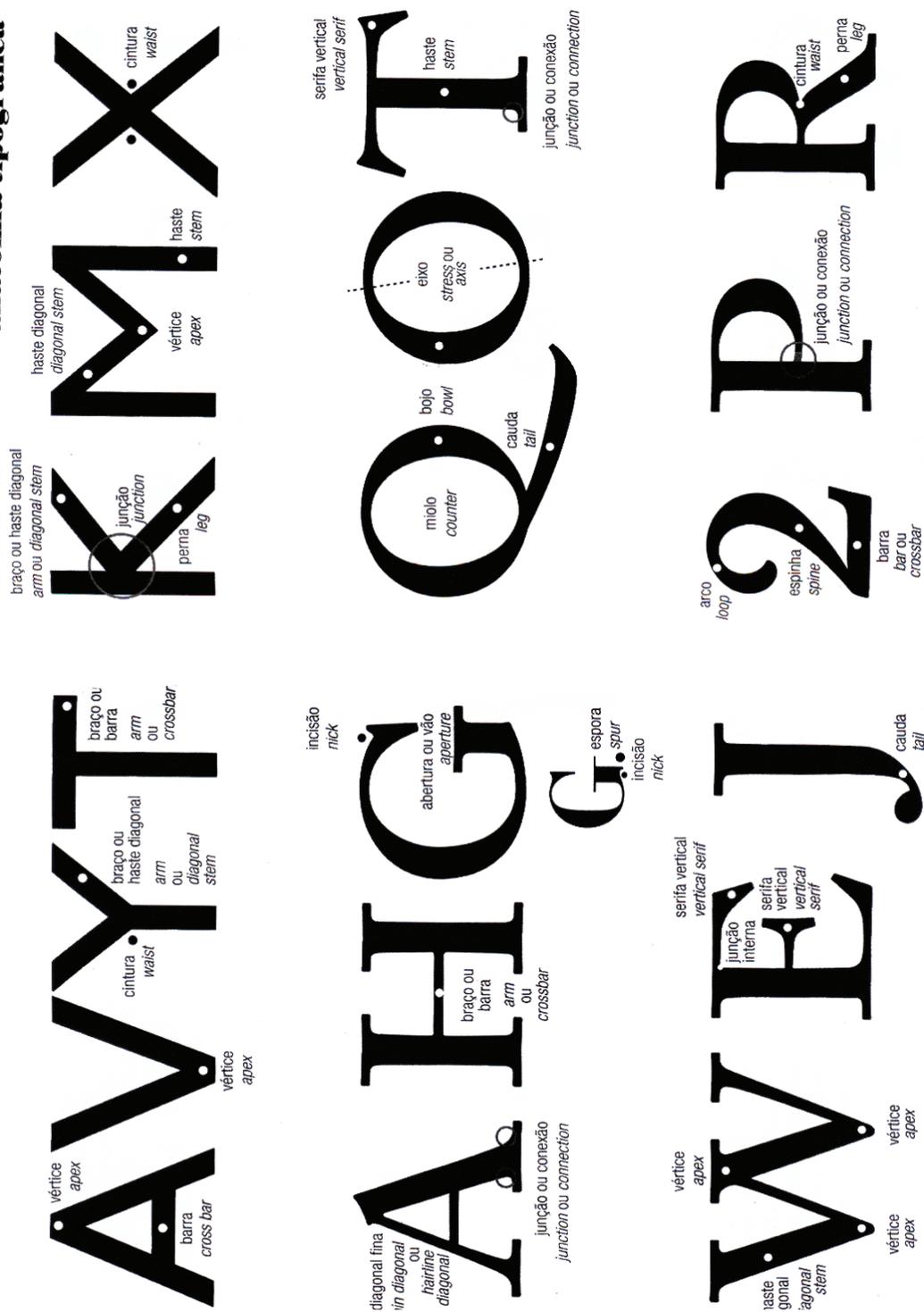
Disponíveis no CD/DVD em anexo, pasta entrevistas/CM_CFC

