

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
MESTRADO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Luciana de Oliveira Inhan

Lotus Lobo e a memória do design gráfico mineiro

Juiz de Fora

2017

Luciana de Oliveira Inhan

Lotus Lobo e a memória do design gráfico mineiro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Artes Visuais, Música e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Inhan, Luciana de Oliveira.

Lotus Lobo e a memória do design gráfico mineiro / Luciana de Oliveira Inhan. -- 2017.

150 f. : il.

Orientador: Ricardo de Cristofaro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2017.

1. Lotus Lobo. 2. Litografia. 3. Design Gráfico. 4. Memória. I. Cristofaro, Ricardo de, orient. II. Título.

Luciana de Oliveira Inhan

Lotus Lobo e a memória do design gráfico mineiro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Artes Visuais, Música e Tecnologia.

Aprovada em (dia) de (mês) de (ano)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Mário Cesar de Azevedo
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Universidade Estadual de Campinas

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro pela orientação e por ter acreditado neste projeto. Obrigada por ter permitido que eu caminhasse com liberdade, seguindo minhas próprias intuições e desejos de aprofundamento sobre meu objeto de estudo, sendo amparada por suas observações atentas e precisas.

Ao meu tio Ronald Polito, por ter me apresentado o trabalho de Lotus Lobo, pela leitura atenta dos textos e ajuda informal como coorientador desta pesquisa. Sua presença foi fundamental para que esta dissertação se realizasse. Palavras para lhe agradecer sempre serão insuficientes.

Agradeço imensamente à Lotus Lobo, que abriu as portas de sua casa e de seu ateliê, me proporcionando ver de perto suas obras. Por ter me acompanhado na visita de suas exposições e por ter cedido uma entrevista, que serviu de fonte a esta pesquisa, respondendo pacientemente a todas as minhas perguntas. Meus mais sinceros agradecimentos ao carinho e à amizade.

À Profa. Dra. Renata Zago, pela participação na banca de qualificação e, principalmente, pelo apoio desde o início do programa, indicando leituras, contatos e acompanhando o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Mario Cesar de Azevedo, agradeço por ter me ajudado a contatar Lotus Lobo e por ter se disponibilizado a participar da minha banca de qualificação, trazendo valiosas referências, críticas e sugestões que espero ter atendido minimamente.

Aos companheiros da turma de mestrado, especialmente Camila Rezende, Thales Estefani, Thaianá Vieira, Ana Dessupoio e Cleber Soares, que enriqueceram essa experiência pela amizade construída e pelo trabalho em equipe que desenvolvemos.

Aos amigos e colegas que de alguma forma contribuíram com esta dissertação, Mario Alex Rosa, Tarcísio de Souza Lima, Jardel Dias Cavalcanti, Ligia Lacerda, Betta Garavaldi, Guilherme Ferreira Machado e Márcia Renó, meu muito obrigado.

Agradeço a Meryangela Galil Salomão pelo apoio psicológico e incentivo. Obrigada por enxergar em mim a paixão pela academia, algo que eu ainda ignorava.

À minha mãe, irmã e sobrinho, pelo apoio irrestrito e amor incondicional. Ao meu pai pelo carinho. Aos meus avós maternos pela educação e base familiar que me proporcionaram o crescimento pessoal e profissional. Ao meu tio Roberto, sempre presente na memória e no coração, por ter me possibilitado chegar até aqui e me preparado para ir muito além.

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora, especialmente à Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa que, por meio da concessão de uma bolsa de estudos, me possibilitou mais dedicação à pesquisa. Aos demais professores e funcionários do programa de mestrado, meu muito obrigado.

RESUMO

O trabalho propõe uma análise da produção artística desenvolvida pela artista e litógrafa mineira Lotus Lobo desde o final da década de 1960 até os dias de hoje, com matrizes de rótulos de embalagens descartadas pelas estamparias mineiras (especialmente de Juiz de Fora), em um momento de substituição de tecnologias de impressão. Destaco sua aproximação com a Pop Art — cuja produção, em geral, também dialoga com as artes gráficas ligadas ao contexto sócio-industrial —, mostrando as influências e as disparidades que impedem seu trabalho de ser meramente caracterizado como tal. Procuo refletir sobre duas direções de seu trabalho: a produção da artista plástica, por meio da apropriação das imagens dessas matrizes e de materiais de refugo industrial, como as maculaturas; e a pesquisadora que tenta manter viva a memória do design gráfico mineiro do início do século XX, seja por projetos acadêmicos ou iniciativas individuais, independentes, demonstrando a alta criatividade de sua produção artística e o lastro de suas contribuições.

Palavras-chave: Lotus Lobo, Litografia, Design Gráfico, Memória.

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the artistic production developed by the artist and lithographer Lotus Lobo from the late 1960s to the present day, with matrices of packaging labels discarded by the printmakers of Minas Gerais (especially from Juiz de Fora), at a time when printing technologies were being replaced. I highlighted her proximity to Pop Art — whose works also dialogue with the graphic arts linked to the industrial context — showing the influences and the disparities that prevent her work from being characterized as Pop. I try to reflect on two directions of her work: the production of the plastic artist, through the appropriation of the images of these matrices and materials refused by the industry, as the stained printings (maculaturas); and the researcher who tries to keep alive the memory of the graphic design of Minas Gerais of the early twentieth century, either by academic projects or through independent initiatives, demonstrating the high creativity of her artistic production and the wide range of her contributions.

Keywords: Lotus Lobo, Lithography, Graphic Design, Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: A LITOGRAFIA INDUSTRIAL NO BRASIL, ESPECIALMENTE EM MINAS GERAIS	18
1.1 O CASO DE JUIZ DE FORA	22
CAPÍTULO 2: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO TRABALHO DE LOTUS LOBO	36
2.1 AUTORIA E APROPRIAÇÃO.....	46
2.2 LOTUS E O READY-MADE	59
2.3 DIÁLOGOS COM A POP ART	69
2.3.1 Aproximações e distanciamentos da Pop Art.....	69
2.3.2 A figura de Robert Rauschenberg	77
2.3.3 A Pop Art no Brasil e as novas figurações.....	83
CAPÍTULO 3: MEMÓRIA — AS RELAÇÕES ENTRE A ARTISTA E A PESQUISADORA	94
3.1 COLECIONISMO, FORMAÇÃO DE ACERVO E MEMÓRIA	94
3.1.1 A morte da coleção.....	106
3.2 NARRATIVAS	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
ANEXOS	126
1. ENTREVISTA COM LOTUS LOBO	126
2. LOTUS LOBO CRONOLOGIA	143

INTRODUÇÃO

Antes de dar início à análise do trabalho de Lotus Lobo, gostaria de compartilhar o surgimento do meu interesse pelo tema, apesar de minha formação diversa do campo das artes. Desde o início da graduação em jornalismo, meus estudos e curiosidade de aprendizado sempre se encaminharam para o território do design gráfico, o que me levou a seguir carreira como designer e, anos mais tarde, a fazer uma especialização na área. Foi depois de leituras e estudos sobre design pós período imperial, em uma conversa com o escritor e também meu tio, Ronald Polito, que conheci o trabalho artístico de Lotus Lobo. Percebi que a partir de suas obras era possível identificar os gostos e padrões de design de um período, e que elas dialogavam com a memória de Juiz de Fora, cidade aonde nasci, fato que me despertou enorme interesse. O programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora me pareceu o local adequado para produzir um trabalho sobre Lotus e os aspectos tão diversos de seu trabalho, uma vez que o programa preconiza a interdisciplinaridade de conteúdo. Além do fato, é claro, da possibilidade de desenvolver um estudo na cidade onde se originou grande parte do acervo da artista, contribuindo com a construção e preservação da memória de um período de largo crescimento industrial da região. Acredito, portanto, que a experiência como designer gráfica e o olhar crítico e curioso de jornalista podem trazer contribuições (como reflexões e novas perspectivas) aos estudos sobre o tema proposto.

O trabalho da artista Lotus Lobo encontra-se intimamente ligado à memória da litografia industrial de Minas Gerais. Ao acompanharmos sua produção a partir do fim da década de 1960, período em que as estamparias litográficas estavam em processo de mudança de tecnologia de impressão e se desfazendo de seu acervo, encontraremos não apenas gravuras realizadas com esse material apropriado, mas um intenso trabalho de pesquisa, catalogação e preservação da memória da litografia industrial mineira do início do século XX, configurando-se como o principal expoente dessa preservação. Isso porque Lotus não se apropriou dessas imagens apenas, mas trabalhou dentro de uma estamparia, conheceu litógrafos industriais, impressores, e todo o processo manual das fábricas, como foi testemunha desse passado.

A mineira, nascida em Belo Horizonte em 1943, estudou na Escola Guignard e exercitou técnicas de desenho, xilogravura e mural, mas foi a litografia que despertou seu maior interesse. O ateliê coordenado por Natalício, um aprendiz da Imprensa Oficial, abrigava duas prensas e muitas pedras pertencentes à antiga gráfica e que continham desenhos de bilhetes de loteria, talonários, diplomas e mapas. Lotus acredita que ali já surgiu um sentimento de preservação que a levou a imprimir diversas matrizes mesmo sem experiência técnica (SILVA;

RIBEIRO, 2001, p. 13). Durante sua formação extracurricular teve como grandes mestres os litógrafos João Quaglia e Antonio Grosso, com quem veio a estagiar na Gráfica Planus, no Rio de Janeiro, especializada em impressões litográficas para artistas. Em 1964, Lotus já havia adquirido matrizes de rótulos e de embalagens de uma estamperia de Belo Horizonte pertencente ao grupo Matarazzo (Metal Gráfica Mineira). Mas foi somente quando convidada para participar da Pré-Bienal de Paris a ser realizada em janeiro de 1969, que a artista se dedicou ao trabalho com a litografia industrial e inovou introduzindo pela primeira vez cores em suas obras. Ela procurou a Indústrias Reunidas Fagundes Netto (antiga Estamperia Juiz de Fora) para desenvolver seus trabalhos, e lá encontrou um repertório de imagens que iria afetivamente tocá-la e a seus espectadores. Eram marcas, rótulos e embalagens desenvolvidos especialmente para produtos como manteiga, biscoito e banha, presentes em quase todas as residências. Mesmo que algumas marcas se encontrassem fora de circulação, ainda estavam gravadas na memória das pessoas, remetiam a uma infância com a família ou lembravam momentos do cotidiano. Como afirma o pesquisador Victor Hugo Gorino, que desenvolveu uma relevante tese sobre a litografia artística brasileira estudando os casos de Lotus Lobo e Darel Valença Lins, umas das questões centrais da obra de Lotus é o diálogo com o “tempo, ou mesmo ‘dos tempos’ que se apresentam/ocorrem na mesma”. Pois, segundo Gorino, a forma como essas imagens se articulam está atrelada a relações de tempo diretas acerca da memória da própria artista e do público sobre elas (GORINO, 2014, p. 33).

É exatamente na relação entre a memória e a produção de Lotus Lobo que se encontra o interesse desta pesquisa. Não só pelo fato de a artista trabalhar com materiais históricos, mas pelo próprio modo como ela articula sua obra e as maneiras com que evidencia essa apropriação. Além, é claro, da constante retomada do tema nos últimos 50 anos, interferindo diretamente em um processo de rememoração artístico e coletivo. Lotus deslocou imagens produzidas com um intuito comercial para o território das artes, e criou outros sentidos para elas. Foi capaz de proporcionar um novo destino a objetos descartáveis, transformando aquilo que seria lixo — ou, como lembra Marcio Sampaio (1986), no máximo, servir de parede ou teto de barracões na periferia — em uma peça de obra de arte e matéria central de sua pesquisa e de suas criações.

É importante lembrar que Lotus não é a primeira artista que trabalha com apropriação do material oriundo da litografia industrial no Brasil. Poty Lazarotto também se utilizou desse expediente, como nos lembram Kossovitch e Laudana:

A Poty se deve uma das primeiras apropriações artísticas conhecidas da pedra litográfica usada industrialmente na impressão de rótulos, latas, e outros, que encontram ecos ulteriores em Lotus Lobo e João Câmara: usando as de Ciccillo Matarazzo, com as quais a indústria deste imprimia latas, generalizou o uso artístico delas, o que também fez na Bahia, pondo a serviço dos artistas, aos quais ensinou litografia, as pedras que imprimiam selos de charuto. (KOSSOVITCH; LAUDANA. In: RIBENBOIM, 2000, p. 32)

Mas o que diferencia o trabalho de Lotus Lobo dos demais é a manutenção da imagem original. Lotus não interferia no desenho, e, muitas vezes, imprimia inclusive seguindo as orientações de cores anotadas pelos litógrafos no canto das matrizes. Ela não estava preocupada em esconder a origem de seu material, ao contrário, fazia questão de manter os registros e evidenciar o processo de apropriação.

Também julgo relevante esclarecer alguns pontos e termos que serão utilizados durante a pesquisa, como evidenciar as diferenças entre memória e história. Não é de meu interesse explorar as minúcias dos conceitos de ambos neste trabalho, apenas realçar nesse momento que apesar de sua aparente proximidade, eles possuem suas particularidades. Desse modo, a reflexão de Pierre Nora contribui como parâmetro para questionamentos futuros:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 9)

A “permanente evolução”, ou modificação, e a característica plural da formação de uma memória nos ajudam a entender o quão profundamente a ação de Lotus sobre os materiais litográficos influencia a construção da história do design gráfico mineiro, o que pode interferir

diretamente na história desse período. A história, por sua vez é construída de forma mais objetiva e científica, se baseando em dados e fatos; as mudanças de afirmações sobre algo passado, quando ocorrem, se apresentam além das percepções, sejam individuais ou coletivas. Entender a relação de trabalho e resgate desse material, as formas como a artista foi se apropriando em sua arte dessas referências, nos ajuda a reconstruir a história da litografia industrial em Minas Gerais.

A memória é mais do que um registro de algo passado. Ao tentarmos acessá-la somos remetidos diretamente às diversas formas de percepções sensoriais que estavam envolvidas no momento em que vivemos o fato. A rememoração de um fato também é um processo de resgate das sensações dos sentidos. Stephen Bann coloca:

[...] o que significa realmente ter uma “atitude”, ou alguma espécie de relacionamento, com o passado? [...] Elas envolvem, por um lado, um ordenamento hierárquico dos sentidos e os efeitos de sentidos admitidamente inferiores, como tato, paladar e olfato, na companhia do órgão superior da visão; e, por outro lado, a construção de um sistema de “parte” e “todo”, de acordo com o qual percepções limitadas, mas imediatas do “passado” podem ser integradas em uma consciência global da história como uma dimensão à parte, mas acessível, da experiência. (BANN, 1994, p. 146-147)

Outro ponto importante que desejo destacar é a escolha da adoção do termo *design*. Embora ele só tenha começado a ser utilizado no país a partir de 1960, e a atividade de produção de rótulos e embalagens ser chamada até então como arte gráfica, ou ainda como desenho industrial, optei pelo uso do termo *design* seguindo uma linha que é compartilhada por autores como Rafael Cardoso, organizador do livro *O design brasileiro antes do design*. Assim como ele, entendo que não há motivos para desprezar toda a produção gráfica desenvolvida no período anterior a este e ignorar que, em definição, ela corresponde ao que entendemos hoje como design gráfico, ou seja, um “conjunto de atividades voltadas para a criação e a produção de objetos de comunicação visual, geralmente impressos, tais como livros, revistas, jornais, cartazes, folhetos e tantos outros” (CARDOSO, 2008, p. 1). Definição que dialoga com a primeira elaborada em 1959 pelo Conselho Internacional das Organizações de Design Industrial (ICSID), para descrever a função do designer industrial, e que poderia ser lida como a própria descrição da função do litógrafo industrial. A definição,¹ ainda restrita, dizia:

¹ A própria instituição reelaborou a definição de design algumas vezes nos anos seguintes, o que prova a dificuldade da conceitualização da palavra, ainda discutida em diversos segmentos ligados à prática e aos estudos do design. O fato é que o termo só se alarga, devido ao desenvolvimento de novas tecnologias e preocupações com os aspectos sociais, culturais e ambientais que ele pode impactar.

