

Eliseu Visconti e a influência do *Art Nouveau* brasileiro na representação dos ideais republicanos

Eliseu Visconti and Brazilian Art Nouveau's influence in the representation of republican ideals

Helena Carmona Gomes, Camylla Rocha Lima Barros, Helena de Barros

memória gráfica brasileira, selos postais, Eliseu Visconti, identidade nacional, Art Nouveau.

Este artigo investiga, a partir do conceito de memória gráfica, a produção de Eliseu Visconti em peças de representação da identidade nacional durante os primeiros anos do regime republicano no Brasil, mais especificamente em selos postais. Através de revisão bibliográfica e análise de artefatos gráficos produzidos na virada do século XIX para o século XX, é possível confirmar a influência do movimento *Art Nouveau* em efêmeros produzidos pelo designer e pintor, bem como indicar de que forma o estilo é adaptado para o contexto do Brasil Republicano. Busca-se observar nas peças produzidas por Visconti a intenção de construção simbólica do Brasil República enquanto identidade nacional, em oposição à imagem do Brasil Imperial. O artigo busca contribuir para os estudos sobre o papel do design gráfico e da cultura de impressão na construção da identidade nacional republicana.

graphic memory, postage stamps, Eliseu Visconti, Republican Brazil

This article investigates, based on the concept of graphic memory, the production of Eliseu Visconti in graphic pieces representing the national identity during the first years of the republican regime in Brazil, more specifically in postage stamps. Through a bibliographical review and analysis of graphic artifacts produced at the turn of the 19th century to the 20th century, it is possible to confirm the influence of the Art Nouveau movement in ephemera produced by the designer and painter, as well as to indicate how the style is adapted to the context of Republican Brazil. We seek to observe in the pieces produced by Visconti the intention of symbolic construction of the Republic of Brazil as a national identity, as opposed to the image of Imperial Brazil. The article seeks to contribute to studies on the role of graphic design and printing culture in the construction of republican national identity.

Introdução

Eliseu Visconti (1866-1944), artista ítalo-brasileiro notoriamente reconhecido por suas pinturas impressionistas oriundas de vivências na Academia Imperial de Belas Artes, é considerado por muitos historiadores um dos primeiros designers brasileiros, embora em sua época a profissão ainda não fosse conhecida como tal. São dele algumas das pinturas que decoram o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo sido a execução do projeto um convite pessoal do prefeito Pereira Passos (Visconti, 2023). Cerca de uma década anterior ao projeto do Theatro, Visconti foi premiado com uma viagem de estudos a Paris. Lá, obteve orientação do artista e professor suíço Eugène Grasset (1845 -1917) ao ingressar na *École Guérin*, iniciando-se assim a relação do artista com o *Art Nouveau*.

O *Art Nouveau* foi um movimento artístico de origem europeia com influência internacional que teve início no final do século XIX com foco nas artes aplicadas, como na arquitetura, design, mobiliário, entre outros. Sua principal fonte de inspiração se concentra na natureza, com presença de flores e animais nas composições, e ainda nas linhas sinuosas sempre guiando o olhar do observador em construções que exaltam as artes decorativas. Segundo Gombrich (1950), o sucesso da *Art Nouveau*, com seu deliberado afastamento das tradições ocidentais, é um sintoma da fermentação entre arquitetos e projetistas que estavam cansados das rotinas que lhes tinham sido ensinadas.

Na *École Guérin*, onde Grasset atuou como professor de 1890 à 1903, seus ensinamentos foram o elo principal na relação entre o brasileiro e um dos mais significativos artistas do movimento *Art Nouveau*, o tcheco radicado em Paris, Alphonse Mucha (1860-1939), que também foi seu aluno. Com esta influência em comum, no retorno ao Brasil, Visconti dá início a uma intensa produção gráfica repleta de elementos ornamentais e com referências à natureza, algumas das características mais notáveis do segmento artístico. O objetivo aqui proposto é dar visibilidade a essa produção pouco conhecida e investigar as relações artísticas na representação internacional do Estado brasileiro a partir de conceitos estudados pelo campo da memória gráfica.

A expressão “memória gráfica brasileira” denomina a linha de estudos que busca compreender a importância de artefatos visuais, em especial os impressos efêmeros, na construção de uma identidade local. A pesquisa em memória gráfica também compreende um conjunto de métodos característicos, neste artigo, os que mais nos interessam são

Analisar elementos da linguagem visual, processos de criação, suportes materiais e meios de produção (aspectos técnicos e tecnológicos relacionados à configuração, composição e reprodução); e buscar entender a inserção social e cultural dos artefatos estudados nas sociedades em que circulou (Braga & Farias. 2018, p. 23).