ANEXO C – Entrevistas do ano de 2013

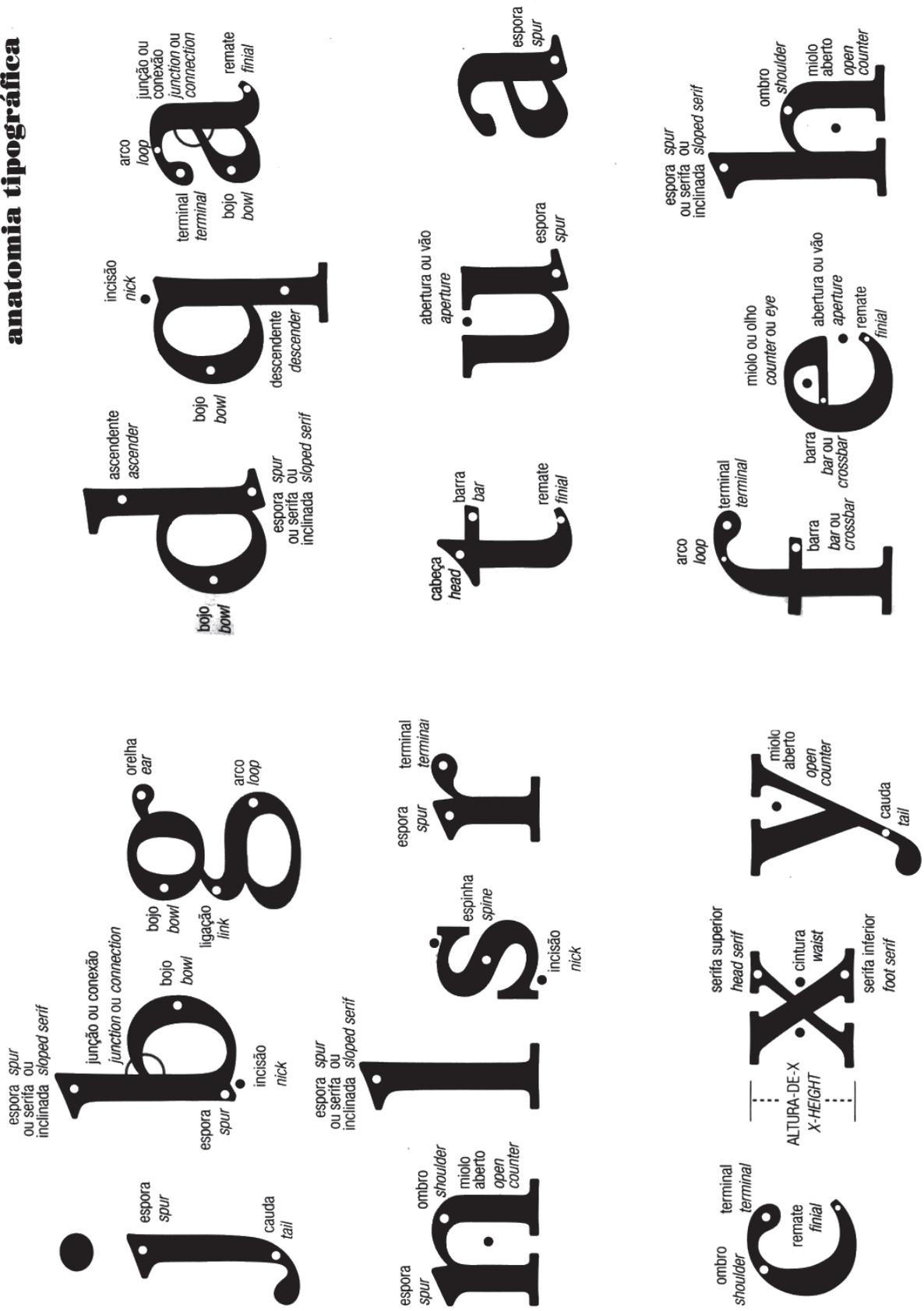
Disponíveis no CD/DVD em anexo, pasta entrevistas/2013

ANEXO D – Classificação dos tipos Cláudio Rocha

anatomia tipográfica



anatomia tipográfica



ANEXO E – Classificação tipográfica de Robert Bringhurst

Síntese
histórica

abpfoe
abpfoe

REALISTA (século 19 e início do século 20): traço não-modulado; eixo vertical presumido; abertura pequena; serifa ausentes ou abruptas, de peso igual ao traço principal; itálico ausente ou trocado pelo romano inclinado.

20

abpfoe
abpfoe

Síntese
histórica

MODERNISTA LÍRICA (século 20): redescoberta da forma renascentista; traço modulado; eixo humanista; serifa e terminais com forma oriunda da pena; abertura grande; itálico parcialmente libertado do romano.

21

abpfoe
abpfoe

MODERNISTA GEOMÉTRICA (século 20): traço não-modulado; arcos muitas vezes circulares (sem eixo); abertura moderada; serifa ausentes ou de peso igual ao traço principal; itálico ausente ou trocado pelo romano inclinado. A modelagem, porém, normalmente é bem mais sutil do que aparenta.

abpfoe
abpfoe

PÓS-MODERNA (final do século 20 e início do século 21): paródia frequente da forma neoclássica, romântica ou barroca; eixo racionalista ou variável; serifa e terminais afiados. (Há muitos tipos de letras pós-modernas; este é apenas um exemplo).