O designer industrial também pode se dedicar aos problemas de embalagem, publicidade, exposição e comercialização quando a resolução de tais problemas requer apreciação visual além de conhecimento técnico e experiência.

O designer de indústrias ou ofícios artesanais, onde processos manuais são utilizados para a produção, é considerado um designer industrial quando os trabalhos produzidos por meio de seus desenhos ou modelos são de natureza comercial, produzidos em lotes ou em quantidade, e não são obras pessoais de um artista artesão.² (ICSID, 1959, tradução minha)

Desse modo, adotarei o termo design gráfico para denominar a produção dos litógrafos industriais nesse sentido.

Na intenção de compreender o cenário onde foi produzido o material apropriado por Lotus Lobo, o primeiro capítulo trará um panorama da litografia industrial, fazendo um recorte especial na cidade de Juiz de Fora, onde tais matrizes foram adquiridas e parte de sua produção foi realizada. Em Minas Gerais, a cidade de Juiz de Fora foi a primeira a sediar uma casa litográfica, no ano de 1888, implantada pelo italiano Pietro Ângelo Biancovilli. Sua localização geográfica estratégica, próxima à capital federal e ponto de passagem das mais diversas produções do estado, propiciou seu desenvolvimento, o que a levou a se tornar polo industrial de referência na região. No ramo da estamperia litográfica, desenvolveu rótulos não só para as cidades vizinhas, mas também para outros estados como Espírito Santo, Rio de Janeiro e Bahia. Por meio da análise de algumas imagens é possível levantar as características do design da época, ainda muito próximo ao do final do século XIX, com forte influência do Art Nouveau europeu, mas que começa a apresentar elementos nacionais que serão mais bem exemplificados à frente. A dissertação de Lígia Maria Alves Lacerda sobre o álbum de litografias de Pietro Biancovilli, que se encontra no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, foi um ponto de partida para desvendar um pouco mais desse repertório imagético e serviu de base para analisar o período pouco posterior de produção de rótulos, onde se concentra o acervo de Lotus Lobo. Para mais detalhes sobre o período, recorri aos acervos históricos da cidade e da Universidade Federal de Juiz de Fora, mas a falta de registros oficiais deixou algumas lacunas, fato que para mim reafirma a importância de estudos mais profundos na área.

² Do original: “The industrial designer may also be concerned with the problems of packaging, advertising, exhibiting and marketing when the resolution of such problems requires visual appreciation in addition to technical knowledge and experience.

The designer for craft based industries or trades, where hand processes are used for production, is deemed to be an industrial designer when the works which are produced to his drawings or models are of a commercial nature, are made in batches or otherwise in quantity, and are not personal works of the artist craftsman”. Disponível em: < <http://wdo.org/about/definition/industrial-design-definition-history/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

No segundo capítulo, a proposta de discussão passa pela prática de apropriação, um tema presente no trabalho de Lotus e que leva a questionamentos sobre os diversos autores que são encontrados ligados a suas obras: primeiro, os litógrafos criadores dos desenhos das marcas; depois, Lotus ao se apropriar delas em suas gravuras; e, por último, a partir da interação do espectador com o objeto/obra. A apropriação foi um recurso bastante utilizado por artistas da Pop Art e encontra-se em Lotus um discurso que dialoga com o estilo. Talvez este seja um dos motivos da tentativa de alguns críticos de conceituar e definir sua obra como Pop. Mas, em meu entender, essa aproximação se limita apenas ao estético e não ao conceitual. Dessa forma, minha intenção é demonstrar o limite dessa relação com a Pop Art para não incorrer no erro de definir a artista como tal. Para isso, recorro a autores como David McCarthy, Klaus Honnef, Simon Wilson e Lucy Lippard que discutem a Pop Art, revendo também sua relação com artistas que desenvolveram trabalhos considerados Pop e que Lotus admite como influências em sua produção, como é o caso de Robert Rauschenberg. Apoiei-me também em textos de autores que já se dedicaram a reflexões sobre a artista, como o já citado Vitor Hugo Gorino; Marília Andrés Ribeiro, conhecedora das vanguardas de Belo Horizonte e coautora com Fernando Pedro da Silva do livro *Lotus Lobo: depoimento*, publicado pela editora C/Arte; Maria do Carmo de Freitas Veneroso, estudiosa de gravura em Minas Gerais; além de textos do crítico Márcio Sampaio, que foi um dos primeiros a escrever sobre a artista.

Apesar de não estar presente no cenário de maior estrutura de produção e distribuição da gravura brasileira (mais restrito ao eixo Rio-São Paulo), Lotus Lobo foi uma figura central no fortalecimento do cenário da arte contemporânea em Minas Gerais (1960-1970), como é possível perceber pela sua participação e destaque em importantes eventos no país e exterior.³ Ressalto sua participação na Pré-Bienal de Paris, em que Lotus não foi escolhida para representar o país; no entanto, seu destaque entre os críticos e a venda de todas as obras garantiram a participação na 10ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1969. Foi para essa exposição que a artista retornou à estamperia em Juiz de Fora e desenvolveu três lito-objetos — obras que serão comentadas mais à frente na dissertação —, sendo contemplada com o Prêmio Itamaraty.

Em 1970, Lotus participou do IV Salão Nacional da Aliança Francesa, cujo júri era formado, entre outros, pelo crítico Roberto Pontual (2013, p. 561), que considerou os trabalhos de Lotus e de Madu “menos provocadores de impacto” em comparação com obras de Luiz

³ É possível verificar uma cronologia da artista, sua participação e premiação em diversos eventos, ao final desta dissertação.

Alberto Pellegrino, Luciano Gusmão e Dilton Araújo.⁴ No entanto, como se sabe, essa exposição de Lotus garantiu-lhe o prêmio de uma bolsa de estudos na França. Nos anos de 1971 e 1972, ela foi então estudar na *École Supérieure des Arts et Industries Graphiques* (Escola Superior de Artes e Indústrias Gráficas) e na *École d'Arts-Plastiques et Sciences de l'Art* (Escola de Artes Plásticas e Ciências da Arte) da Universidade de Paris, período decisivo para o amadurecimento de seu trabalho. Ainda em 1971, Lotus apresentou sua primeira exposição individual na Galeria Guignard, em Belo Horizonte/MG, reunindo obras que traziam marcas da estamperia litográfica e mostrando pela primeira vez as maculaturas em folha de flandres. As maculaturas, que são folhas manchadas no ato de impressão, uma espécie de resíduo industrial, foram utilizadas de duas maneiras: a primeira, em 1971, a partir da folha de flandres, material usado na confecção das embalagens e que também era empregado para acerto das máquinas impressoras; e posteriormente, em 1981, a maculatura a partir dos papéis que serviam de apoio para as matrizes em pedra litográfica. Aquelas de folhas de flandres foram chamadas de *ready-mades* caipiras por Marcio Sampaio, nomenclatura repetida pelos críticos que o seguiram. Ainda no segundo capítulo procuro verificar também o problema em denominar esse trabalho de Lotus de *ready-made*, demonstrando que a dificuldade de consenso e entendimento surge do próprio conceito da palavra.

No terceiro capítulo, tenho a intenção de rever um pouco da característica da pesquisadora que se aflora nos anos de trabalho com os rótulos e com o desejo de preservação da memória da litografia industrial que a acompanha, partindo do estudo das características de seu acervo como coleção. O interesse em salvar a memória desses objetos e tudo que se relacionasse a eles fez com que Lotus desenvolvesse projetos de resgate desse material como entrevistas com antigos litógrafos, catalogações e restaurações de matrizes, além de impressões de álbuns com registros das ilustrações dos rótulos. Sua trajetória quase solitária e independente até hoje encontrou pouco apoio para financiar suas pesquisas.

Em 2015, a artista renovou sua busca pela preservação da memória com a produção do DVD *da Estamperia Litográfica*, realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, que traz imagens das embalagens, matrizes tanto de pedra quanto de zinco, gravuras e maculaturas, nas quais podemos encontrar fragmentos das imagens em questão. O material ainda reúne depoimentos em vídeo que — mesmo por meio dessa forma — enfatizam o discurso que Lotus tem proferido nos últimos anos, que é o desejo e a urgência

⁴ Estes dois últimos eram artistas com quem Lotus já havia trabalhado de forma coletiva, realizando *happenings* e participando do I Salão Nacional de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, conquistando neste último o Prêmio Aquisição.

de criação de um Museu da Litografia Industrial. É fato que não existe um grande espaço reservado a essa memória em Minas Gerais, e provavelmente Lotus Lobo possui um dos maiores acervos desse período, cujo destino se torna, pouco a pouco, algo incerto.

Apesar do intenso trabalho e grande produção, é importante destacar que a bibliografia sobre a vida e a obra de Lotus Lobo é escassa, bem como sobre a história da litografia industrial no Estado. O seu registro em estudos acadêmicos é limitado, e o tema está longe de ser esgotado e encontra terreno fértil para pesquisas futuras nos mais diversos campos que dialogam com esta dissertação, como o design gráfico, a litografia industrial, a biografia da artista, o conceito de apropriação nas artes plásticas e a gravura contemporânea.

O recurso à entrevista garantiu também outra visão sobre os fatos, especialmente levando-se em conta o aspecto da memória neste trabalho. Imprescindível, portanto, foi a entrevista realizada com Lotus Lobo, em agosto de 2015, reproduzida no anexo final deste trabalho. A partir dela, esclareci algumas dúvidas encontradas durante as leituras iniciais e obtive um depoimento mais intimista e realista de sua preocupação com seu acervo. Durante os estudos, fez-se necessária a construção de uma cronologia, que me ajudou a visualizar de forma linear produções, prêmios, exposições, enfim, toda a trajetória da artista. Essa cronologia também se encontra anexa a este trabalho.

CAPÍTULO 1: A LITOGRAFIA INDUSTRIAL NO BRASIL, ESPECIALMENTE EM MINAS GERAIS

A técnica de impressão litográfica foi desenvolvida por Alois Senefelder (1711-1834), nascido em Praga — atual República Tcheca —, e que muito jovem se mudou com a família para a Alemanha. Apesar de cursar direito, aos 20 anos, com a morte do seu pai, resolveu largar os estudos e seguir sua grande paixão, a dramaturgia. Como não obteve sucesso entre os editores e críticos, aprendeu tipografia com o intuito de imprimir sua produção. No entanto, não possuía dinheiro suficiente para abrir sua própria oficina, o que o levou, entre 1796 e 1798, a procurar formas mais baratas de reprodução. Várias tentativas foram feitas nos mais diversos materiais, desde placas feitas de argila a chapas de cobre, até encontrar a pedra de Kelheim (uma pedra calcária abundante na Baviera), usada inicialmente por ele como base para moedura de tintas. A técnica da litografia consiste em desenhar sobre a pedra a partir de um material gorduroso, como o lápis ou um bastão, e por meio de soluções químicas e água, o desenho se fixa sobre a superfície. Um processo diferente de outros tipos de gravura como a feita em metal e a xilogravura, onde são feitos sulcos na matriz.

A litografia se espalhou rapidamente pela Europa, especialmente por se tratar de um sistema de reprodução de imagens mais rápido e mais econômico do que os conhecidos na época. Outro motivo foi pela própria intenção do autor em divulgar e ensinar o processo, publicando um *Tratado de litografia* em 1818 (traduzido no ano seguinte para o inglês e o francês), descrevendo os detalhes de sua descoberta. No Brasil, a técnica chegou pouco depois do nascimento da imprensa brasileira, por meio da implantação, no Rio de Janeiro, da Imprensa Régia, inaugurada em 1808 pelo imperador Dom João VI. No entanto, o verdadeiro desenvolvimento da litografia no país se deu durante o período de reinado de D. Pedro II, com a independência do Brasil diante de Portugal e o conseqüente crescimento da nação. O próprio Imperador chegou a possuir uma prensa portátil, um presente de Domingos Borges de Barros, conhecido posteriormente como Barão de Pedra Branca, que ocupava o cargo de Encarregado de Negócios do Brasil na França. Barros a enviou em 1824, juntamente com uma matriz em pedra, papéis e um exemplar de um manual de litografia, certamente o *Manuel du dessinateur lithographe*, uma obra de Godefroy Engelmann, proprietário de um importante ateliê litográfico em Paris que requereu a primeira patente de impressão litográfica a cores, empregando o termo *cromolitografia*, em 1837. O pesquisador Joaquim Marçal Ferreira de Andrade conta um pouco sobre esse período:

A introdução da litografia industrial no Brasil ocorreu quase simultaneamente à sua implantação em alguns países europeus. Já em 1817, chegava ao Rio de Janeiro, a convite de D. João VI, o desenhista, pintor e burilista Armand Julien Pallière, que tinha conhecimento do processo. A partir de 1822, tornou-se professor de desenho da Academia Real Militar, onde passou a funcionar a primeira oficina de litografia em substituição à seção de gravura de cobre e aço. O material litográfico foi trazido da Europa em 1825, sob encomenda, pelo suíço Johann Jacob Steinmann, o qual iniciara seus estudos do processo com Godefroy Engelmann. (ANDRADE. In: CARDOSO, 2009, p. 48)

Johann Jacob Steinmann (1800-1844), que além de impressor era também desenhista e pintor, veio ao Brasil a pedido da Corte, trazendo todo o material necessário para a implantação de um estabelecimento litográfico como prensas, folhas de zinco, pedras e tintas. Seu acordo com o Arquivo Militar permitia que, fora de seu horário de trabalho, desempenhasse outras atividades particulares na oficina, atuando então sob encomenda como litógrafo, ilustrador e livreiro. Entre os trabalhos desenvolvidos no Arquivo estavam mapas, cartilhas educativas e certificados a tratados militares. Steinmann ainda formava aprendizes em sua oficina: em fevereiro de 1826 admitiu três soldados com o intuito de habilitá-los na escrita invertida sobre pedra e também na prática de impressão, ensinando-os a manipulação de tintas e o processo mecânico. Além deles, um menor voluntariamente procurou o batalhão para aprender a profissão de litógrafo e também foi treinado pelo artista, iniciando assim uma Escola de Litografia (FERREIRA, 1977, p. 190). Nesse mesmo período, o país sofreu um grande impulso econômico, especialmente na produção de alimentos como também de máquinas e peças ligadas ao setor industrial. O conseqüente crescimento e urbanização das cidades fez surgir uma demanda por estamparias litográficas particulares onde pudessem ser impressos rótulos, embalagens, panfletos, cartazes e outras peças gráficas de circulação efêmera. As poucas oficinas litográficas independentes não davam conta da demanda por especialistas exigida pelo mercado, o que propiciou a entrada de muitos estrangeiros nesse momento, que eram disputados pelas oficinas para trabalhar nessa área no país.