No presente texto, voltamos nossa atenção para o papel de impressos efêmeros e da articulação simbólica e iconográfica no projeto de construção da identidade nacional promovida pelo Estado Brasileiro a partir da Proclamação da República. Diante da necessidade de criar um sentimento de pertencimento que não podia mais estar centrado nas figuras imperiais, uma série de símbolos teve de ser elaborada: hino, bandeira e até mesmo heróis nacionais, como foi o caso de Tiradentes (Jurt, 2012).

Desenvolvimento

Dentro desse conjunto bastante diverso de símbolos nacionais, interessam ao campo do design gráfico e da memória gráfica artefatos como os selos postais e outros materiais gráficos institucionais produzidos na época, como o emblema e o ex-libris da Biblioteca Nacional. Tendo estudado na França e retornado ao Brasil justamente em um momento em que se ansiava pela

produção dos símbolos nacionais, Eliseu Visconti foi um dos artistas brasileiros que colaboraram numa espécie de “importação” iconográfica.

Embora de acordo com Joseph Jurt (2012) não tenha havido no Brasil “uma tradição iconográfica autônoma de uma figura que reunisse Liberdade, Nação e República”,¹ é possível notar na produção gráfica de Eliseu Visconti uma tentativa de nacionalizar o símbolo de progresso, alinhado aos valores estéticos internacionais que vigoravam no período. Em 1903, Visconti produziu uma série de 16 estudos para selos postais e foi eleito o vencedor de um concurso promovido pela Casa da Moeda para escolher a nova série de selos brasileiros; entretanto, estes estudos nunca chegaram a entrar em circulação devido a problemas técnicos e financeiros da instituição. Embora jamais tenham sido oficialmente emitidos, a vitória no concurso fornece um tipo de chancela para os esboços e, principalmente, os ideais cívicos e ideológicos que eles representavam.

Figura 1: Selos integrantes do projeto vencedor do concurso promovido pela Casa da Moeda que não chegaram a entrar em circulação (em domínio público). Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/>



O selo postal no Brasil

De modo geral, selos postais são considerados impressos efêmeros, ou seja, ao contrário dos livros, são aqueles que têm uma vida útil curta: depois de cumprirem sua função primordialmente utilitária, são descartados. Entretanto, assim como rótulos de cigarros, caixas de fósforo e cartões postais, essas são categorias de artefatos que, atualmente, já mantêm suas próprias sociedades de colecionistas bem estabelecidas, assim como publicações e grupos de estudo próprios, formando grandes campos de especialização em si mesmos, cada um abrangendo outras subespecializações. Cada uma dessas categorias tem sido mais ou menos definida a partir de uma utilidade casual, evoluindo para uma "coletividade" autoconsciente. Nos últimos tempos, o mercado de colecionadores de selos postais tem agregado uma importante fonte de receita para os correios do Brasil e do mundo. Essas

¹ É importante ressaltar que Jurt faz referência a falta de uma iconografia centralizadora do estado republicano brasileiro, e não a falta de iconografia republicana em geral, uma vez que havia movimentos republicanos locais, muitas vezes associados também ao movimento abolicionista — parte desta iconografia está exemplificada nos rótulos amostrados na dissertação de Edna Cunha Lima, 1998. Porém, ainda de acordo com Jurt (2012), a noção de um estado brasileiro unitário “era ameaçada por conta das grandes desigualdades sociais e da manutenção do sistema escravagista”.

categorias devem, de fato, ser admitidas como efêmeras – mas efêmeras com uma ordem especial de autoconsciência (Rickards, 1978).

Vale contextualizar que o Brasil foi o segundo país do mundo a emitir selos postais adesivos, em 1843, atrás apenas da Inglaterra, três anos antes. Pode-se afirmar que a existência dos selos pressupõe não apenas a manutenção de um serviço postal estatal e um considerável fluxo de correspondências, mas também uma forma de identificação nacional e propaganda política. De acordo com Scott (1997, p. 735), o selo postal adesivo carrega consigo uma "densidade ideológica, por centímetro quadrado, maior que qualquer outra forma de expressão cultural midiática". Ainda, para Salcedo e Bronsztein (2012), há uma mudança gradual na função ideológica do selo postal: eles surgem como comprovantes de pagamento pelo serviço dos Correios, normalmente estampando algum valor monetário. Gradativamente, o poder público percebe seu potencial como propaganda estatal e passam a predominar "retratos oficiais de presidentes ou de pessoas notáveis", ou "alegorias estas que transmitem os símbolos materiais de novos regimes, em sua grande maioria repúblicas", como é o caso do perfil de Marianne, que veremos em Visconti (Scott, 1998).