Síntese
histórica

abpfoe
abpfoe

abertura:
o espaço vazio
aberto em letras
como a, c, e, s

RENASCENTISTA (séculos 15 e 16): traço modulado; eixo humanista [oblíquo]; terminais precisos, feitos com pena; abertura grande; itálico equivalente e independente do romano.

O objetivo desses diagramas é mostrar o eixo do traço, que é o eixo da pena que desenha a letra. Esse eixo muitas vezes difere do eixo da própria letra. Uma pena que aponta para o noroeste pode produzir uma letra ereta ou ainda uma letra que aponta para o nordeste.

BARROCA (século 17): traço modulado; eixo variável; serifa e terminais modelados; abertura moderada; itálico subordinado e intimamente ligado ao romano. Nas letras barrocas, é comum o aparecimento de um eixo secundário vertical – mas o eixo primário do traço é normalmente oblíquo.

18

abpfoe
abpfoe

Síntese
histórica

NEOCLÁSSICA (século 18): traço modulado; eixo racionalista [vertical]; serifa *adnatas* e refinadas; terminais *em gota*; abertura moderada; itálico inteiramente subjugado pelo romano.

adnatas ("nascidas justo do"); que fluem para a haste

abpfoe
abpfoe

ROMÂNTICA (séculos 18 e 19): traço hiper modulado; eixo racionalista intensificado; serifa abruptas e finas; terminais em botão; abertura pequena; itálico subjugado. Nas letras neoclássicas e nas românticas o eixo primário é normalmente vertical e o eixo secundário é oblíquo.

19

ANEXO F – Base de dados dos rótulos do acervo Casa da Memória – FCC.

Nr. do Cadastro:CR, 3011

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Cana do Crack

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca “Cana do Crack”. Produzido em São Paulo e engarrafada por Theodósio Kowalechen em Ponta Grossa.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BSD: “Indústria Brasileira” / BD: “Cana do Crack” / “Graduação até 54º” / “Produção do Est. de São Paulo” / “ Engarrafada por:” / BI: “Theodosio Kowalechen Cia.” / “ Rua Visc. de Taunay, 478” / “ Ponta Grossa - Paraná”.

Outros Itens Orig. no Acervo:Registros Anteriores CR782, CR2097

Nr. do Cadastro:CR, 3012

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Rosário

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de cana marca “Rosário” - sendo Suco de Cana Fermentado produto da Fábrica Progresso - de José Lufriido Brunatto - Wencelau Braz - Pr”.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: “Indústria Brasileira” / “Suco de Cana Fermentado” / “Rosário” / “Produto da” / “Fábrica de Bebidas “Progresso”” / “de” / “José Lufriido Brunatto” / “Caixa Postal, 5” / “Wencelau Braz - Paraná”.

Nr. do Cadastro:CR, 3013

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Formidável

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de cana marca “Formidável”. Engarrafada por Ligorio Camargo à Travessa Itararé, Curitiba

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: “Superior Aguardente de Pura Cana” / “ “Formidavel” “ / BD: “Fabricação de Santa Catarina” / “Indústria Brasileira” / BID: “Graduação alcoólica” / “ até 20.o” / “Engarrafada por: “ / “ Ligorio Camargo “ / “ Travessa Itararé, 80 “ / “ Telefone, 2002 “ / “ Curitiba “.

Nr. do Cadastro:CR, 3014

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Flôr Paulista

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana “Flôr Paulista”, engarrafada por Paulo Delmar Passos - em Clevelandia - Paraná.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Flôr Paulista" / "graduação até 54 G.L " / BSE: Indústria Brasileira" / BI: "Cachaça superior " / " Engarrafada por " / " Paulo Delmar Passos Ltda. " / " Clevelândia - Paraná " / " Fabricada por"

Outros Itens Orig. no Acervo:Registros Anteriores CR785, CR2100

Nr. do Cadastro:CR, 3015

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Guaiacurú

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de cana marca "Guaiacurú" engarrafada em Natinguí - Paraná

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Cachaça" / " Ind. Brasileira" / " Graduação G. L. 54º " / " Guaiacurú" / " de pura cana " / " Gabricada e engrarrafada por " / " Francisco Sady de Brito " / " Natinguí " / " Paraná " .

Nr. do Cadastro:CR, 3017

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo Aguardente - Três Coroas

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana Marca "Três Corôas". Engarrafada em Joaquim Távora - Paraná

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Especial Caninha" / "Três Corôas" / Centro: " Indústria Brasileira - até 54º GL" / " Produto do Est. de São Paulo" / " Anal. e aprov. no S.P.A.P. do E. S. Paulo N.º" / " Engarra-famento escrupuloso de" / " Gabriel Cia. " / " Rua Miguel Dias, 83" / "Joaquim Tavora - Est. do Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3019

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo da Cachaça - Chorona

Descrição da Imagem:Rótulo da cachaça Chorona. Engarrafada por Paulo, Delmar Passos Ltda. Clevelândia - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Industria Brasileira" / "Chorona" / "Cachaça Especial" / "Graduação" / "até 54 GL" / "Engarrafada por" / "Paulo, Delmar Passos Ltda" / "Clevelândia" / "Paraná" / "fabricado pro."