Ao final da década de 1820, começaram a se estabelecer várias oficinas litográficas nos principais centros urbanos partindo, evidentemente, da capital Rio de Janeiro para cidades como Recife, que em 1834 teve sua primeira casa instalada pelo desenhista e pintor André Alves da Fonseca; Bahia, que em 1845 teve uma oficina litográfica montada por Capinam (pintor e litógrafo nascido como Bento José Rufino da Silva, que, depois da Independência, veio a se chamar Bento José Rufino Capinan); Porto Alegre, onde a Litografia do Comércio, de Pomatelli & Cia., foi a pioneira a se estabelecer em 1849, tendo como principal gravador o alemão Guilherme Grote Tex; Belém, que em 1871 teve a abertura da Empresa Typographica

e Jornalística; e São Paulo, que fundou a Imperial Litografia em 1871, pelas mãos do francês Jules-Victor-André Martin. Sobre esse período, o pesquisador Orlando da Costa Ferreira comenta:

A década de 1870 será o período do grande desenvolvimento da litografia brasileira, aquele em que coexistiram os maiores nomes da arte litográfica do país e em que, ao mesmo tempo, funcionaram as melhores oficinas. Contaram-se, no decênio, 248 diferentes impressores litográficos, contra o crescendo de 115, de 1850, e de 197 no ano de 1860, e o decrescendo de 178 no ano de 1880 e de 128 no ano de 1890. (FERREIRA, 1977, p. 232)

Em Minas Gerais, após anos de retração econômica em razão do esgotamento do processo de exploração de ouro, a retomada do crescimento se deu a partir da agropecuária (entre as suas produções, a comercialização de derivados de leite ganha destaque) e da indústria, setores que apesar de não terem, inicialmente, uma abrangência internacional — ao contrário, suas comercializações ficavam bastante restritas ao âmbito regional —, serviram de base para a expansão e o retorno do desenvolvimento econômico do estado. Por sua estratégica localização geográfica, a cidade de Juiz de Fora foi a primeira do estado a possuir uma casa litográfica, inaugurada no ano de 1888 sob direção do imigrante italiano Pietro Angelo Biancovilli.

Antes de 1850, a indústria gráfica utilizava o processo de impressão manual, que propiciava a fabricação de cerca de 20 cópias por hora, algo em torno de 200 a 250 cópias em 12 horas de trabalho. Com o aumento da demanda e a necessidade de ampliar o número de impressões por hora, foram desenvolvidas novas técnicas e tecnologias, implementando as primeiras prensas automatizadas (conhecidas como prensas a vapor), que exigiam menos força e habilidade do impressor. A máquina desenvolvida pela patente franco-austríaca Sigl-Engues, registrada em 1851, logo começou a ser exportada para outros países. O sistema automático de entintamento, alimentação de papel e remoção das folhas impressas chegava a cerca de 2.660 cópias por dia, algo 10 vezes maior que o processo manual, segundo constatado por Livia Lazzaro Rezende (in: CARDOSO, 2006, p. 41) em um relatório de uma empresa americana de 1877. Em 1872, a técnica já começou a ser utilizada no país pela Paulo Robin & Cia., no Rio de Janeiro. Assim como outras estamarias que queriam demonstrar o uso da tecnologia em seus processos e, conseqüentemente, a ideia de modernização, a litografia Biancovilli de Juiz de Fora chegou a levar o termo *a vapor* nos seus anúncios.

O crescimento da produção, a diversificação de itens no país e o aumento da concorrência, fez surgir em 1875 o registro de marcas. O empresário que desejasse o registro

de alguma propriedade deveria ir à Junta Comercial mais próxima, levando duas cópias do desenho da marca para efetuar o pedido. Depois do registro aceito e carimbado pelo escrivão, o proprietário deveria anunciá-lo no *Diário Oficial*, como uma forma de prova legal de sua existência.



Fig. 1: Registro da marca *Sitiense* feito pelas Indústrias Reunidas Fagundes Netto, publicado no *Diário Oficial*, em novembro de 1934.⁵

Como lembra Márcio Sampaio, no texto para o catálogo da exposição *Memória da Litografia em Minas Gerais* em 1988, com curadoria de Lotus Lobo, a atividade da litografia influenciou diretamente as relações econômicas, sociais e culturais, pois ajudava o reconhecimento de marcas e seus produtos; popularizava imagens como paisagens campestres e cenas urbanas; registrava os desenvolvimentos pessoais e da nação com a impressão de documentos como diplomas e mapas. Devido ao recente processo de independência do país, não é de espantar, portanto, a ocorrência de elementos nacionalistas em alguns desenhos de embalagens, como o uso das cores verde e amarelo, o desenho da bandeira, ou o traçado do mapa. Além disso, a litografia estava presente também nos impressos jornalísticos, sejam de cunho humorístico ou informativo. Desse modo, é importante destacar a forte presença da litografia na imprensa brasileira, especialmente nas revistas ilustradas que circularam durante o Segundo Reinado e que representavam o imaginário social brasileiro da época, conjugando o texto escrito e o discurso visual, por meio, inclusive, de caricaturas. Podemos destacar algumas revistas como a *Semana Illustrada* (1860-1876), o *Bazar Volante* (1863-1867), que em maio de 1867 passou a ser publicada com o título *O Arlequim*, se tornou *A Vida Fluminense* (1868-1875) e em seguida passou a se chamar *Figaro* (1876-1878); *O Ba-ta-clan* (1867-1871); e a *Revista Illustrada* (1876-1898).

⁵ *Diário Oficial*, 30 nov. 1934.

Sampaio destaca que, com o desenvolvimento da indústria de laticínios, começaram a surgir outras oficinas de litografia em Minas Gerais, como é o caso da Gráfica Palmyra em Santos Dumont (fundada em 1924); da Gráfica Castello, em São João del-Rei (que funcionou até 1961); da Estamparia Santa Ritense, em Santa Rita do Sapucaí,⁶ da Estamparia Bernardi e Capistrano, em Uberlândia, e na capital mineira, Belo Horizonte, em 1918, dentro da Imprensa Oficial.

A intensidade da atividade acabou levando à especialização das oficinas: estamparias para metal (folha de flandres, para embalagens e objetos manufaturados), e as litografias gráficas, para impressões sobre papel (rótulos, etiquetas, diplomas, cartões-postais, mapas etc.). (SAMPAIO, 1988)

O processo de estamparia litográfica foi largamente utilizado em todo o país como a principal forma de produção de embalagens e rótulos industriais até meados do século XX, quando a tecnologia de impressão *offset* derivada da própria litografia propiciou um aumento considerável de tiragens, tornando-se um método mais interessante para as estamparias. As próprias tipografias e gráficas editoriais adotaram por volta de 1950, mais intensamente, o *offset* em sua produção, e, desse modo, a litografia foi caindo em desuso.

1.1 O CASO DE JUIZ DE FORA

Situada próxima à antiga Capital Federal (Rio de Janeiro), favorecida pelo desenvolvimento da ferrovia e da rodovia União Indústria que impulsionaram as lavouras cafeeiras e as indústrias de laticínios, Juiz de Fora se tornou o polo econômico da Zona da Mata e não demorou para que se transformasse num grande parque industrial. No final do século XIX, a cidade já contava com transporte público, sistemas de telefonia, telégrafo e serviços bancários. A instalação da primeira hidrelétrica da América Latina, em 1889, no Rio Paraibuna e ao lado da Estrada União Indústria, por Bernardo Mascarenhas, atendeu não só as necessidades de produção da sua companhia têxtil, como forneceu eletricidade à iluminação pública da cidade. Nesse período, diversos perfis de profissionais começam a transitar e se interessar por Juiz de Fora: novos comerciantes, industriais e imigrantes (que possuíam mão de obra especializada e ajudaram no crescimento da cidade, como a construção da rodovia).

⁶ O material que hoje forma o acervo do Atelier de Litografia da Escola de Belas Artes da UFMG é proveniente da cidade de Santa Rita do Sapucaí.

Alguns destes últimos, ao final de seus contratos, resolveram se estabelecer na cidade formando parceria com familiares ou amigos, abrindo negócios nas mais diversas áreas como cervejarias, pequenos estabelecimentos comerciais e também litografias, que é o nosso ponto de interesse. A fundação da Sociedade Promotora da Imigração em Minas Gerais, de 1887, também é um elemento importante para a configuração do cenário de migração local, pois incentivava com diversos benefícios a vinda para a região de estrangeiros que tivessem algum preparo técnico.

Toda essa movimentação comercial fez aumentar a demanda por impressos como jornais, panfletos, cartazes, embalagens e rótulos. A necessidade destes dois últimos se dava pelo interesse em facilitar o reconhecimento dos produtos por meio de uma identidade e fidelizar os consumidores. Muito mais do que informar o conteúdo de uma embalagem, a visualidade dessas peças era desenvolvida para atrair e encantar o cliente (ou, em alguns casos, para confundi-lo, como será exemplificado mais à frente). Foi nesse cenário de crescimento urbano e de urgência no desenvolvimento das indústrias gráficas que, em 1888, o imigrante Pietro Angelo Biancovilli, recém-chegado da Itália, instalou na cidade a primeira litografia do estado, adquirindo pedras e prensas do antigo jornal *O Pharol*, que já possuía uma oficina litográfica, mas nunca havia sido utilizada. O professor de caligrafia formado na Áustria aprendeu a técnica da litografia com seu pai e instalou sua oficina no mesmo ano em que chegou ao país. A parceria da litografia Biancovilli com as tipografias já em funcionamento na cidade pode ser acompanhada a partir dos impressos da época, nos quais encontramos ilustrações assinadas pelo artista em artigos de jornal com elogios sobre seu trabalho, como no *Almanak Ilustrado de Juiz de Fora de 1898*, impresso pela Tipografia Mattoso.⁷

—

As ilustrações do almanach deste anno foram executadas no acreditado estabelecimento do sr. Pedro Biancovilli, desta cidade, e são devidas ao lapis do distincto pintor Alberto Delpino.

—

Fig. 2: GUIMARÃES, Heitor (Org.). *Almanak ilustrado de Juiz de Fora*, 1898, p. 367.

⁷ A publicação de almanaques na cidade tinha a intenção de servir não apenas a seus moradores e comerciantes, mas também aos turistas, reunindo informações sobre população, comércio, indústria, geografia, política, arquitetura, imprensa, entre outros aspectos do município, além de entretenimento literário, o que os tornou grande fonte de pesquisa. É possível a partir deles saber quais as principais empresas estabelecidas na cidade; em alguns casos, informações mais detalhadas como o número aproximado de funcionários, o salário pago e quais máquinas possuíam.

Sendo a única litografia local para atender a todas as necessidades do município, o campo de atuação de Biancovilli era extenso:

Serviu tanto à indústria gráfica, ilustrando jornais e revistas, quanto às indústrias emergentes, imprimindo rótulos e embalagens. Prestou ainda serviços públicos, como a impressão e difusão de cartilhas, mapas e tratados, assim como atendeu ao setor de serviços decorrentes da urbanização, marcando dessa forma a história da indústria gráfica da cidade e região. (LACERDA, 2012, p.19)



Fig. 3: Anúncio. MATTOSO, Olavo (Ed.). *Almanach de Juiz de Fora*, 1899, p. 281.

No acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, é possível encontrar o projeto de instalação de águas e esgotos da cidade, um diploma da Real Sociedade Auxiliadora Portuguesa (principal entidade de organização e assistência aos portugueses em Juiz de Fora) e o catálogo colorido da fabricação de ladrilhos da Casa Pantaleone Arcuri & Spinelli (grande companhia construtora, responsável pela realização de importantes edificios como o Cine-

Theatro Central de Juiz de Fora), que atestam a qualidade e diversidade de trabalho da estamperia. A Litografia a Vapor Biancovilli funcionou até 1914. Mas trabalhou sozinha no estado até 1912, quando foi fundada a Litografia e Estamperia Mineira,⁸ por Accácio Teixeira e Alves, na rua Direita (hoje conhecida como avenida Rio Branco), 2.784. O jornalista Albino Esteves, em seu *Álbum do município de Juiz de Fora* de 1915, conta que a estamperia executava trabalhos de tipografia, litografia sobre papel e folha de flandres com impressão a cores, além de confeccionar latas para armazenar produtos alimentícios. A oficina possuía uma grande estrutura com 55 máquinas alemãs e utilizava matéria-prima importada:

[...] Folha de Flandres, da Inglaterra, papel, tintas e vernizes, da Alemanha, sendo a folha de Flandres em cunhetes (caixas de madeira), o papel em fardos e as tintas e vernizes em latas. Número de operários, 45, variando o salário de 6:000\$000 mensais para os artistas e 60\$000 para os demais. Exportação para Minas e Rio. (ESTEVES, 2008, p. 286)

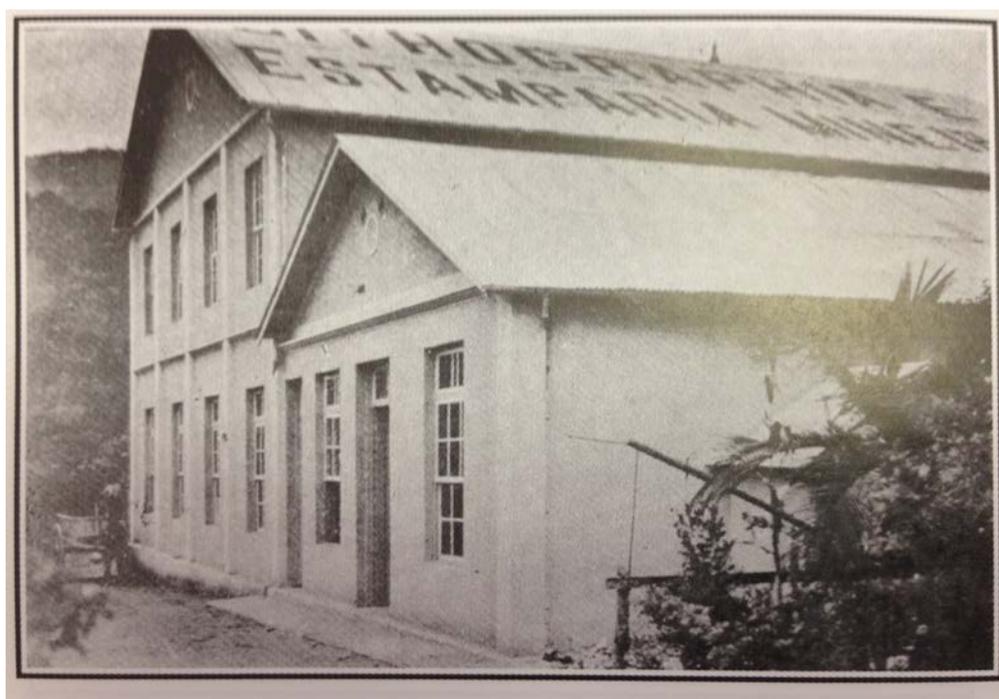


Fig. 4: Exterior da Litografia e Estamperia Mineira, detalhe para o nome da empresa estampado no telhado. Fotografia do *Álbum do município de Juiz de Fora*, de 1915.