O primeiro selo brasileiro inicialmente estamparia a efígie do Imperador, como o selo inglês estampava a Rainha; mas a Casa da Moeda sinalizou que apesar da produção ser viável, em respeito à imagem de D. Pedro II sua efígie não devia estar em um artefato que não fosse digno de veneração; assim, os primeiros selos no Brasil, denominados Olho de Boi, apenas mostravam a quantidade de réis que valiam – 30, 60 ou 90. Não havia a princípio nenhuma indicação ao país de origem dos selos, e assim foram também os selos lançados posteriormente pelos 23 anos seguintes. Eventualmente, a escolha dos motivos utilizados passa a ser uma forma de expressão política (Salcedo & Bronsztein, 2012). A partir de 1866 a Casa da Moeda passou a produzir selos que reforçavam a identidade nacional. Além de sempre trazer o nome do país, a maioria das versões lançadas até 1889 ilustrava alguma variação da figura de D. Pedro II. Após a proclamação da República – período histórico que mais nos interessa – os motivos imperiais foram retirados e foram lançados selos com motivos republicanos. Nesses casos é possível reforçar a dimensão política e cultural dos selos postais – são órgãos ligados ao governo brasileiro que decidem a respeito das estampas dos selos, e estes precisam representar em apenas alguns centímetros quadrados o Brasil ou a ideia que se deseja passar a respeito dele.

Em uma época com menos meios de comunicação disponíveis, os selos acompanhavam toda e qualquer correspondência, inclusive quando estas deixavam o território nacional. Dessa forma constituíam um espaço, ainda que muito pequeno, de propaganda política a respeito do país de origem. As séries de selos lançadas durante o Segundo Reinado frequentemente enalteciam a figura do Imperador, e o governo subsequente, republicano, não poderia manter tais selos em circulação; lançou então novas coleções, que se alinhassem ao novo projeto político vigente. É nesse contexto que os estudos de Visconti se inserem, e isso é possível averiguar não apenas pela data de sua produção – início do século XX – mas também pelas

escolhas visuais: a inspiração no movimento *Art Nouveau*, que representava na Europa a ascensão de uma era de progresso, novas tecnologias e novos hábitos na população, e a presença da figura feminina que aludia à jovem República Brasileira, de forma semelhante ao que se fazia na França (e nesse caso, a figura feminina representa a liberdade, a Revolução Francesa).

Um pouco antes do concurso celebrado pela Casa da Moeda do qual Visconti foi o vencedor, o Brasil havia lançado sua primeira série de selos comemorativos, em 1900. O objetivo da série especial era comemorar os 400 anos da chegada dos portugueses ao país. Como observam Salcedo e Bronsztein (2012), os selos comemorativos faziam alusões a eventos e celebrações nacionais e surgiram no contexto das revoluções separatistas das colônias, nas quais os novos governos instituídos viram nos selos um instrumento de propaganda, sobretudo com o crescimento do comércio internacional. As séries especiais foram aos poucos adotadas por diversos países, incluindo muitas ex-colônias, e sobre isso Salcedo afirma que:

O surgimento do selo postal comemorativo sofreu todo tipo de acometida, desde a acusação que rompia com o padrão de selo postal estabelecido, tanto no cerne comercial quanto no âmbito do colecionismo até pelo pouco valor que davam aos motivos que os primeiros selos aludiam (Salcedo, 2010, p. 103).

Numa tentativa de silenciar algumas ex-colônias onde os selos comemorativos surgiam como "um grito de liberdade" (Salcedo, 2010), os selos comemorativos foram considerados fora do padrão internacional na Convenção Postal Universal realizada em Washington, Estados Unidos da América, em 1897; por conta disso, só eram válidos em território nacional, ficando reservados à circulação interna. Mesmo assim, ainda podiam cumprir com sua função cívica no que diz respeito à construção de uma identidade nacional, como é o caso do Brasil.