Nr. do Cadastro:CR, 3026

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Cachaça - Foltran

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente da marca Foltran engarrafada por Luiz Foltran - Mercês - Curitiba - Paraná.

Fotografo:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BSD:"Cachaça"/"20 graus"/BSE:"Foltran"/"Indústria Brasileira"/"Contém L. 0,66"/"Análise do Est. do Paraná"/"nº5118"/"Fone, 4-3160"/"Fabricada, por"/"Jacob Reimert"/"Guaramirim"/"Sta Catarina"/BIE:"Engarrafada po Luiz Foltran"/"Mercês - Barigui - Curitiba".

Nr. do Cadastro:CR, 3027

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Tigre

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de cana marca "Tigre". Fabricado por Fabricas Jahú e Co-Losso - engarrafada por Dyniewicz Cia. Ltda. Rua Vicente Machado, 348, Irati - Paraná

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Fábricas Jahú e Co-Losso" / "Indústria Brasileira" / BE: 20 graus" / "Caninha" / Centro: "Tigre" / "Procedencia" / "Lençóis Paulista" /BD: "Fabricada especialmene para" / "Engarrafamento de" / "Dyniewicz Cia Ltda." / "Rua Dr. Vicente Machado, 348" / " End. Telegr. Jahú" / "Fone, 1-7-7" / "Irati - Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3030

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Vila Velha

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Vila velha" engarrafada por Refrigerantes e bebidas Mercês de Romeu Lopes - Rua Alcides Munhos, 669 - Mercês - Curitiba - Paraná.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Aguardente de cana" / " Indústria Brasileira" / "Grad alc." / "até 20º" / "Vila Velha"/ BD: Engarrafada por refrigerantes e bebidas Mercês" / "de Romeu Lopes" / "Rua Alcides Munhos, 669 - cx. Postal, 2626" / " Mercês - Curitiba - Paraná" / "Fabricada por."

Outros Itens Orig. no Acervo:Registros Anteriores CR694, CR2115

Nr. do Cadastro:CR, 3033

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Caninha Especial - Beija Flor

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Beija Flor" - produzida em São Paulo - engarrafada por Gabriel e Cia - Rua Miguel Dias, 83 - Joaquim Tavora - Paraná.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BSE: "Contem 19-21 graus" / "de alcool" / BSD: "Indústria" / "Brasileira" / Centro: "Caninha Especial" / "Beija Flor" / BI: "Produto do Est. São Paulo" / "Anal. e aprov. no S.P.A.P. do Est. S. Paulo Nº" / "Engarrafamento escrupuloso de" / "Gabriel Cia" / "Rua Miguel Dias, 83" / "Joaquim Tavora - Est. do Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3038

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente Afri--Canna

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca Afric--cana - Africana, engarrafada por Bizetto Sansana, localizada na rua Coronel Catão Monelaro, s/n - Ponta Grossa - Paraná.

Reproduzido por:FERNANDO AGUSTO

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:BS:"Aguardente"/"centro: "Industria Brasileira" / "B.I.: "Afri--cana" / "Engarrafada caprichosamente por: " / "Bizetto Sansana " / " Rua Cel. Catão Monelaro, s/nº - fone, 9.7-9" / "Ponta Grossa - Paraná".

Outros Itens Orig. no Acervo:Registro Anterior CR2124

Nr. do Cadastro:CR, 3041

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Caninha Verde

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de cana marca "Caninha Verde". Engarradafa pelo Depósito Parobé, Euclides Lazzarin. Rua Marabú, Arapongas - Paraná.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Finíssima Aguardente" / "Indústria Brasileira" / "Graduação até 54 G.L." / "Caninha Verde" / BI: "fabricada" / Engarrafada pelo: Deposito Parobé" / "Euclides Lazzarin - Rua - Marabú - Caixa Postal, 350 - Fone:" / "Arapongas - Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3085

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rotulo de Aguardente - Que-Bôa

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Que-Bôa". Engarrafada por Paulo Hamerschmidt. Rua Joao Antonio Ramalho. Lapa-Paraná.