⁸ Como foi verificado pela pesquisadora Ligia Lacerda, é importante salientar que, apesar de o registro de fundação da empresa constar como 1912, é possível encontrar na edição do jornal *O Pharol* de 11 de setembro de 1911 a assinatura da Litografia e Estamperia Mineira na primeira página da edição.

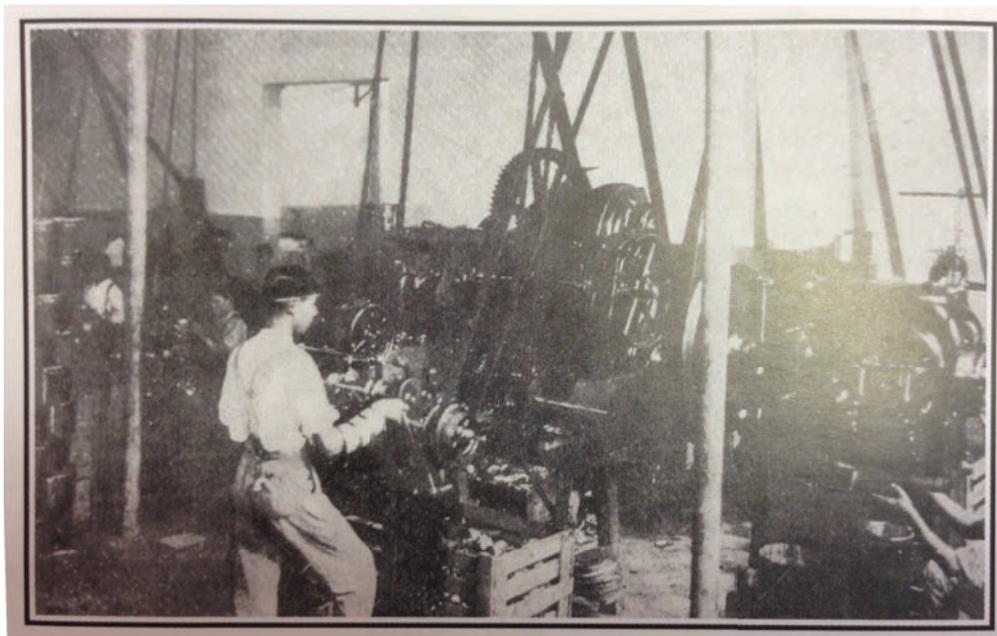


Fig. 5: Interior da Litografia e Estamparia Mineira, fotografia do *Álbum do município de Juiz de Fora*, de 1915.

Em 1916, temos o registro da Companhia Nacional de Indústrias Reunidas — fundada pelo ex-fazendeiro e empresário J. R. Ladeira —, que, após reorganização em 1920, veio a se chamar Sociedade Anônima Litográfica e Mecânica União Industrial, contando em 1925 com filiais em São Paulo e Barra Mansa.⁹ Além de latas litografadas, a empresa fabricava outros diversos materiais em metal como baldes e grampos para caixão, e ia além, produzindo inclusive máquinas especialmente utilizadas no ramo de laticínios. Apesar de ter sido uma grande indústria, ao final da década de 1960 ela já estava fechada e, segundo Lotus Lobo, teve todo o seu material sucateado:

Foi sucateado pra pagar coisas de empregados. Foi pro ferro-velho, coisa impressionante. Destruíram aquele prédio que era uma maravilha, né? Da União. Tinha duas águias. Eu vi aquilo inteiro ainda, fechado, em licitação. Pelo vidro quebrado, subindo numas três pedras. Estava fechado, e eu vi lá dentro pedras, prensas. Tudo sumiu, o que estava ali dentro. Eu procurei aquelas pedras por não sei quanto tempo. Uns dizem que jogou no fundo do rio... [...] E eu acho que devia ter umas 5 ou 6 mil pedras ali dentro.¹⁰

Podemos verificar no *Livro de lançamento de impostos de indústrias e profissões do município de Juiz de Fora*, no Arquivo Histórico Público Municipal de Juiz de Fora, o registro da Litografia Hartmann no primeiro semestre de 1921, que já havia funcionado em São

⁹ Ver PIRES, 2004, p. 99.

¹⁰ Depoimento de Lotus Lobo cedido à autora em 06 set. 2015 (ver anexo).

Paulo com o nome de Companhia Litográfica Hartmann e Reichembach, fundada pelos alemães Julius Hartmann e Gustavo Reichmbach. Desfeita a sociedade, Julius Hartmann se mudou para Juiz de Fora e passou a assinar somente “H” em seus trabalhos. É dele uma importante série de 200 cartões-postais coloridos do Brasil produzidos na década de 1930, que traziam imagens do Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, Vitória, Caxambu, Ouro Preto, São Paulo, Curitiba, Petrópolis, Santos, entre outras cidades.



Fig. 6: MONTEIRO, Antonio Firmino (reprodução da pintura). Fundação da cidade do Rio de Janeiro. Juiz de Fora: Lith. Hartmann, [1933]. 1 reprod., fotocromolitogravura, color. Iconografia E:j:III-Hartmann.



Fig. 7: Rótulo litográfico produzido pela Litografia Hartmann, da *Cerveja Bock Saxonía* (s.d.), fabricada em Barbacena. Fonte: *Lito Coleção*. Rótulos Litografados Décadas de 30/40. Acervo Lotus Lobo.

Em 1923, a Estamparia Juiz de Fora começou a funcionar no mesmo local onde ficava a Estamparia Mineira, na avenida Rio Branco, 2.784. No ano de 1934, ela se tornou filial das Indústrias Reunidas Fagundes Netto, cuja sede ficava no Rio de Janeiro, à rua Miguel Couto, 143. Foi nas Indústrias Reunidas que Lotus Lobo começou a trabalhar com a apropriação das matrizes de rótulos e embalagens. Convidada para participar da Pré-Bienal de Paris em 1969, a artista entrou em contato com a estamparia e começou a fazer experimentações na própria fábrica, após o horário de expediente, e sob auxílio de um impressor que trabalhava na oficina, o italiano André Oggero. Foi também nessa estamparia que Lotus utilizou cor pela primeira vez em seus trabalhos e lá experimentou impressão em novos suportes como poliéster e folhas de plástico transparente. No mesmo ano, convidada para participar da Bienal de São Paulo, voltou à estamparia e desenvolveu o que chamou de lito-objetos, gravuras impressas em acrílico transparente, montadas em estruturas de alumínio e que podiam ser manipuladas por meio de um trilho. Em 1970, Lotus fez sua primeira mostra individual em Belo Horizonte, e apresentou as *maculaturas*, que eram folhas de flandres usadas na impressão para o acerto das máquinas. Nessas chapas de metal eram impressas partes de imagens de várias embalagens de produtos, nas mais variadas cores e de forma sobreposta.

Voltaremos a falar sobre os trabalhos de Lotus mais à frente nesta dissertação. Para o momento precisamos observar apenas que o desenvolvimento do trabalho da artista dentro da estamparia a aproximou não só de novas matrizes em pedra (cerca de 500), mas também de uma grande quantidade de matrizes em zinco (mais de 2 mil), o que deu a ela infinitas possibilidades de escolha e combinação de imagens.¹¹ Esses desenhos, que podem ser observados em seus trabalhos, contam boa parte da história do design gráfico mineiro de embalagens do início do século XX. No entanto, ao contrário do que afirmou Luciano Gusmão em texto presente no catálogo da exposição *Marca Litográfica* de 2006, de Lotus Lobo, que tais matrizes foram desenvolvidas entre 1920 e 1950, prefiro alargar tal período, retrocedendo a 1910 e avançando até 1960. Explico: a Estamparia Juiz de Fora, que veio depois a se chamar Indústrias Reunidas Fagundes Netto, foi fundada em 1923; no entanto, é muito provável que tenha adquirido materiais da antiga Estamparia Mineira, fundada em 1912, e que funcionava no mesmo local, tendo mudado apenas de nome. Não foi possível precisar a data de fechamento da Estamparia Mineira, mas sabemos de seu funcionamento ainda em dezembro de 1918 por um anúncio no jornal *A Época*.¹² Como as matrizes não são datadas e muitas sequer são

¹¹ Dados aproximados fornecidos por Lotus Lobo em entrevista a autora, dia 06 nov. 2015 (ver anexo).

¹² Não foram encontrados documentos referentes ao seu fechamento nos arquivos da Universidade ou da cidade. O anúncio referido no texto pode ser encontrado em *A Época*, 23 dez. 1918.

assinadas, não é possível verificar com precisão quando foram desenvolvidas. Seria preciso um estudo mais aprofundado do ano de cada marca e das empresas fabricantes.

Outro fato é que Lotus trabalhou dentro de uma estamperia que ainda estava em funcionamento. É possível que uma ou outra matriz de produtos ainda em circulação tivesse sido impressa, principalmente nas maculaturas, pois sendo utilizadas apenas para acerto de máquina e descartadas depois de muito usadas, não devem ter sido armazenadas por muito tempo no espaço da oficina.

As Indústrias Reunidas tiveram sua sede deslocada para Juiz de Fora em 1955. Em Assembleia Geral Extraordinária¹³ realizada na sede da empresa entre os acionistas, ficou decidida também a mudança da filial na avenida Rio Branco para a avenida Francisco Valadares, 108, no bairro Poço Rico, onde funcionou até 2008. Os gastos com as novas instalações foram publicados no *Diário Oficial*,¹⁴ junto do balanço da empresa que nos mostra um pouco do funcionamento e da estrutura que ela possuía, como os gastos com matéria-prima importada, o registro das marcas, o valor em móveis e utensílios, entre outros. É curioso observar que, em um anúncio já da década de 1970, as Indústrias Reunidas ainda fazem referência à Estamperia Juiz de Fora.



Fig. 8: Anúncio da *Revista do Instituto de Laticínios Cândido Tostes*, jan./fev. 1974, p. 48.

O processo das estamparias não se diferenciava da rotina de nenhuma outra fábrica: era um trabalho executado em sistema de produção, em que os trabalhadores são praticamente desconhecidos, anônimos, sem privilégio de setores ou cargos. Em visita ao Arquivo Histórico da Universidade Federal de Juiz de Fora, foram levantadas entre os processos civis as

¹³ Convocação para Assembleia Geral Extraordinária publicada no *Diário Oficial*, 09 ago. 1955.

¹⁴ *Diário Oficial*, 11 maio 1956.

ocorrências mais comuns de acidentes de trabalho, como ter parte dos dedos decepados — o que ocorria com os estampadores quando as prensas se soltavam e caíam sobre suas mãos. Por manipularem materiais tóxicos como o chumbo e ácidos, a intoxicação mortal também era uma realidade entre os trabalhadores das litografias.

Os desenhistas, que teriam o trabalho “mais leve” em mãos, não tinham também destaque ou reconhecimento. Quando a litografia industrial começou a ser menos utilizada a partir dos anos 1950, esses artistas foram demitidos, sem qualquer direito ou benefício. Foi nesse período de substituição de tecnologia que muitas estamarias, ao se adaptarem aos novos modos de impressão a partir do fotolito e do *offset*, se desfizeram de seus materiais litográficos. Em contrapartida, a litografia artística ganha força e interesse pela facilidade na aquisição desses objetos. Lotus, ao contrário de muitos litógrafos que tiveram acesso a essas matrizes em pedra e a granitaram — ou seja, apagaram seus desenhos para criar novos trabalhos em cima —, se apropriou dessas ilustrações, as reutilizou em seus trabalhos e restaurou muitos de seus desenhos, preservando assim parte dessa memória.

O estudo da produção dessa indústria nos dá muitas informações sobre o início do século passado, como eram desenvolvidas as marcas, por exemplo, quais as influências estéticas dos desenhistas e os produtos que mais circulavam na região. Os desenhos dessas embalagens ainda traziam muita influência visual do século XIX. No entanto, o século XX foi marcado por grandes acontecimentos e profundas modificações na sociedade logo em sua primeira metade, como as duas Grandes Guerras, os avanços tecnológicos especialmente na área de transportes, o primeiro filme a cores, o cinema falado, as exposições universais,¹⁵ entre outros fatos que não deixariam de aparecer refletidos nas criações de função comercial. Desse modo, o trabalho de litógrafos vindos da Europa influenciou diretamente a construção visual das peças gráficas brasileiras. Suas criações eram inspiradas em catálogos internacionais de produtos, mas recebiam algumas intervenções regionais, como o uso de ilustrações de animais da fauna brasileira, a figura do índio e paisagens locais. Pode-se perceber nas figuras 9 e 10 a mesma estrutura de informação: formato retangular; o nome do produto numa diagonal ascendente, próximo ao centro do rótulo, o que divide o espaço em três campos de informação; produtor e cidade de fabricação abaixo do nome; boxes em formatos circular e de losango, trazendo ilustrações ou informações adicionais.

¹⁵ A Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, que ocorreu entre abril e outubro de 1925 em Paris, foi o marco para o surgimento do termo e expansão do estilo Art Déco que, por suas características mais geométricas e uma estética influenciada pela indústria, rompeu com o excesso de ornamentação do Art Nouveau comum ao período anterior à Primeira Guerra Mundial.

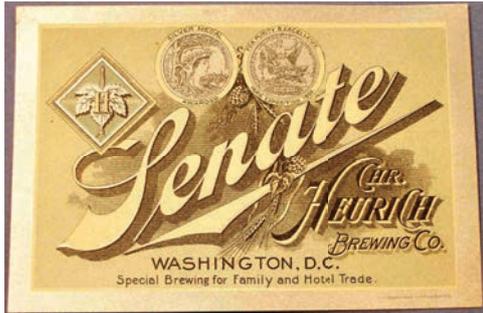


Fig. 9: Rótulo litográfico do início do século XX, da cerveja americana *Senate*. Fonte: www.chosi.org/bottles/heurich/heurich.htm



Fig. 10: Embalagem aberta da manteiga *Flor do Oriente*, também do início do século XX. Arquivo Lotus Lobo.

Os desenhistas de rótulos refletiam uma influência europeia, essencialmente Art Nouveau, mas ao mesmo tempo guardavam ligações com o aspecto rural da cultura brasileira. Os desenhistas criavam a partir de álbuns estrangeiros de modelos de marcas, importando sugestões e exigências dos clientes, fazendeiros, donos de fábricas de laticínios ou banha, cujo mundo de informação vinha do contato direto com a natureza, a paisagem, o pasto, a fazenda, as flores. O resultado final era uma colagem de ideia dos fregueses e da concepção dos desenhistas. Temas muito frequentes nas marcas eram as imagens das fachadas das fábricas, as praças e monumentos da cidade produtora, o retrato de uma filha do fabricante, o rosto de alguma atriz de cinema, uma paisagem com bois, pasto, pássaros, flores, índios. (LOBO, 2015)

Tal qual se vê na arquitetura desse período, os artistas estrangeiros foram fortemente influenciados pelos mais diversos estilos e culturas que se encontravam no país. Alemães, italianos e portugueses integravam seus costumes à simplicidade mineira, configurando um ecletismo de representações que afirmavam a natureza e o *jeito caipira* (ligado à imagem do homem do campo), sobre o classicismo de suas formas.