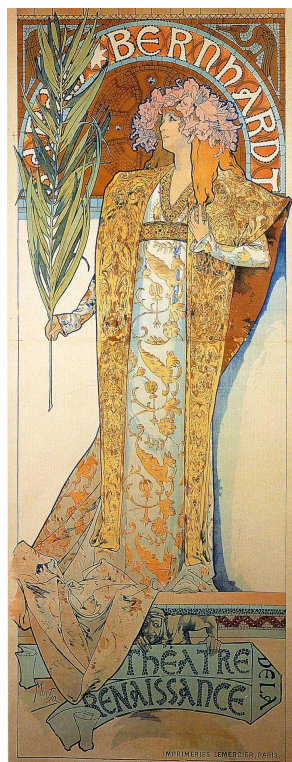
Análise gráfica: o *Art Nouveau* de Visconti a partir do *Le Style Mucha*

Com o objetivo de demonstrar a influência e aplicação ambientada do estilo *Art Nouveau* nos selos produzidos por Eliseu Visconti, optamos por realizar uma análise gráfica comparativa de um dos estudos para selos postais produzido por Eliseu Visconti (Figura 2) e a obra de Alphonse Mucha, para isso, selecionando dois dos cartazes mais conhecidos deste artista gráfico elaborados para a atriz Sarah Bernhardt (Figura 3).

Figura 2: A República - Estudo para selo, Eliseu Visconti, 1903 (em domínio público). Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/>



Figura 3: Poster da peça Gismonda, 1894 e Sarah Bernhardt as La Princesse Lointaine, poster para a revista 'La Plume' magazine, 1897 (em domínio público). Fonte: <http://www.muchafoundation.org/> .



Os pôsteres de Alphonse Mucha são considerados expoentes do estilo Art Nouveau em Paris. É possível portanto tomar o seu trabalho como uma referência de características do estilo na sua vertente francesa, que muito influenciou o trabalho de Visconti.

Começando pela natureza das peças apresentadas, elas servem a propósitos diferentes. Os trabalhos de Mucha são cartazes publicitários coloridos, a fim de promover a atriz francesa Sarah Bernhardt, produzidos através de múltiplas cores impressas em registro, na técnica cromolitográfica². Já o de Visconti é um selo, uma peça que tem função cívica e prática para a operação dos Correios no Brasil, em estudo monocromático, pois se destinaria à reprodução na técnica de gravura em metal em talho doce – ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não se trata da técnica de *chiaroscuro* ou da pintura "*en grisaille*", onde se utilizava o branco para evidenciar as altas luzes da imagem. Como pode ser observado mais detalhadamente, especialmente nas letras do estudo de Visconti, a cobertura de branco é pontual e irregular, evidenciando retoques e correções na arte, que não seriam reproduzidos na versão final. Aqui somente o papel envelheceu, ganhando uma tonalidade mais escura e parda, enquanto a tinta do retoque permaneceu branca. O selo a ser impresso não reproduziria essas tonalidades, seria uma gravura apenas em preto. Além das diferentes funções, os formatos também são diferentes: os cartazes são naturalmente bem maiores do que o selo postal, medindo respectivamente 74,2 X 216 cm e 51 X 69 cm, enquanto um selo mede tradicionalmente apenas 3 X 4 cm. Afora as questões técnicas, de uso e dimensões, há mais semelhanças notáveis do que diferenças entre as três peças.

Nesta época, Alphonse Mucha estava interessado nos novos conhecimentos científicos sobre a percepção visual (olho-nervo-cérebro) e em técnicas sobre como encantar o olhar do espectador, consolidando fórmulas de design com características que se tornariam bem definidas entre 1894 e 1908. *Le Style Mucha*, se valia de figuras femininas como representação de uma imagem sublime e idealista. Formas curvilíneas e sinuosas causariam um efeito agradável na mente do observador, sendo percebidas como belas. Mucha propunha leis de proporções harmoniosas a partir de formas orgânicas da natureza e conduzindo o olhar para um ponto central na imagem. O termo "fórmula Q" foi cunhado pelo historiador de arte Brian Reade em 1963. Neste tipo de composição, podemos observar uma figura central, envolta por uma "forma circular ou ferradura, com uma cauda de tecido pendurada, que forma a letra Q" (Sato, 2020, p. 23). Esta simplicidade emblemática configurou-se em uma marca registrada do artista, garantindo-lhe uma influência duradoura e pregnante nas artes gráficas.