Reproduzido por:AUGUSTO FERNANDO

Data da Reprodução:18/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Anotações Anverso Imagem:BS: Finissima aguardente" / "Que-Boa" / BE: "Graudação 20º " / "Fabricada" / "por" / BD: "Industria Brasileira" / BI: "Engarrafada por" / "Paulo Hamerschmidt" / "Rua Joao Antonio Ramalho" / "Lapa-Parana".

Nr. do Cadastro:CR, 3109

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Só-Só

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Só-Só". Produzida em Santa Catarina, engarrafada pela Destilaria Silvana Ltda. Rua Belo Horizonte, 206 - Curitiba - Paraná

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:18/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Finíssima Aguardente de Cana" / " "Só-Só" / "até 42º Gay Lussac" / "Produzida em S. catarina" / "Indústria brasileira" / BI: "Engarrafada pela Distilaria Silvana Ltda" / "Rua Bello Horizonte, 206" / "Curitiba fone 4-2089 - Paraná"

Outros Itens Orig. no Acervo:Registro Anterior CR2195 repetido
Ind.Bib.Orig.Fotog./Arte:pagr 475

Nr. do Cadastro:CR, 3115
Acervo:Negativo colorido
Tema Principal da Imagem:Rótulo
Descrição da Imagem:Rótulo sem identificação
Reproduzido por:CAMPOS, Marcos
Material de Suporte:Papel
Tipo de Filme:135mm
Anotações Anverso Imagem:"Indústria Brasileira"

Nr. do Cadastro:CR, 3127
Acervo:Negativo colorido
Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Pernambucana
Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Pernambucana". Fábrica de bebidas Pitanguí, engarrafada caprichosamente por Bizatto e Sansana, à rua Cel. Catão Monclaro, s/n - fone 979, Ponta Grossa - Paraná
Reproduzido por:Fernando Augusto
Data da Reprodução:29/05/2000
Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória
Material de Suporte:papel
Anotações Anverso Imagem:BS: "Aguardente" / "de" / "Cana escolhida" / "Pernambucana" / CE: "Indústria Brasileira" / BI: "Fábrica de Bebidas "Pitanguí" " / " Engarrafada caprichosamente por" / " Bizetto Sansana" / "Rua Cel. Catão Monclaro, s/n - Fone, 979" / "Ponta Grossa - E. do Paraná"
Ind.Bib.Orig.Fotog./Arte:PAGR 320

Nr. do Cadastro:CR, 3132
Acervo:Negativo colorido
Tema Principal da Imagem:Rótulo de aguardente - Camponeza
Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Camponeza" engarrafada por João Ferrari - Arapongas - Paraná.
Reproduzido por:Fernando Augusto
Data da Reprodução:29/05/2000
Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória
Material de Suporte:papel
Anotações Anverso Imagem:BS: "Finíssima aguardente de cana" / "Indústria" / "Brasileira" / "Graduação" / "até 54 G.L." / BI: "Camponeza" / "Engarrafada por" / "João Ferrari" / "Caixa Postal, 821 - Arapongas - Paraná" / "Fabricada por:"
Ind.Bib.Orig.Fotog./Arte:Pagr 367

Nr. do Cadastro:CR, 3144
Acervo:Negativo colorido
Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Mundo Novo
Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca Mundo Novo. Fabricada por Irmãos Pazinato Ltda., Morretes, Paraná. Engarrafada por Luiz Foltran - Fone 4-3160 - Barigui - Curitiba.
Reproduzido por:Fernando Augusto
Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Finíssima aguardente" / "de" / "cana" / BE: "Indústria" / "Brasileira" / [desenho] "Grad. Alc. até 20º" / Centro: "Mundo Novo" / BI: "Análise do Est. do Paraná nº 5118" / "Fabricada por Irmãos Pazinato Ltda. - Morretes - PR." / "Engarrafada por" / "Luiz Foltran - Fone 4-3160 - Barigui - Curitiba"

Nr. do Cadastro:CR, 3146

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Embalagem de Cana Nº1

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de Pura Cana Nº1. Engarrafada e Fabricada por Estefano Hamerchmidt. Colonia Mariental - Lapa - Paraná

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Indústria Brasileira" / "Finíssima Aguardente de Pura Cana" / "Nº1" / "Gradação até 20º" / "Fabricada por:" / "Engarrafada por: Estefano Hamerchmidt" / "Colonia Mariental - Lapa - Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3149

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Caninha - Bocaiuvense

Descrição da Imagem:Rótulo de Caninha Bocaiuvense. Engarrafada por Milani CostaCurta. Bocaiuva do Sul - Paraná.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Industria" / "Brasileira" / "Caninha" / "Bocaiuvense" / "Grad. Alc. até 20gr." / "engarrafada por" / "Milani CostaCurta" / "Bocaiuva do Sul" / "Paraná" / "Fabricada por:"