Surgia então uma nova sensibilidade construtiva que, respondendo criativamente às solicitações e estimulações do nacionalismo, buscava identificar-se com as soluções monumentalizadoras e heroicas do realismo social e as imagens sintéticas geometrizarantes do Art Déco, absorvendo, neste caso, o decorativismo de fundamento indígena, acaboclando as soluções gráficas do programa publicitário dos socialismos vigentes na Europa. Este seria, pois, o ponto de apoio de todo o aparato gráfico que encheu o universo visual do “novo” Brasil dos anos 40. É nesse momento que surgem as marcas de inspiração nativista, com o forte sopro indigenista e tropical, com seus superíndios tupys, as bananas e tucanos, papagaios e caturritas, as paisagens grandiloquentes e as imagens afirmativas das arquiteturas das fábricas, de onde se origina o produto “de primeiríssima qualidade”. (SAMPAIO, s.d.)

A partir das gravuras, maculaturas e do DVD *da Estamparia Litográfica* que Lotus produziu, é possível reconhecer algumas características comuns entre os rótulos, como os

principais produtos comercializados (manteiga, doces, biscoitos, balas, caramelos, banha e fumo), e o fato de as litografias produzirem embalagens não só para Juiz de Fora e região, mas outros estados como Bahia, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Abaixo, reuni algumas delas:

1. Repetição de layout. Embora o registro das marcas e sua identidade visual tenham se iniciado no Brasil em 1875, muitas empresas ainda não o faziam, o que propiciava situações em que um mesmo layout era adotado para mais de uma marca, sofrendo apenas algumas adaptações, mesmo sendo de produtores diferentes;
2. Estilo gráfico eclético, presença de padrões do século XIX, Art Nouveau e Art Déco;
3. Exageros de aspecto publicitário que combinam cores, ornamentos e slogans. Ex.: *primeiríssima qualidade*;
4. Utilização de nomes de mulheres para as marcas dos produtos. Ex.: Balas Gilda, Banha Neusa, Banha Cidinha, Manteiga Neusa, Manteiga Berenice, Banha Maria de Lourdes, Balas Odete;
5. Imagens de mulheres e de crianças como ilustração;
6. Identificação do(s) fabricante(s) pelo uso do nome ou sobrenome da família, proprietária da empresa. Ex.: Ribeiro, Castro e Nascimento; Pinto; Vianna; Benedito Vilela & Irmão; Ferreira e Castro; Irmãos Amorim;



Fig. 11: Matriz litográfica onde se podem ver as marcas *Dulce* e *Sylvia*. Acervo Lotus Lobo.

7. Utilização do nome de animais (especialmente pássaros) como marca. Ex.: Manteiga Beija-flor, Manteiga Uirapuru, Doce de Leite Borboleta, Manteiga Timburé, Manteiga Rapoza;



Fig. 12: Embalagem aberta da Manteiga Uirapurú. Acervo Lotus Lobo.

8. Utilização do nome de cidades (em sua maioria correspondia com o município de fabricação) como identificação da marca. Ex.: Manteiga Paquetá, Manteiga Monte Alegre, Manteiga Viçosa, Manteiga Mineira Paraopeba;
9. Ilustrações que remetem à natureza e ao mundo rural: flores, frutas, vacas, porcos, aves, pasto, palmeiras, rios, montanhas;
10. Utilização de motivos indígenas como ilustrações, nome de fábricas e produtos. Ex.: Biscoitos Tupy, Café Tamoyo, Laticínios Tupy Ltda, Café Bacahiry, Biscoitos Caeté;



Fig. 13: Matriz litográfica onde se pode ver as marcas *Tamoyo* e *Macabú*, duas palavras de origem indígena. Acervo Lotus Lobo.

11. Divisão das paisagens representadas nos rótulos e embalagens em três grupos: as que retratam a fazenda e o ambiente rural; as que trazem as principais construções da cidade de fabricação (como igrejas); e aquelas que remetem à inovação tecnológica, com imagens de ruas da cidade, fábricas, carros, aviões e trens;

12. Influência da antiguidade clássica com ilustrações que remetem à estatuária greco-romana e a nomes de deusas para as marcas. Ex.: Manteiga Themis;
13. Utilização de nomes inventados. Ex.: Manteiga Pastorinha, Manteiga Flor do Oriente, Manteiga Flor da Bahia, Manteiga Bandeirinha;
14. Presença de símbolos regionalistas e nacionalistas como a bandeira de Minas Gerais, mapa do Estado, mapa do Brasil;

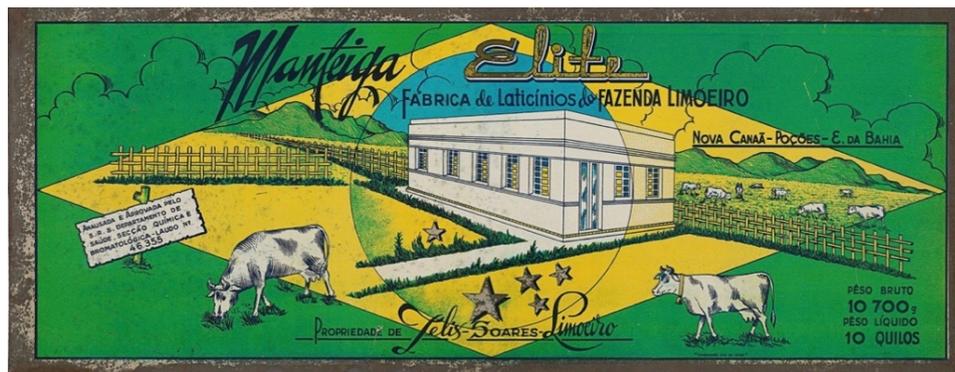


Fig. 14: Embalagem aberta da manteiga *Elite*, onde podemos ver alusão à bandeira do Brasil.
Acervo Lotus Lobo.

15. Referência à religiosidade católica com a retratação de igrejas nas ilustrações e marcas com nomes de santos. Ex.: Manteiga Nossa Senhora da Glória, Manteiga São Fernando, Manteiga São Sebastião, Extrato de Tomate Bom Pastor, Fábrica de Balas S. José;
16. Influência da cultura americana. Ex.: Imagem da atriz de cinema Rita Hayworth, ilustrando as Balas Gilda; a figura do “Tio Sam”; marca com palavras estrangeiras (como Liberty, Foot ball); uso da figura indígena norte-americana com características semelhantes às do cinema, montada a cavalo como no Café Tupy; nomes de cidades estrangeiras nos produtos (Ex.: Vinagre Orleans, Vassouras Flórida);



Fig. 15: Embalagem das balas *Gilda*, uma referência ao filme americano de mesmo nome.
Acervo Lotus Lobo.

17. Utilização de *letra fantasia* para os títulos. A fonte utilizada nos textos era conhecida da tipografia; para os títulos (nome do produto e do fabricante) os tipógrafos desenvolviam um alfabeto próprio especialmente para a marca, chamando-o de *letra fantasia*.

Existe muito mais a ser desvendado sobre o design de embalagens nesse período, não só por existirem outras grandes empresas funcionando na cidade, mas por esta breve análise ser apenas um recorte que se restringiu ao acervo de matrizes de Lotus Lobo, elaboradas para impressões em latas e não em papel. Em Juiz de Fora também foram desenvolvidos diversos rótulos de papel para bebidas alcoólicas como cervejas, vinhos e cachaças fabricados na região. A própria cidade possuiu diversas cervejarias familiares abertas por imigrantes alemães e que funcionavam principalmente nos bairros Borboleta e São Pedro.



Fig. 16: Rótulo produzido pela *União Industrial*, da *Aguardente Combate* (s.d.), fabricada em Cataguases. Fonte: Lito Coleção. Rótulos Litografados Décadas de 30/40. Acervo Lotus Lobo.

Como a intenção desta dissertação não passa por levantar dados acerca de toda a produção litográfica industrial em Juiz de Fora no início do século passado, deixo registrados aqui apenas alguns elementos que vão servir como dados principais para as discussões que serão trazidas mais à frente, e um breve levantamento das características do design da época, revelando possíveis campos de estudos na área da História do Design Gráfico mineiro, ainda pouco explorado.

CAPÍTULO 2: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO TRABALHO DE LOTUS LOBO

No início de seu trabalho com a litografia, Lotus imprimia apenas em preto e branco e visitava temas ligados ao cotidiano de cidades praieiras, com seus barcos e pescadores. Entretanto, ela estava menos interessada na representação de algo e mais empenhada em conhecer e investigar a fundo o processo artístico e as linguagens da litografia, o que, com o desenvolvimento de seus estudos e práticas, veio a fazer por meio de composições que partiam de princípios não representativos, abstratos e geométricos. Um exemplo é a realização da série *Transformação/Mutação/Transformação-Mutação*, de 1968, uma das obras mais importantes do início de sua carreira.

[...] eu fiz uma série que eu gosto muito; que é bem um abstrato assim mais concreto, que era aquela *Mutação-Transformação*, 68. Essa indagação vinha sempre muito da pedra. Eu continuo com isso. [...] O formato da pedra, o que ela te sugere, eu sempre gostei disso, de fazer uma gravura mais purista assim, observando esses itens. E essa *Mutação-Transformação* é exatamente isso: ela contém uma pedra no centro dela e duas formas que contornam esta pedra e também ultrapassam essa pedra, deixando ainda o formato dela novamente.¹⁵

A forma geométrica, de arestas arredondadas, foi rotacionada e combinada com um duplo, montada numa sequência que induz a sensação de movimentação, replicação e, finalmente, isolamento. Num discurso poético, quase amoroso, a forma única da primeira gravura, que ocupava todo o espaço do suporte, mudou seu centro, sua percepção de si e se encontrou com outra forma semelhante na gravura seguinte. Ambas tentaram formar uma nova imagem, um encaixe, mesmo sem exatidão, o que fica refletido nas impressões opostas de duas formas; a última peça da série, com a figura novamente sozinha isolada à direita do quadro, mostra ainda a mesma forma, mas modificada pelas rotações que sofreu desde o primeiro enquadramento.



Fig. 17: *Transformação/Mutação/Transformação-Mutação*. Litografia sobre papel. 86 x 564 cm, 1968. Coleção da Artista. Fotografia de Eduardo Eckenfels.

¹⁵ Depoimento de Lotus Lobo cedido à autora em 06 set. 2015 (ver anexo).

Sobre essa série, Luciano Gusmão comenta:

Para operar, a artista elabora uma forma que lhe permita um desenvolvimento estrutural: a forma pode ser considerada módulo de desenvolvimento. A dinâmica desse desenvolvimento é uma alteração da informação que coincide, em cada gravura, com a intervenção (poesia) da artista no desenvolvimento desencadeado por ela própria.

[...]

As denominações de **transformação**, **mutação** e **transformação** se referem, pois, não aos resultados (determinados materiais e num sentido determinado, da experiência total), mas aos processos, às **operações** realizadas. (GUSMÃO, 1968, grifo do autor)

A partir do novo repertório de imagens vindo da estamperia, como lembra o pesquisador Vitor Hugo Gorino (2015, p. 44), o processo de trabalho de Lotus ainda seguiu traços de suas experiências anteriores, expondo-as formalmente, imprimindo apenas em preto e branco, replicando imagens e as rotacionando. Mas não se desvincilhou totalmente dessa vertente abstrato-geométrica que pode ser vista em seus trabalhos mais recentes, que serão comentados mais à frente. Em contato com a Indústrias Reunidas Fagundes Netto e tendo a possibilidade de trabalhar em seu espaço com auxiliares à sua disposição, a artista se aventurou em explorar as mais diversas oportunidades que a litografia poderia lhe proporcionar, começando, por exemplo, com a inclusão de cor no seu processo de criação, imprimindo em suportes ainda não experimentados e não usuais na gravura.

Em 1969, logo no início de seu trabalho com a estamperia litográfica, o colunista Jayme Maurício definiu, no jornal *Correio da Manhã*, a obra desse novo período de Lotus Lobo como um processo envolvido em três operações: “Revolução, Apropriação e Apresentação. Todas incidindo sobre a técnica litográfica, no interior de um processo de comunicação” (MAURÍCIO, 1969). Sobre essa afirmação, reflito que a *revolução* pode ser entendida como a ruptura da forma tradicional de impressão e exposição, além da busca por novos processos pouco ou ainda não utilizados pela litografia. Por meio da *apropriação* de objetos vindos da indústria, à qual a litografia sempre esteve ligada, a artista faz um retorno à própria origem desse processo de impressão como forma de reprodução, num método quase metalinguístico, usando objetos da indústria para falar (à sua maneira) da própria indústria e de arte, a fim de mostrar sua forma criativa nos resultados. Comumente os estudiosos se referem às maculaturas como *ready-mades*. A própria artista afirmou para Jayme Maurício que todo o repertório das marcas é entendido por ela como *ready-mades*. “As molduras, selos, marcas, pesos, patentes, palavras — eu os trato como *ready-mades* [...], com todo o sentido de que se revestiram no tempo”, ou seja, de modo expandido, apenas enquanto material apropriado. Isso gera um

problema quanto ao entendimento do que é um *ready-made* tanto por parte dos críticos de arte quanto de Lotus, o que será discutido mais à frente. Na criação e exposição de seus trabalhos, ela não esconde o seu objeto como ponto de partida essencial. Toma as maculaturas como gravuras completas, intocáveis, e, ao imprimir em placas de acrílico ou plástico translúcido, sem distinção de avesso e direito, pretende torná-los um “objeto-gravura suspenso, atravessado pela luz”, uma nova forma de *apresentação* da gravura.

Como já foi dito, as obras ligadas à litografia industrial foram produzidas e apresentadas de formas diversas. Para a Bienal de Tóquio, em 1972, a artista criou uma série impressa em formato de álbum (41 × 57 cm), em que a apropriação é evidenciada pela impressão das imagens muito próximas da configuração gráfica original. O álbum que apresenta gravuras muito semelhantes a um catálogo de marcas traz o repertório imagético do design gráfico mineiro numa expressão visual colecionista, um agrupamento que às vezes impõe a necessidade de sobreposição de imagens, numa tentativa de evitar talvez o corte de algum desenho e explorar sua natureza original, de acordo com o seu funcionamento primeiro de utilização gráfica.