A composição gráfica de Visconti guarda semelhanças formais, sobretudo com a 'fórmula Q'. Nota-se na maior parte dos estudos de Visconti a presença da figura feminina alegórica conhecida como 'Marianne', que remete à ideia de liberdade e república, originárias da

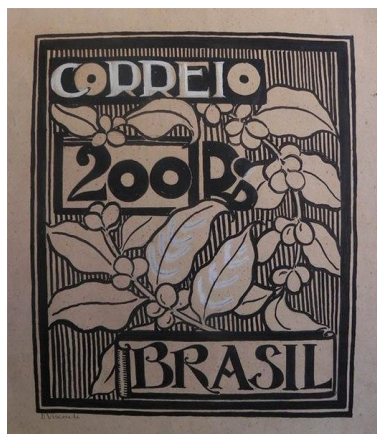
² "A cromolitografia é uma impressão litográfica colorida onde a imagem é composta por ao menos três cores, cada uma aplicada no impresso por uma pedra diferente. Ao contrário da litografia entintada, onde a segunda e a terceira cor distribuem matizes sobre a primeira impressão, as cores de uma cromo constituem a figura em si. A cromolitografia é, portanto, uma técnica muito complexa que requer registro perfeito e um sofisticado entendimento da cor." (MARZIO, 1979, p. 9, tradução nossa).

revolução francesa. A figura aparece nesta peça com ornamentos na cabeça e cercada de alguns elementos botânicos como folhas e flores. Ambas as moças em Mucha e Visconti podem ser vistas com o perfil lateral destacado, olhando para a esquerda e erguendo um ramo com a mão direita. A composição apresenta o uso de formas circulares e curvilíneas, de maneira que o arco não somente oferece destaque ao busto feminino, mas também serve como apoio para a tipografia. A influência estrutural e simbólica dos projetos gráficos de Alphonse Mucha nestes estudos é inegável, assim como a semelhança com alguns selos do professor de Visconti e Mucha, Eugène Grasset.

A tipografia inscrita no arco é outra semelhança, bem como a presença feminina central e os elementos ligados à natureza, como flores e ramos, completando a composição ao redor do Q. Em ambas as figuras, a presença de arabescos e volutas complementam a ornamentação das imagens: na obra de Mucha, o cabelo de Sarah Bernard (Figura 3, à direita) guarda a maioria delas, se estendendo até o inferior da peça e extravasando o arco do Q. Já no selo de Visconti, os cabelos de Marianne também têm formas curvadas, mas são mais curtos, e é o próprio arco do Q que se estende até a base da composição, criando um efeito parecido.

Em relação à diferenciação entre as duas peças analisadas, a principal delas é a ambientação que Visconti faz de seu desenho para representar o Estado Brasileiro. A figura representada no selo, "Marianne Tropical", já dá a dica: embora a imagem da moça seja a República "importada" da França, Visconti cerca-a de elementos brasileiros. No canto superior direito, é possível observar o que pode ser uma simplificação do Brasão de Armas do Brasil: a cruz da Ordem de Cristo e os ramos de tabaco e café. Também é possível encontrar este recurso de representação nacional através de exemplares da flora brasileira em outros estudos para selos da mesma coleção (Figura 4). Nas representações do regime Imperial, de acordo com o livro "Os Símbolos Nacionais" (1993), editado pelo Governo do Brasil, o brasão continha também a figura da Coroa, que Visconti não reproduz no selo, uma vez que este deve caracterizar o novo regime vigente. Pode-se indicar ainda a representação da novidade política e a esperança de transformação social através do conjunto de estrelas cintilantes com pontas agudas que reluzem no canto superior esquerdo.

Figura 4: Estudo de selo para Correios (em domínio público, não utilizado). Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/>



Considerações finais

Menos de uma década separam os cartazes originais amplamente conhecidos de Alphonse Mucha para a atriz Sarah Bernhardt entre 1894 e 1897, dos estudos de selos postais de Eliseu Visconti vencedores do concurso da Casa da Moeda, em 1903. Em ambos os casos, pode-se observar a aplicação de uma fórmula de design bem sucedida e alinhada com valores modernos e internacionais para a representação da recente República Brasileira. Na ausência da figura de um monarca, é identificada a tentativa de personificar os valores da República na figura de Marianne –, importando a representação de uma mulher como alegoria francesa para a liberdade e jovialidade republicanas. É possível notar na produção gráfica de Eliseu Visconti uma tentativa de nacionalizar o símbolo de Marianne, ao retratá-la em composições características do *Art Nouveau* francês, porém substituindo os elementos botânicos por espécies representativas do Brasil. Ao trazer a figura feminina como representação do sublime e a estrutura característica do *Style Mucha* em sua 'fórmula Q', Visconti procura trazer a ideia de progresso e de conhecimentos de comunicação recentes no sentido de atrair a atenção focal do observador, ao mesmo tempo em que alinha-se com referências estéticas, ideias e ideais em vigor no contexto internacional do final do século XIX e início do século XX. Através de uma hábil articulação de elementos e do design da informação, Visconti propôs uma imagem forte e emblemática que pudesse representar as aspirações do Brasil República diante do cenário internacional, condensando alta densidade ideológica no projeto de um pequeno selo postal.