Outros Itens Orig. no Acervo:Registro Anterior CR2235

Nr. do Cadastro:CR, 3152

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Piracicabinha

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Piracicabinha 42". Engarrafada por bebidas Tonon Ltda, rua Campos Sales, 790 - Maringá - Paraná

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Especial Caninha Velha" / BSE: "Indústria" / "Três Anos" / BSD: "Brasileira" / "de Tonel" / Centro: "42" / "Piracicabinha" / "Grad. Alcool" / "até 54º G.L." / BI: "Engarrafada por" / "Bebidas Tomon Ltda." / "Rua Campos Sales, 790 - Maringá - Paraná"

Outros Itens Orig. no Acervo:Registro Anterior CR2238

Ind.Bib.Orig.Fotog./Arte:Pagr 404

Nr. do Cadastro:CR, 3155

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Saracura

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente Saracura. Engarrafada por Guerino Fontanella. Laranjeiras do Sul - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Aguardente" / "até 54° G.L." / "Indústria Brasileira" / "Saracura" / "Engarrafada caprichosamente" / "por" / "Guerino Fontanella" / "Laranjeiras do Sul" / "Paraná" / B.I.E.: "Raicosk - Ponta Grossa"

Nr. do Cadastro:CR, 3158

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Cavalinho

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente - Cavalinho

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:B.S.: "Aguardente de Cana" / "Indústria" / "Brasileira" / "grad. alc." / "até 54 G.L." / "Cavalinho" / B.I.: "Engarrafado por:" / "Manoel Ramos" / "Rua Piahui s/nº" / "Siqueira Campos Pr" / "Produto do estado"

Nr. do Cadastro:CR, 3185

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana marca " Nêga Maluca"

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana marca " Nêga Maluca", engarrafada por Estefano Hamerschmidt, Colonia Mariental, Lapa, Paraná. Fabricada em Santa Catarina.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Superior Aguardente de Pura Cana" / BSE: "Indústria" / "Brasileira" / BSD: " Grad. Alcoólica" / "até 20°" / Centro: " Nêga Maluca" / BI: "Engarrafada por:" / "Estefano Hamerschmidt" / "Colônia Mariental - Lapa - Paraná" / "Fabricada em Sta. Catarina"

Ind.Bib.Orig.Fotog./Arte:PAGR 227

Nr. do Cadastro:CR, 3186

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - 3 Tombos

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "3 Tombos" - Fabricada em Santa Catarina, engarrafada por Estefano Hamerschmidt - Colônia Mariental, Lapa, Paraná

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Aguardente" / "Indústria" / "Brasileira" / Centro: "3 Tombos" / "Guaduação até 20°" / "Fabricada em Sta. Catarina" / BI: "Engarrafada por" / "Estefano Hamerschmidt" / "Colonia Mariental - Lapa - Paraná"

Ind.Bib.Orig.Fotog./Arte:Pagr 228

Nr. do Cadastro:CR, 3191

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de aguardente - O Segrêdo da Cana

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "O Segrêdo da Cana", fabricada e engarrafada pela Ind. e Com. de bebidas Valfra Ltda. Rua 15 de Novembro, 227 - Chopinzinho, PR.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Indústria Brasileira Grad. Alc. até 21 G.L." / "O Segrêdo da Cana" / Centro: [desenho] / BI: " Finíssima aguardente de Cana" / "Fabricada e engarrafada pela" / "Ind. e Com. de bebidas Valfra Ltda." / "Rua 15 de novembro, 227 - Chopinzinho PR" / "C.G.C. 79.856.449"

Ind.Bib.Orig.Fotog./Arte:20050307

Nr. do Cadastro:CR, 3207

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Arrasta Pé

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana Arrasta pé. Engarrafada por Benvindo Centenaro Cia Ltda. Palotina, Município de Guaira - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Finíssima Aguardente de Cana" / "Arrasta Pé" / B.L.E.: "Análise N....." / "Alcool até 20°" / "Indústria" / "Brasileira" / B.L.D.: "engarrafada por" / "Benvindo" / "Centenaro" / " Cia Ltda." / "Palotina" / "Municipio de" / "Guayra" / "Paraná" / C.I.E.: "fabricada por"

Nr. do Cadastro:CR, 3214

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Água das Pedras

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana Águas das Pedras. Fabricado no Engenho Três Bocas e engarrafada por Irmãos Pires Ltda. Londrina - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Aguardente de Cana" / "Água das Pedras" / "alcool" / "até 54° G.L." / "Indústria" / "Brasileira" / "Fabricada no " / "Engenho Tres Bocas" / B.I.: "Engarrafada por: " / "rua Uruguai, 1079" / "Caixa Postal, 149" / "Irmãos Pires Ltda" / "Londrina - Paraná" / "Raicosk - P. Grossa"