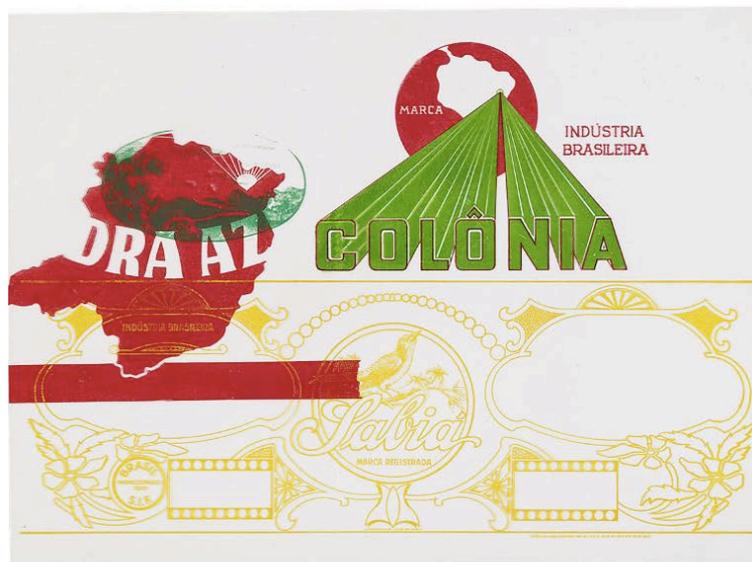


Fig. 18: Álbum da Bienal de Tóquio – 1972. Litografia sobre acetato, 41 × 57cm.
Fotografia de Lucas Galeno.

A ênfase na ideia de inventário, algo que sempre rondou seu trabalho com as marcas, faz com que o formato de álbum para a Bienal de Tóquio seja uma proposta que se posiciona entre a catalogação/recuperação de um conjunto de imagens e o meio expressivo, a obra de arte, feita a partir delas. Isto espelha sua própria relação com esse universo de imagens que apropria, também posicionada entre a preservação e a adulteração. (GORINO, 2014, p.72)

O processo de construção do álbum de imagens pode ser visto também na figura 19, a seguir. Ao mesmo tempo que traz a manteiga *Pedra Azul* impressa de forma semelhante à do rótulo original — com mais de uma cor/matriz sobreposta e formando o desenho, contando inclusive com informação textual do produto —, apresenta um mapa do estado de Minas Gerais na parte inferior da gravura, que parece completamente deslocado de seu lugar original. Em seu centro, um pequeno retângulo com uma paisagem, o qual também não é possível afirmar, sem conhecimento do desenho original, se pertence ao mapa ou não, ou seja, até que ponto a composição passa por um possível processo de adulteração. Podem ser vistas ainda duas impressões de marcas distintas de manteiga em uma só cor (Maringá e Bocaina), e o mapa do triângulo mineiro inserido numa elipse, com um braço segurando a bandeira e um elemento que remete a uma flor. As datas que cercam essas imagens (1856-1956) possivelmente se referem ao centenário da cidade de Uberaba, importante município da região do triângulo mineiro. É especialmente nessa série que inicialmente encontramos as anotações originais laterais de cores a serem usadas para imprimir determinada matriz, as linhas e cruzetas que servem para alinhar as diferentes matrizes na impressão de uma única marca, um registro de preservação que evidencia a origem técnica desse material apropriado, como lembra Gorino (2014, p. 71).



Fig. 19: Álbum da Bienal de Tóquio, 1972. Litografia sobre acetato, 41 x 57cm. Fotografia de Lucas Galeno. Fonte: DVD da Estamparia Litográfica.

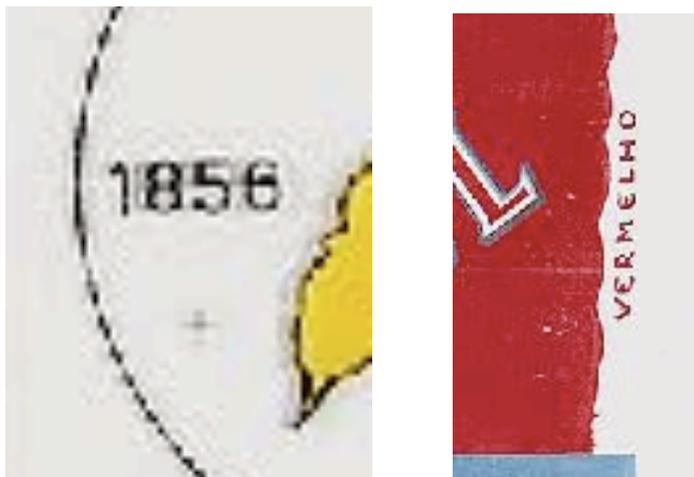


Fig. 20: Detalhes das marcações dos gravadores: à esquerda, cruzetas sob a data indicando local de correspondência de matrizes; à direita, o escrito “vermelho” que indicava a cor que deveria ser impressa por aquela matriz, e com certeza também não seria impresso no rótulo original.

Durante seu trabalho ao longo dos anos, Lotus caminhou por um processo que Sampaio e Gorino chamam de transfiguração, ou seja, de uma apropriação de matrizes e sua remodelação estético-visual a fim de criar uma nova obra, algo que ela alcança pela abstração de seus elementos originais. Sampaio o descreve:

Mas depois desse longo e fértil trabalho quase barroquista em que ia incorporando novas formas descobertas em matrizes até então esquecidas, muitas delas contendo projeções rococó, art-nouveau, art-déco, próprias do gosto da época, Lotus refluí suas criações para um outro campo expressivo, primeiro, depurando aquelas formas de que se apropriara nas oficinas de litografia, no processo de síntese, desprezando aos poucos as informações verbais dos rótulos para concentrar-se nas formas figurativas e, mais tarde, desprezando também estas figurações, absorvendo apenas a decoração não figurativa — as cercaduras, os planos de fundo — até restarem apenas planos de cor, no limite das geometrias mais simples. (SAMPAIO, 1986)

Na série de trabalhos intitulada *Anotações*, realizada a partir de 1978, a artista deu um passo maior nesse processo de transfiguração. Aqui, ela buscou uma sintetização de informações dentro do grande repertório que o desenho de um rótulo apresenta, elencando ora uma ilustração, ora um texto, e, em alguns casos, apenas formas geométricas, arabescos. Ao final, temos uma obra que carrega em sua origem o rótulo, mas que muitas vezes não se confunde ou não se identifica mais com ele. Talvez o exemplo mais emblemático seja mesmo o da *Manteiga Rosa de Ouro* analisada por Gorino em sua tese, na qual podemos observar as várias formas que a artista reinventou essa imagem. Lotus contou que a opção por essa matriz se deu ao acaso, mas que ela está presente em várias fases de seu trabalho, desde os lito-objetos

(que serão mostrados mais a seguir) até a fase *Anotações*.¹⁶ O rótulo, que traz uma grande rosa ao centro, vai sofrendo interferências nas várias impressões: são excluídos completamente os textos, adornos e arabescos; seu desenho é espelhado e levemente rotacionado; a rosa é inserida num fundo abstrato, e perde suas haste e suas folhas. O resultado é a gravura que traz apenas as formas que compõem as pétalas da flor com um fundo geométrico. Gorino nos chama atenção para o seu processo de impressão:

O fato de que a artista imprime apenas parte da imagem da(s) matriz(es) original(is), e que isto acelera seu processo de impressão, é secundário. O termo que as nomeia refere-se muito mais ao registro do essencial, de colocar-se diante de um grande volume de informação visual (o rótulo) e extrair-lhe apenas o que se precisa para fazer ou dizer o que se pretende. Refere-se, portanto, a uma síntese, processo que requer muito mais entendimento, precisão e sensibilidade daquele que a produz do que do autor de uma anotação rápida sobre um determinado assunto. (GORINO, 2014, p. 95)



Fig. 21: Autoria desconhecida (ilustração). Lotus Lobo (impressão). Impressão sobre papel da marca litográfica *Rosa de Ouro*. Litografia sobre papel. 1978 c. Museu Mineiro. Reprodução da imagem tal qual a impressão original com a imagem espelhada.

¹⁶ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).



Fig. 22: Lotus Lobo, *Anotações*. Litografia sobre papel 46 × 56 cm. 1978 c.
Coleção da Artista. Fotografia de Eduardo Eckenfels.



Fig. 23: Lotus Lobo, *Anotações*. Litografia sobre papel. 1978 c.
Coleção da Artista. Fotografia de Eduardo Eckenfels.

Na década de 1980, Lotus apresentou suas maculaturas em papel-cartão. O uso desse suporte para sua gravura se destaca pelo contraste que ele proporciona entre a impressão e o fundo gasto do papel puído, manchado pelas pedras para as quais serviu de apoio e no qual se veem algumas linhas e desenhos, o que nos leva a questionar se em alguns trabalhos houve intervenção ou não da artista sobre a maculatura, valorizando sua imagem final. Segundo Gorino (2014, p. 93), a obra ainda estimula indagações acerca da rotina da própria oficina litográfica: como eram organizadas as pedras? Quantas vezes esses materiais eram

manipulados? Por quanto tempo esses papéis serviam de apoio às matrizes até se deteriorarem dessa forma em suas laterais? As maculaturas em papel guardariam a memória do cotidiano de trabalho da estamperia ou foram manipuladas para produzir algum efeito visual? Também existe no trabalho de Lotus, portanto, uma espécie de investigação sobre a arqueologia da imagem.

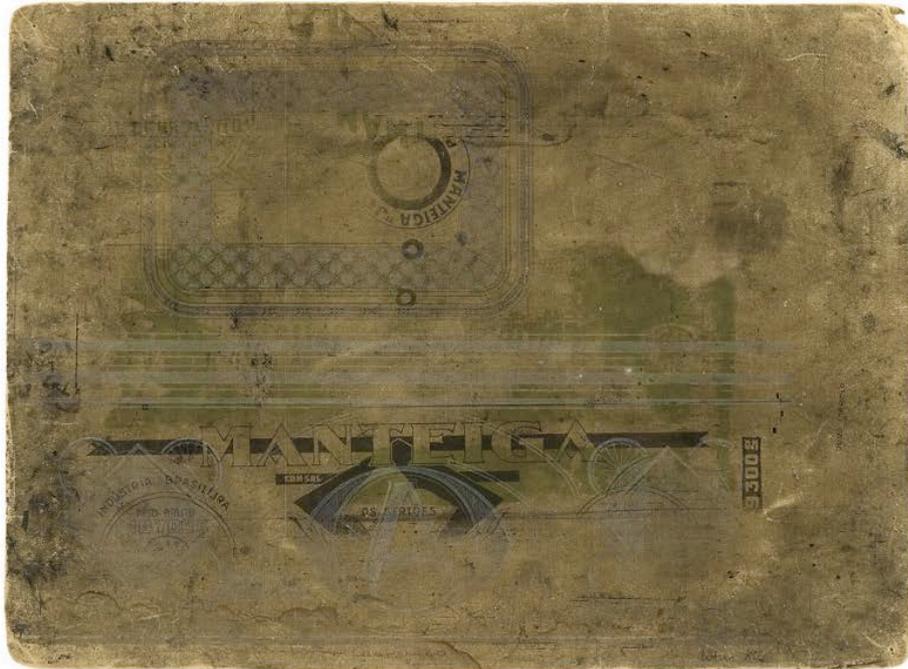


Fig. 24: Lotus Lobo, *Canta Galo* – Maculatura. Litografia sobre papel cartão. 50 × 66 cm, 1980.
Fotografia de Eduardo Eckenfels.

Nas décadas seguintes, a artista experimentou formas mais abstratas e fluidas, desenhando diretamente sobre a própria pedra, se desvinculando do trabalho com os rótulos. Chegou inclusive a experimentar produções em aquarela e temas florais. No entanto, em 2016, ao participar da SP-Arte – Feira Internacional de Arte de São Paulo, Lotus apresentou uma nova série de trabalhos com a estamperia. Além das já conhecidas maculaturas, ela imprimiu sobre papel de embrulho e caixas de papelão, utilizando matrizes com desenhos geométricos e que em nada nos fazem lembrar, à primeira vista, as marcas de rótulo. No entanto, são as mesmas matrizes apropriadas anos atrás, com as quais a artista procurou imprimir neste momento especialmente círculos e retângulos (a tampa e a lateral das embalagens). Essas gravuras, em geral sobre papelão, têm um caráter bastante abstrato e podem promover discussões acerca de possíveis aproximações com artistas do Concretismo e do Neoconcretismo; ressalto, de qualquer modo, que a intencionalidade aqui é bastante diferente. A novidade, no entanto, são

as impressões feitas sobre caixas de papelão, que trazem estampadas as marcas de produtos alimentícios atuais. Aqui, Lotus promoveu um diálogo do passado da indústria (esquecido e apagado) com o presente — destacando sua discussão visual sobre a memória e o tempo —, que também sofre interferência desse passado quando é sobreposto por ele. Vemos as marcas atuais Aymoré e Club Social encontrarem a antiga marca São Paulo, espelhada e impressa em cor clara, que sem a referência de sua origem pode ser lida de forma atualizada, ou seja, como mais uma marca além daquelas já impressas originalmente no papelão. Do mesmo modo, as marcas atuais sofrem impressões sobrepostas a elas, grandes manchas de cor que podem sugerir uma tentativa de apagamento das mesmas.



Fig. 25: da *Estamparia Litográfica* – 2016. Litografia sobre caixas de papelão.
Fotografia de Lucas Galeno.

Novas impressões em papel-cartão e em caixas de papelão foram apresentadas na individual *Constelação*, sob curadoria da própria artista, na Galeria Manoel Macedo em novembro de 2016. Ao lado delas, foram expostos antigos trabalhos relacionados com a estamperia industrial e que já foram exibidos anteriormente, como maculaturas de papel e de flandres. Feita exclusivamente para a mostra, impressiona a enorme gravura de aproximadamente 15 metros que é apresentada enrolada como um papiro. Não foi a primeira vez que Lotus trabalhou com rolos de impressão, como veremos mais à frente, mas essa obra, fixada sobre uma mesa, requer uma delicadeza especial ao ser desenrolada a partir dos cilindros de madeira aos quais está presa. Ela é também uma alusão ao rolos de impressão litográfica e

seu suporte na oficina de impressão. As imagens vão se repetindo ao se estender a obra e são as mesmas já usadas anteriormente em outras composições como a *Manteiga Rosa de Ouro* e o *Fumo Goyano*. Aqui, vemos novamente impressas e assimiladas à obra as cruzetas e marcações de cores, indicações de trabalho dos litógrafos industriais.



Fig. 26: *Constellação*, 2016.

Lotus conta que nessa exposição tentou “colocar quase que didaticamente muitas coisas do processo da litografia”,¹⁷ como as matrizes e as próprias embalagens; tudo isso ao lado de suas gravuras criadas ao longo de quase 50 anos. Esse encontro de velhas e novas criações, como bem destaca Rodrigo Moura (2016), nos ajuda a “entender como a sua obra vem se desenvolvendo ao longo dos anos”. É preciso notar que esse desenvolvimento não se dá de uma forma linear, evolutiva, mas ramificada, em que todos os trabalhos vão se conectando e se inter-relacionando. A escolha do nome *Constellação* para a mostra veio de uma das marcas trabalhadas pela artista e que para ela representava bem a ideia de apresentação de vários momentos diferentes da litografia industrial e os variados formatos. Ao meu ver, a obra que melhor representava esse conceito é o grande painel de madeira, exposto centralizado na maior parede da galeria, que trouxe novas gravuras em papel cartão, papelão, as antigas embalagens abertas, matrizes em zinco e algumas impressões em preto e branco. Todos esses objetos foram dispostos de forma aleatória, sem separação por categoria e dialogando entre si.

¹⁷ Segundo depoimento dado em entrevista ao programa *Agenda*, da Rede Minas, que foi ao ar em 12 dez. 2016.



Fig. 27: *Constelação*, 2016.