Infelizmente, apesar de vencedor do concurso, este selo não chegou a ser publicado. Ironicamente, será através da representação de outra figura feminina, na pintura intitulada *Gioventù*, uma de suas obras mais icônicas e considerada como a Mona Lisa brasileira, que o próprio Eliseu Visconti se transformaria, ele mesmo, em símbolo nacional do Brasil, no selo postal publicado em 1966, em homenagem ao seu centenário, vinte e dois anos após a sua morte.

Referências

- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (Brasil). Art Nouveau. (2023). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau>. Acesso em: 07 de maio de 2023.
- Wikipédia, a enciclopédia livre (Estados Unidos da América). Selo Postal. (2022). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Selo_postal&oldid=63367077. Acesso em: 10 de maio de 2022.
- Wikipédia, a enciclopédia livre (Estados Unidos da América). Selos e História Postal do Brasil. (2021). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Selos_e_hist%C3%B3ria_postal_do_

Brasil&oldid=60536584. Acesso em: 03 de maio de 2022.

Wikipédia, a enciclopédia livre (Estados Unidos da América). Gravura em Metal. (2020). Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Gravura_em_metal&oldid=58899372. Acesso em: 12 de maio de 2022.

Sato, T. Rodriguez, A. Alphonse Mucha: o legado da Art Nouveau. (2020). Rio de Janeiro: Arte A Produções.

Farias, P. Braga, M. (orgs.). Dez ensaios sobre memória gráfica. (2018). São Paulo: Blucher.

Visconti, T. S. Projeto Eliseu Visconti (Brasil).. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/>>. Acesso em: 03 de maio de 2022.

Projeto Eliseu Visconti (Brasil). Eliseu Visconti (2017). Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 12 de maio de 2022.

Projeto Eliseu Visconti (Brasil). Visconti Designer - Selos Postais. (2017). Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/visconti-designer-selos-postais/>. Acesso em: 03 de maio de 2022.

Correios do Brasil (Brasil). História dos Correios no Brasil. (2017). Disponível em: <https://www.correiosbrasil.org/historia-dos-correios/>. Acesso em: 10 de maio de 2022.

Jurt, J. (2012). O Brasil: um Estado-nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do Império à República. *Mana*.

Lima, Edna Lucia Oliveira da Cunha. Cinco Décadas de Litografia Comercial no Recife: Por uma história das marcas de cigarros registradas em Pernambuco, 1875-1924. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 1998.

Salcedo, D. Bronshtein, K. (2012). A visibilidade e representação social das religiões nos selos postais brasileiros. *HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*.

Salcedo, D. (2010). *A ciência nos selos postais comemorativos brasileiros: 1900- 2000* [Dissertação de Mestrado em Comunicação]. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Scott, D. Heusser, M. et al. Semiotics and Ideology in Mixed Messages: The Postage Stamp. In: The Pictured Word - Word and Images: Interactions 2. (1998). Amsterdã: Rodopi.

Scott, D. (1997). Stamp semiotics: reading ideological messages in philatelic signs. In: Rauch, I. Carr, G. F. (Ed.), *Semiotics around the World: synthesis and diversity*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Gombrich, E. H. (1995). A história da arte. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos.

Presidência da República. (1993). Os Símbolos Nacionais - edição especial comemorativa da semana da Pátria. Brasília: Casa Civil.

Marzio, Peter C. The Democratic Art: Chromolithography 1840-1900, pictures for a 19th century America. Boston: David R. Godine Publisher, 1979.

Rickards, M. (1978). This is Ephemera. London: David and Charles.

Sobre os autores

Camylla Rocha Lima Barros, ESDI/UERJ, Brasil <camyllarlbarros@gmail.com>

Helena Carmona Gomes, ESDI/UERJ, Brasil <helena.crmn@gmail.com>

Helena de Barros, DsC, ESDI/UERJ <helenbar@esdi.uerj.br>