Nr. do Cadastro:CR, 3215

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo - Caninha Velha

Descrição da Imagem:Rótulo de Caninha Velha. Engarrafada pela Fábrica e Depósito de Bebidas Santo Antonio Ltda. Rua José Bernardes, esquina com rua Oriente (Vila Bernardes) Arapongas - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:B.S.: "Indústria" / "até 54 G.L." / "Brasileira" / "Caninha Velha" / "engarrafada pela:" / "Fábrica e Depósito de Bebidas" / "Santo Antonio Ltda." / "Rua José Bernardes, esq Rua Oriente (Vila Bernardes) Arapongas - Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3237

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Cavalo Branco

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente Cavalo Branco, engarrafada por: F. Groszownik Cia Ltda. Curitiba - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:C.S.E.: "Especial" / C.S.D.: "Aguardente" / "análise nº6081" / "Indústria" / "Brasileira" / "Produto" / "Catarinense" / "grad. alc. até 20º" / B.I.: "Cavalo Branco" / "Engarrafada por: F. Groszownik Cia Ltda" / "R. José de Alencar 1720 - C.Postal 831 - Curitiba" / "- Paraná -" / "fabricado por:"

Nr. do Cadastro:CR, 3246

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Morretense

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:L.S. no desenho: "Marca Regist" / "Industria Brasileira" / "54º Gay Lussac" / "Marca" / "Aguardente" / "de pura canna" / "escolhida" / no centro: "Fabricada por" / "Morretense" / B.I.: "Engarrafada no" / "Deposito de" / "Julio Chinasso" / "Avenida João Gualberto, 1524 - fone, 313" / "Curitiba - Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3250

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Nhundiaquara

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Nhundiaquara". Engarrafada por Alfredo Maluceli - R. Reinaldo machado, esquina com Jockey Club, Curitiba.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Aguardente super-extra" / "de Morretes" / "Nhundiaquara" / BI: "Indústria Brasileira" / CIE: "Engarrafada por" / Alfredo Malucelli" / "R. Reinaldo Machado, Wsquina Jockey Club" / "Fone, 1601 - Curitiba" / BD: "Fabricada por:" / "graduação 54º G.L." / "Análise do Lab. do Est. do Paraná" / "sob ° 2166"

Nr. do Cadastro:CR, 3254

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana - Camponeza

Descrição da Imagem:Rótulo de finíssima aguardente de cana Camponeza. Engarrafada por Silvestre Breailo. Avenida Antonio Franco Sobrinho, fone 38. Rebouças - Curitiba - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Finissima Aguardente de Cana" / "Camponeza" / "Indústria" / "Brasileira" / "Engarrafada por: Silvestre Brecailo" / "Av. Antonio Franco Sobrinho - fone, 38- Rebouças -Paraná" / "Fabricada por:"

Nr. do Cadastro:CR, 3257

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Rio Bonito

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente Rio Bonito. Engarrafada por Antonio Franzoloso. Bairro Bariguy e Merces - Curitiba - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Indústria Brasileira" / "Aguardente" / "Rio Bonito" / "engarrafada por" / "Antonio Franzoloso" / "Bariguy - Mercês - Curitiba - Paraná" / "cx. postal, 978" / "Anal. lab. Brom. S.P. do Paraná sob nº5117" / "Graduação até 20º" / "Fabricada em S.C.

Nr. do Cadastro:CR, 3272

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana - Chama de Ouro

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de Cana Chama de Ouro. Engarrafados pela Distribuidora Tigre Ltda. de Irmãos Pierin. Avenida República Argentina, 643. Curitiba - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:De cima para baixo: "Aguardente de Cana" / "Com longos anos de envelhecimento" / "Fabricado em Santa Catarina" / "Chama de Ouro" / "Especial de Pura Cana" / "graduação até 20º" / "Indústria Brasileira" / "Engarrafadores" / "Distribuidora Tigre Ltda" / "De Irmãos Pierin" / "Avenida Rep. Argentina, 643 - Fone 3575" / "Curitiba - Paraná" / "Aguardente das melhores fontes nacionais"

Nr. do Cadastro:CR, 3276

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Tigre

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente marca Tigre. Engarrafada pela Sociedade Industrial de Bebidas Ltda. Rua Balduino Taques -Ponta Grossa - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:B.S.: "54º" / "Aguardente marca" / "GL" / "Tigre" / "Indústria Brasileira" / Dentro do escudo as iniciais: "S.I.B.L." / "Engarrafada caprichosamente pela" / "Sociedade Industrial de Bebidas Ltda" / "Fones: Matriz, 816 -- Filial: 533" / "Rua Balduino Taques, 1161" / "Ponta Grossa - Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3278