Ainda na exposição *Constelação*, pode parecer estranha a presença da série de gravuras desenvolvidas no início da carreira da artista, *Transformação/Mutação/Transformação-Mutação*, já comentada no início deste capítulo, pois esta foi desenvolvida anteriormente às experimentações com a litografia industrial. No entanto, ela em muito se assemelha e diretamente se comunica com a abstração alcançada por Lotus em suas últimas impressões. Em síntese, a artista trabalha em ambas com formas geométricas que são deslocadas e multiplicadas em seu suporte. A presença dessa série representa mais do que um marco de início de trabalho, mas um diálogo que sugere o fechamento de um ciclo, uma volta às origens.

2.1 AUTORIA E APROPRIAÇÃO

Quando se começa a pesquisar a figura do autor, é preciso voltar à época de seu surgimento, que se deu apenas no fim da Idade Média, por meio das grandes modificações sociais do período como o movimento Renascentista, a expansão do comércio e o fortalecimento dos poderes políticos em detrimento do poder da Igreja Católica, que então sofria com a Reforma Protestante. As produções artísticas tanto textuais, musicais ou plásticas eram utilizadas até esse momento para a representação de histórias, sejam elas mitológicas, folclóricas ou religiosas, enquanto o texto¹⁸ que elas continham carregava características puramente descritivas. Sua função era a de *passar uma informação*, contar uma história. Com as mudanças no sistema social e político, os artistas foram se aproximando das cortes reais,

¹⁸ Entende-se texto por conteúdo verbal ou não verbal, como pinturas e ilustrações.

retratando seus líderes e o estilo de vida que desfrutavam. Essa aproximação com as classes dominantes fez com que seus trabalhos se tornassem cada vez mais valorizados, enquanto os artistas foram ganhando também mais prestígio e destaque na vida das sociedades.

Com o nascimento do Humanismo, movimento artístico e intelectual que começou na Itália do século XIV e retomava princípios da Antiguidade Clássica, as relações entre o homem e Deus começaram a ser questionadas, havendo uma exaltação do primeiro em confronto com o pensamento teocêntrico da Igreja Católica. O retorno à produção de textos científicos, artísticos e sobre filosofia clássica pelos pensadores e intelectuais renascentistas foi visto pela Igreja Católica como um movimento antirreligioso, crítico e transgressor. A partir daí, para que fossem punidos os responsáveis pelas contestações do sistema, tornou-se de interesse determinar os autores de tais criações, descobrir a quem pertenciam tais ideias. A noção de autor/artista passou a ser relevante e as obras deixaram seu antigo anonimato.

Ao conhecermos e analisarmos uma obra hoje, muitas vezes fazemos uma busca pelo seu autor. A partir daí, frequentemente estendemos nossa curiosidade para onde ele nasceu, estudou, quais são suas influências, entre outras características que possam descrever tal sujeito. Supomos que, a partir dessas informações, teríamos um entendimento maior daquele trabalho e poderíamos encontrar mais esclarecimentos acerca dele. No entanto, o par autor-obra não encontra uma descrição simples e definitiva, como lembra Foucault (2006), devido às relações que se estabelecem individualmente na formação de cada um e entre si. A característica da importância da propriedade, presente em nossa sociedade, faz com que a aparência de relevância do autor se mantenha, não mais somente pelo interesse de punição que possa sofrer por seus ideais, mas pelo *status* que, posteriormente, se atribuiu a ele, o novo Criador.

Assim, o interesse pela definição do autor de uma obra pode se dar, pois, esse “assegura uma função classificatória” (FOUCAULT, 2006, p. 273), e a partir desse nome é possível fazer relações e análises com outros desenhos e conteúdos, agrupar séries de trabalhos, encontrar semelhanças e diferenças, influências, enfim, buscar relações que vão além daquela obra inicialmente nomeada. Pois, assim como define Barthes (2004, p. 4): “Dar um autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”.

Se sabemos que o par autor-obra não pode ser utilizado como definidor de significado pela sua característica limitadora, na arte contemporânea essa estrutura se encontra ainda mais abalada, tanto pelas novas formas de criação como de exposição do trabalho do artista. As obras não são mais criadas por um sujeito que as mantém intocáveis, presas a um suporte, exibidas apenas para serem contempladas. A arte hoje convida o espectador a interagir

com ela e, muitas vezes, deixa a este uma função de coautor, como também de produtor de significados. O espectador se torna agente criador e modificador da obra.

Quando começamos a questionar a autoria nos trabalhos relacionados com a litografia industrial da artista contemporânea Lotus Lobo, encontramos pelo menos três sujeitos que participam ativamente do processo de construção do objeto, devido especialmente ao processo de apropriação do material utilizado no trabalho. O primeiro sujeito é o gravador e litógrafo industrial, criador das imagens comerciais de que a artista se apropria. O segundo, a artista Lotus Lobo, que deslocou esse material para o território da arte, manipulando-o ou não. E o terceiro sujeito é o espectador, que pode tanto participar passivamente contemplando as gravuras como ativamente manipulando alguns dos objetos desenvolvidos pela artista, criando suas próprias composições, como será mais bem exemplificado à frente.

Como já vimos no capítulo 1, as matrizes litográficas adquiridas pela artista continham desenhos anônimos de marcas de vários produtos, especialmente laticínios. Apesar de todo domínio da técnica e qualidade do trabalho, esse tipo de trabalho era visto como ofício de um artífice e designado como “arte aplicada”. Sua função utilitária impedia que seus autores assinassem suas obras e seu trabalho fosse reconhecido. Era mais comum encontrar, portanto, nas ilustrações e marcas, a assinatura da empresa em que trabalhavam e não o nome do artista que as desenvolveu. A justificativa para o anonimato dos desenhistas se dá pela forma comercial de sua produção, pois, como afirma Foucault,

[...] há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2006, p. 274)

Ao contrastarmos essa proposição com os criadores de marcas, embalagens e ilustrações comerciais de hoje, mais de 50 anos depois da criação dos desenhos industriais apropriados por Lotus, podemos perceber que a lógica se mantém. Não são os diretores de arte, designers ou artistas gráficos que assinam seus desenhos, e, quando aparece alguma referência ou creditação ao grande público, ela é dada à empresa para a qual o artista trabalha. No geral, a informação sobre quem é o autor de qual marca acaba circulando apenas dentro de um meio restrito aos próprios criadores, pois o discurso comercial da obra impede o reconhecimento do artista. No entanto, quando Lotus se apropriou dessas imagens e converteu seu discurso em artístico, ela passou a se tornar sua autora, não da criação delas, evidentemente, mas de uma

proposição artística realizada a partir dessas imagens e dos novos significados dados a elas.

Se nos debruçarmos somente sobre as matrizes litográficas para uma pesquisa específica de autoria de suas criações, já notaremos um aspecto importante de dificuldade de precisão destacado por Victor Hugo Gorino, que é a presença de rótulos de produtos diferentes que possuem a mesma composição gráfica. Um exemplo que o pesquisador traz em sua tese são as marcas *Estrela d'Oeste* e *Nossa Senhora da Glória* (figura 28) — cujo *layout* foi utilizado largamente por outras marcas além dessas,¹⁹ com pequenas alterações como ilustrações e cores de fundo —, ambas comercializavam manteiga, mas são de produtores diferentes, em cidades diferentes. Suas cores se diferenciam pela inversão de amarelo e vermelho, uma em relação a outra, e os desenhos possuem apenas pequenas alterações; são mantidos o slogan “Manteiga de 1ª qualidade” (que se destaca até mais do que o próprio nome do produto), e a ilustração de uma vaca dentro do espaço circular à esquerda do desenho.

A reutilização de imagens desenhadas por parte dos próprios profissionais da estamperia, [...], aumenta exponencialmente a complexidade de encarar as matrizes apropriadas como um registro confiável. Estas já podem conter adulterações antes mesmo de qualquer intervenção da artista sobre elas, seja para recuperar a marca por sua reconstituição/reimpressão ou para uso em suas obras autorais. (GORINO, 2014, p. 98)



Fig. 28: Embalagens abertas das manteigas *Nossa Senhora da Glória* e *Estrela d'Oeste*. Autoria desconhecida (ilustração). Impressões em flandres, s.d. (primeiras décadas do século XX). Acervo Lotus Lobo.

¹⁹ Isso só era possível pois o processo de registro de marcas, apesar de já existir no país desde 1875, ainda não era feito por todas as empresas. Aquelas que o faziam, inclusive, gostavam de trazer tal fato, muitas vezes, em destaque no rótulo com os dizeres: “marca registrada”. Dessa forma, as empresas copiavam os rótulos de seus concorrentes para se introduzirem mais facilmente no mercado, se confundirem com eles e garantirem boas vendas.

Tal estrutura ainda pode ser vista nas manteigas *Flor do Oriente* e *Alice Fina*. Esta última é a que traz a maior alteração com a mudança de cor: impressa em amarelo e dourado escuro, inserindo ainda uma imagem feminina no lugar das ilustrações das vacas. No entanto, é evidente que o design da embalagem — sua geometria — é o mesmo em seus principais elementos de composição. Observando esses detalhes, Lotus compõe uma gravura que evidencia tais elementos.



Fig. 29: Embalagens abertas das manteigas *Flor do Oriente* e *Alice Fina*.
 Autoria desconhecida (ilustração). Impressões em flandres, s/d (primeiras décadas do século XX).
 Acervo Lotus Lobo.

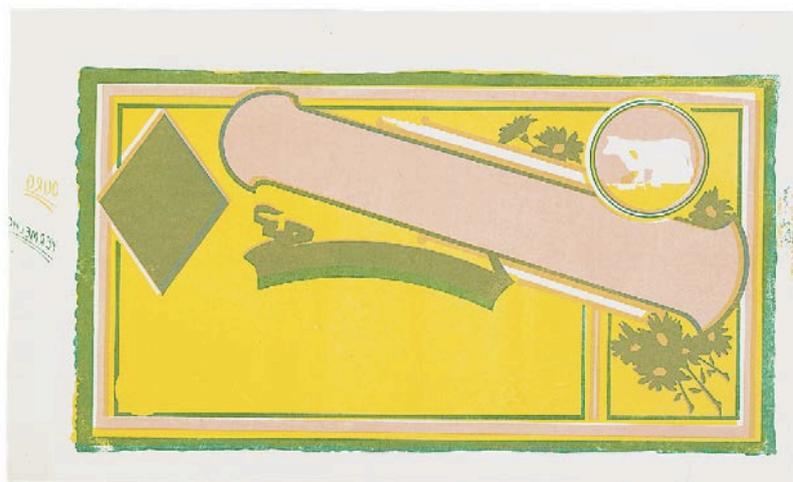


Fig. 30: Gravura de Lotus Lobo, a partir de matrizes de manteiga.
 Fonte: DVD da Estamparia Litográfica.

É possível ver a partir dessas informações que, antes mesmo de Lotus, os próprios gravadores se apropriavam de desenhos para compor uma nova marca. Numa análise superficial, não é possível afirmar o que foi feito antes ou depois: cópia ou original. Além disso, não é possível definir também se ambos foram feitos pelo mesmo gravador. Ainda com uma pesquisa mais profunda que tente ligar os produtores, o ano de fabricação dos produtos e os funcionários da estamperia, talvez não seja possível identificar o autor do desenho original, já que, certamente, ele e muitas das testemunhas do cotidiano dessas estamparias já faleceram.

Outro fator importante a se notar é a especialização de alguns artistas litográficos. Alguns se destacavam como letristas, não só pela criatividade ao desenhar novas fontes “fantasia” para as marcas, mas por terem habilidade em escrever ao contrário, de forma espelhada. Isso reforça a criatividade no resultado. Assim, um artista poderia desenvolver toda a composição e ilustração do rótulo ou embalagem, enquanto outro — também especialista — viria apenas criar/desenhar o nome do produto, ou seja, uma única matriz poderia ter mais de uma autoria.

Ainda observando o material litográfico apropriado por Lotus, podemos perceber que era comum existir mais de uma matriz por rótulo ou embalagem. Isso se dava pelo número de cores que o desenho possuía. Era desenvolvida uma matriz para cada cor — seja para um elemento textual ou figurativo —, a fim de conseguir efeitos de policromia e nuances desejadas, como degradês. Em suas gravuras, Lotus poderia imprimir apenas uma ou duas matrizes de uma marca combinada com outras; excluir elementos, modificar as cores originais, combinar diferentes produtos e superpô-los, criando assim novas composições e um novo discurso. Essas operações dialogam com o conceito de autoria sugerido por Barthes, em que o autor se apropria de termos, palavras e símbolos já existentes em uma linguagem para assim construir sua obra.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «Mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 4)

O processo de apropriação artística tal qual entendemos hoje, tem raiz em práticas ligadas à “referência” e à “citação”, que podem ser vistas ao longo da História da Arte manifestadas de diversas maneiras. Como lembra Sherri Irvin, “pintores, por exemplo, muitas vezes repintavam trabalhos de outros a fim de explorar a aplicação de seu próprio estilo àquela

composição ao assunto familiar” (2005, p. 125, tradução minha).²⁰ Podemos lembrar de Manet citando Goya em *O balcão*, de 1868-1869; ou ainda o mesmo artista buscando referências em uma gravura de 1534, de autoria de Marco Antonio Raimond, para compor *Almoço na relva* (1862-1863).



Fig. 31: Manet, *O balcão* (1868-1869).



Fig. 32: Goya, *Grupo num balcão* (1810-1815).

Segundo a pesquisadora Maria Celeste de Almeida Wanner (2010, p. 177-178), “a apropriação foi considerada como um dos primeiros índices da arte pós-moderna”, mas já podemos observar os primeiros sinais desse conceito em obras artísticas das vanguardas modernistas a partir de experiências com uso de materiais não convencionais como as colagens cubistas, por meio de obras de George Braque como *Fruteira e o copo*, de 1912; e de Pablo Picasso como *Guitarra*, de 1913. Esses artistas utilizaram pela primeira vez recortes de jornais, partituras musicais, cartolinas, papelão, rótulos de embalagens, arames, entre outros materiais que encontravam no cotidiano, substituindo a tarefa de representação dos mesmos por meio do desenho ou da pintura pelo princípio de apropriação direta de imagens, materiais e/ou objetos.

²⁰ Do original: “[...] painters, for instance, have often repainted the works of others in order to explore the application of their own style to a familiar composition and subject matter”.



Fig. 33: George Braque, *Fruteira e o copo* (1912).



Fig. 34: Pablo Picasso, *Guitarra* (1913).