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Especial Caninha

Descrição da Imagem:Rótulo de Especial Caninha. Indústria Brasileira.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Especial Caninha" / "álcool até 54 GL" / "Indústria Brasileira" / "Fabricação conforme" / " as iniciais do selo"

Nr. do Cadastro:CR, 3279

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Finissima Aguardente - Bôa Noite

Descrição da Imagem:Rótulo de Finissima Aguardente Bôa Noite. Fabricada e engarrafada por Frey Matias. Ribeira - Cerro Azul - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Finissima Aguardente" / "Indústria Brasileira" / "Indústria Brasileira" / "Aguardente de Cana" / "Bôa Noite" / "Graduação Alcoólica até 20,0" / "Fabricada e engarrafada por:" / " Frey Matias" / "Ribeira - Cerro Azul - Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3282

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente A Predileta

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente A Predilecta, fabricada e engarrafada por Malucelli Filhos Ltda. Curitiba - Morretes - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:De cima para baixo: Dentro do circulo a iniciais "M F" "Ltda" / "Indústira Superior Aguardente Brasileira" / "A Predilecta" / "marca registrada" / "fabricação controlada e engarrafada por:" / "MALUCELLI FILHOS LTDA" / "os unicos engarrafados em todo Brasil" / "R.Reinaldo Machado, 1241 - fone 4-5284" / "Curitiba - Morretes - Paraná" / "Fabricada por:" / "Anal. sob nº 2163 - até 54° G.L." / "Um produto Malucelli" / B.I.: "inscr.c.g.c.m.f. sob nº 76507482"

Negativos/Reprod.no Acervo:CR2369

Nr. do Cadastro:CR, 3288

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Bebidas - Que Tal

Descrição da Imagem:Rótulo de Laranjada Que Tal. Fabricada por Bebidas Cataratas Ltda. Foz do Iguaçu - Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Laranjada" / "artificial" / "QUE TAL" / "Fabricante:" / "Bebidas Cataratas Ltda" / "Foz do Iguassú" / "Paraná" / "Indústria" / "Brasileira"

Nr. do Cadastro:CR, 3289

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Amendoim

Descrição da Imagem:Rótulo de Aguardente de cana composto com amendoim. Produzido por Azis Nassar. Rua Jeronimo Vaz Vieira, nº 75 - Joaquim Tavora - Paraná

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Adega Sta. Terezinha Ltda." / BSE: "Fabricado" / "com frutos" / "selecionados" / "amendoim." / "Composto com" / "pura aguar-" / "dente de cana" / BSD: "Indústria" / "Brasileira" / "Alcool até" / " 54 G.L." / "Indicado como" / "aperitivo reju-" / "venecedor aos" / "idosos" / Centro: "Aguardente composta com" / "Amendoim" / "Produto do Estado" / " [brasão] Adega" / "Santa Terezinha" / "BD: "Produzido por:" / "Azis Nassar" / "Rua Jeronimo Vaz Vieira nº75" / "Joaquim Tavora - Paraná" / "Raicosck - P. Grossa"

Nr. do Cadastro:CR, 3310

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Vespinha

Descrição da Imagem:Rótulo Aguardente Vespinha. Engarrafada por Johnn Reinhofer. Cooperativa Agrária Entre Rios. Jordãosinho - Guarapuava. Estado do Paraná.

Reproduzido por:CAMPOS, Marcos

Data da Reprodução:/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:Papel

Tipo de Filme:135mm

Anotações Anverso Imagem:"Aguardente" / "especial" / "Vespinha" / "Indústria Brasileira" / "Grad. Alc. até 20º" / "Procedência Paraná" / "engarrafada por: " / "Johnn Reinhofer" / "coop. agrária entre rios" / "Jordãosinho - Guarapuava" / "Est. do Paraná"

Nr. do Cadastro:CR, 3341

Acervo:Negativo colorido

Tema Principal da Imagem:Rótulo de Aguardente - Moreninha

Descrição da Imagem:Rótulo de aguardente de cana marca "Moreninha", engarrafada por Marcelino Mendes Marques" em Vilanova - Apucarana - Paraná.

Reproduzido por:Fernando Augusto

Data da Reprodução:29/05/2000

Coleção/Fundo:Fundo Casa da Memória

Material de Suporte:papel

Anotações Anverso Imagem:BS: "Indústria Brasileira" / BSE: "Aguardente de Cana" / CD: "Alcool até 54G.L." / "Análide nº" / CE: "Fantasia" / "Produto do est. de São Paulo" / "Engarrafada por:" / " Marcelino Mendes Marques" / " Cx. Postal, 297 Vilanova " / " Apucarana " / "Paraná" / BI: "Moreninha"