A partir de obras como *O Grande Vidro* (1912 a 1923) e os *ready-mades*, Marcel Duchamp traz para o território das artes visuais materiais até então estranhos à prática artística, como um instrumento que viabilizaria suas intenções criativas. Duchamp abandonaria o que chamou de “arte retiniana”,²¹ para criar uma obra a serviço da mente,²² brincando com o acaso e a realidade lógica, em uma crítica ao sistema de arte tradicional e em consonância com as ideias do movimento dadaísta que se desenvolvia na Europa. O gesto de apropriação em Duchamp tem como reflexo, segundo Virginia Cândida Ribeiro e Maria do Carmo Freitas Veneroso (2008, p. 797), a problematização do conceito de originalidade e da valorização do gesto criador, o que subverte a noção de autoria. Isso porque a questão da habilidade manual, o virtuosismo artístico, não está mais em questão e sim a intenção de produção da obra do artista, sua capacidade ao olhar um objeto pronto, apropriar-se dele e ressignificá-lo.²³ O que podemos perceber claramente nessa explicação de Otavio Paz sobre os *ready-mades* de Duchamp:

²¹ Duchamp acreditava que, desde Coubert, a pintura era puramente visual, ou seja, retiniana. E que ela perdeu as funções que originalmente possuía, podendo ser religiosa, filosófica ou moral. (CABANNE, 1990, p. 64)

²² O conceito de uma obra não pode mais ser lido diretamente sobre a superfície de um quadro ou escultura, mas a partir de uma reflexão sobre a intencionalidade de determinada criação/composição e cuja interpretação vai variar de acordo com a experiência e bagagem de cada espectador; e pode chegar a ir além da própria intencionalidade do artista.

²³ Duchamp faz uma afirmação irônica de que, “[...] desde que os tubos de tinta utilizados por um artista são manufacturados e produtos readymade, devemos concluir que todas as pinturas do mundo são Readymades ‘assistidos’” (*Art and Artists*. Londres, I, n. 4, jul. de 1966, p. 47. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1987, p. 45). É evidente que aqui ele não quer dizer que toda a obra de arte é um *ready-made*, pois ele estaria subvertendo o próprio conceito que criou sobre o que é um *ready-made* — entre outras coisas, uma criação afastada de obras puramente retinianas. O que ele pretende aqui é levar a uma nova reflexão sobre o conceito de autoria e evidenciar que o gesto de apropriação do artista sempre esteve presente.

Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquela a ideia de valor. Os *ready-made* não são antiarte, como tantas criações do Expressionismo, mas *a-Rtísticos*. A abundância de comentários sobre o seu sentido — alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp — revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico. (PAZ, 1990, p. 21-22)

Como destacam Heleno José Costa Bezerra Netto e Renata Gesomino de Oliveira, foi a partir do fim década de 1970 que

[...] os termos “apropriação” e “apropriacionismo”, usados no âmbito da arte, tal como o entendemos hoje, surgiram [...] como indicativos de uma modalidade artística que sintetizava as modificações causadas na sensibilidade contemporânea pela proliferação das imagens dos meios de comunicação de massa. (NETTO; OLIVEIRA, 2015, p. 13)

A apropriação se popularizou enquanto procedimento nas artes visuais nas duas décadas anteriores — 1950 e 1960 —, especialmente pelo uso de colagens e *assemblagens*: “[...] montadas com base em materiais heterogêneos, expressam a lógica de produção surrealista, amparada na ideia de acaso e de escolha aleatória, princípios centrais de criação para os dadaístas” (NETTO; OLIVEIRA, 2015, p. 8). As *assemblagens* são fruto direto dos *ready-mades* de Duchamp — cito obras como “Com barulho secreto” (1916) e *Porque não espirrar, Rose Sélavy?* (1921) —, influenciaram e caminharam paralelamente à Pop Art.²⁴ Elas apresentam um princípio de acumulação (como uma colagem de objetos tridimensionais), no qual qualquer objeto pode ser incorporado a uma obra de arte. Em muitos casos, inclusive, objetos que não apresentam nenhuma relação imediata, completamente díspares entre si. Ao reunir esses elementos, o sentido original de cada um não se perde; no entanto, a criação de um novo conjunto propicia que eles possam assumir novos significados. A intenção do artista ao se apropriar de objetos retirados do cotidiano como papéis, cartas de baralho, partituras, bonecos, fitas adesivas, madeiras, entre os mais diversos exemplos, era o de romper com a divisão entre a arte e a vida. A partir da observação dos novos desafios que a arte atual impõe, é possível interpretá-la, segundo Ricardo Fabbrini,

²⁴ “O que diferencia a arte pop do *assemblage* é a insistência da primeira no desenho simples e claro derivado da propaganda e das comunicações de massa, sem a ênfase do último na casualidade, na idade e na angústia, embora essas distinções não fossem necessariamente claras na época. A arte pop tendia a privilegiar veículos bidimensionais como a gravura e a pintura, enquanto o *assemblage* permanecia mais próximo da natureza tridimensional da escultura.” (McCARTHY, 2002, p. 22-23)

[...] não pela marcação de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas pela apreensão das nuances de invocação do passado ou das sugestões de continuidade artística, por apropriações que mesclam signos ou neles efetuam diferenças. (FABBRINI, 2002, p. 26)

A diferença marcante entre os primeiros exemplos de apropriação, que ocorrem por meio de citações, e as obras que são criadas a partir das vanguardas modernas no início do século XIX está em que “Tais artistas não intervêm na sintaxe da obra citada; não visam à reelaboração das regras dessas obras, mas à substituição delas” (FABBRINI, 2002, p. 188). Enquanto os artistas contemporâneos, a partir da apropriação, estão sugerindo novos códigos, materiais e linguagens. Tal prática levanta diversas questões acerca não somente da originalidade, mas sobre autoria e, conseqüentemente, sobre plágio. É importante deixar claro que este gesto, de apropriação, é diferente do processo de falsificação. A intenção do artista aqui não é iludir. Mesmo ao reproduzir a obra de outro pintor e afirmar ser de sua autoria, mas reconhecer abertamente que se trata de uma cópia, ele está colocando em discussão e desafiando o próprio conceito de autoria, de uma forma que a tradição clássica ainda não tinha feito (Cf. IRVIN, 2005, p. 125-126). Como bem destaca Netto e Oliveira (2015, p. 13-14), “[...] o trabalho dos artistas de apropriação, [...] poderia muito bem ser pensado como o experimento prático das teorias de Foucault e Barthes sobre a morte do autor”.

Quando a artista Lotus Lobo se apropriou dos rótulos e os reconfigurou, ela não pretendia esconder sua referência, impedir que o público reconhecesse as imagens antes comerciais, ou acreditasse que pudessem ter sido sua criação — o que ela tinha habilidade e conhecimento técnico para desenvolver. Ao contrário, ela imprimiu não só as ilustrações, mas os textos — como nomes e slogans —, além das marcas deixadas pelos litógrafos indicando as referências para impressão. O que ela sugeriu desse modo foi uma reflexão sobre a ressignificação do discurso comercial em artístico que ela propôs em seu processo e também a rememoração, a celebração da memória, mas de uma memória ruína, especialmente no caso das maculaturas.

A forma como muitas das maculaturas foram escolhidas pela artista é bastante curiosa. Lotus conta que recebia ajuda direta dos próprios litógrafos industriais:

Porque ficavam essas montanhas, assim, que era pra o acerto da máquina, né? Que não tem nenhuma interferência minha aqui. É só mesmo quando você pega e acha que ali já tem tudo o que a litografia precisa, e tem mesmo. Eu fui juntando e os impressores que trabalhavam lá guardavam para mim. Quando eles viram que eu gostava e pegava... já ia pro lixo mesmo! Aí eles falavam: “Vamos guardar pra Dona Lotus, que isso aqui tá tão esquisito, acho que ela

vai gostar!”, e foram guardando para mim.²⁵

Tal fato lembra em muito um episódio no trabalho de Elaine Sturtevant, uma das artistas pioneiras no processo de apropriação, que conquistou reconhecimento ao reproduzir obras de artistas como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Elaine recebeu emprestada, no final da década de 1960, do próprio Andy Warhol, a tela original para silkscreen da série *Flores*,²⁶ para a reprodução de seu trabalho. Em ambos os casos, tanto de Sturtevant com de Lotus, os autores das imagens iniciais intervieram na escolha das imagens a serem apropriadas.

Lotus não se limitou a produzir apenas gravuras em papel a partir do material da litografia industrial. Interessada em experimentar novos formatos — o que pode ser verificado pela sua trajetória artística, participando de grupos coletivos produzindo instalações e *happenings*²⁷ —, a artista buscou novos desafios na criação e exposição de sua produção. Realizou impressões em vários suportes como plástico, poliéster, acrílico, acetato, bobina de papel, papel-cartão e folha de flandres; além disso, sua forma de exposição convidava os espectadores a interagirem com algumas de suas peças, o que intensifica o debate sobre a autoria em sua obra. Na sua primeira exposição individual em 1970, na galeria Guignard em Belo Horizonte, Lotus apresentou grandes bobinas de papel Kraft suspensas e impressas com diversas marcas; o visitante poderia desenrolar parte da obra, rasgá-la aleatoriamente (já que não havia indicação de corte) e levar para casa um pedaço da impressão. Esse pedaço pode ser entendido como um fragmento de uma obra maior, o conteúdo impresso do rolo; mas também pode ser visto como a criação daquele espectador que, diante de um objeto, apropriou-se dele, elegendando um pedaço de acordo com suas expectativas do que seria uma obra. A proposta de Lotus, de deixar o espectador levar consigo um pedaço de sua obra, nos remete ao happening exposição-não-exposição de encerramento da Rex Gallery & Sons intitulada “Pare... Olhe... Entre... Pegue...” realizada em 19767, no Rio de Janeiro, por Nelson Leirner. Nela, as obras estavam presas por correntes à parede ou a blocos de cimento, e ao lado foram colocadas serras que sugeriam ao público a liberdade de usá-las, já que antecipadamente sabiam que poderiam

²⁵ Depoimento de Lotus Lobo cedido à autora em 06 set. 2015 (ver anexo).

²⁶ As próprias flores de Andy Warhol são apropriações de imagens encontradas na revista *Modern Photography*.

²⁷ Em 1964, Lotus fundou em Belo Horizonte (MG) o Grupo Oficina com Eduardo Guimarães, Frei David, Klara Kaiser, Lúcio Weik, Paulo Laender e Roberto Vieira, com o qual promoveu palestras e exposições. Em 1968, realizou um *happening* com Luciano Gusmão e Dilton Araújo, na avenida Afonso Pena, em frente à loja Slopper, em Belo Horizonte (MG). No ano seguinte, apresentou com os mesmos artistas a instalação *Territórios*, no Rio de Janeiro (RJ) e em Belo Horizonte (MG). Em 1970, participou da Semana da Vanguarda Nacional, *Do Corpo à Terra*, no Parque Municipal, Belo Horizonte (MG), onde promoveu uma ação em que plantava milho no parque. (Ver cronologia em anexo)

levá-las para casa. Esse diálogo de Lotus e Rex, fala sobre um discurso de crítica ao sistema da arte, formado pelas galerias, críticos, museus, instituições públicas ou privadas de exibição e coleção de arte.

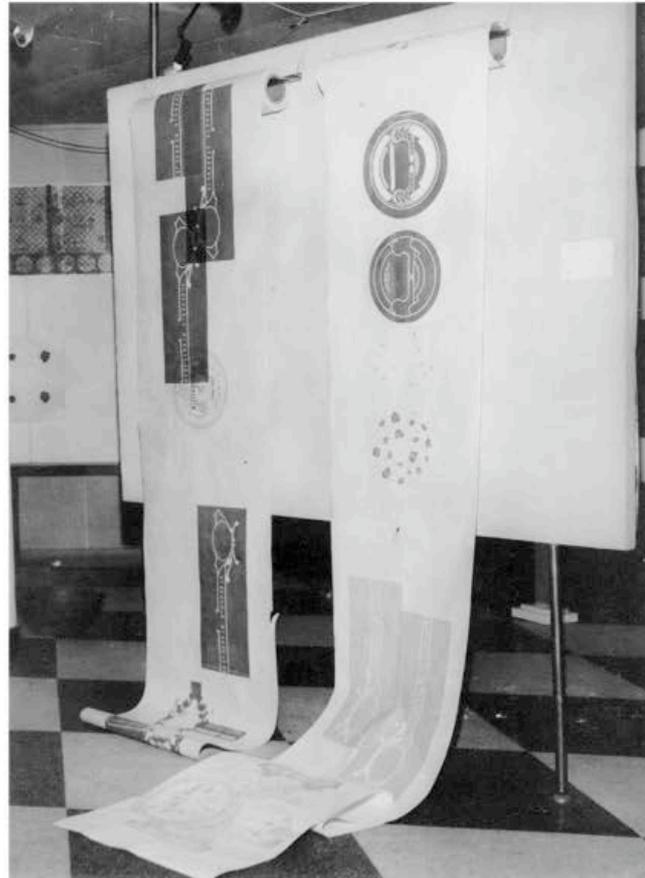


Fig. 35: Sem título, 1970. Litografia sobre bobina de papel. Galeria Guignard, Belo Horizonte/MG.
Fonte: DVD da *Estamparia Litográfica*.

Um ano antes, outra criação da artista litógrafa já trazia uma proposta de participação do espectador. Foram desenvolvidos para participar da Bienal de São Paulo, em 1969, os chamados lito-objetos, que eram imagens impressas em acrílico translúcido e suspensas por cabos no meio do espaço expositivo.²⁸ Essas obras propiciavam a manipulação de imagens sobrepondo-as. O visitante fazia correr sobre os trilhos de alumínio as placas de acrílico que traziam matrizes de um mesmo rótulo impressas em cores. Algumas dessas placas possuíam o desenho do rótulo impresso em uma só cor, em sua quase totalidade, enquanto outras apenas referências de parte dele. Apesar da sobreposição dessas placas, a impressão não

²⁸ O uso de material translúcido como o acrílico e a possibilidade de manipulação das obras era ampla nesse período. Mira Schendel, por exemplo, o utilizou para criar seus “Objetos Gráficos” entre outras obras. Helio Oiticica, convidou o público à participação a partir de obras como os “Bólides” e “Parangolés”, assim como Lygia Clark e seus “Bichos”.

foi feita para que as camadas se encaixassem e formassem a imagem do rótulo inicial. A ideia era proporcionar a criação de uma nova composição, “visando experimentar as possibilidades estéticas da obra aberta” (RIBEIRO, M. 2005, p. 254), na qual o público intervém recriando e reinterpretando as imagens (figura 36), dispendo-as sem hierarquia quanto ao seu estado original, agora duvidoso de certa maneira.



Fig. 36: Sem título, 1969. Litografia sobre poliéster e acrílico, 60 × 120cm. Bienal de São Paulo. Acervo Aliança Francesa BH. Fotografia de Koiti Mori. Fonte: DVD *da Estamparia Litográfica*.

Ainda que a sobreposição de imagens nos remeta às maculaturas, por meio dos lito-objetos, Lotus consegue ampliar a significação de cada obra, já que as placas de acrílico não são estáticas e possuem uma gama de combinações. O convite à manipulação faz com que o espectador seja estimulado à reflexão e, principalmente, à ação. Ele se torna sujeito cocriador da obra. Não pela temática dos trabalhos, mas pelas experiências de criação, o uso do material transparente, a possibilidade de visitá-los por todos os lados, os lito-objetos, como bem lembra Marília André Ribeiro (2005, p. 254), nos remetem ao *Grande Vidro* de Duchamp (*A noiva despida por seus celibatários, mesmo* – 1915-1923) e a uma das teorias do autor, a de que:

[...] o artista executava somente uma parte do processo criativo, já que cabia ao observador completar esse processo por meio da interpretação da obra, além de estabelecer-lhe o valor permanente. O observador, em outras palavras, é tão importante quanto o artista. (TOMKINS, 1996, p.22)

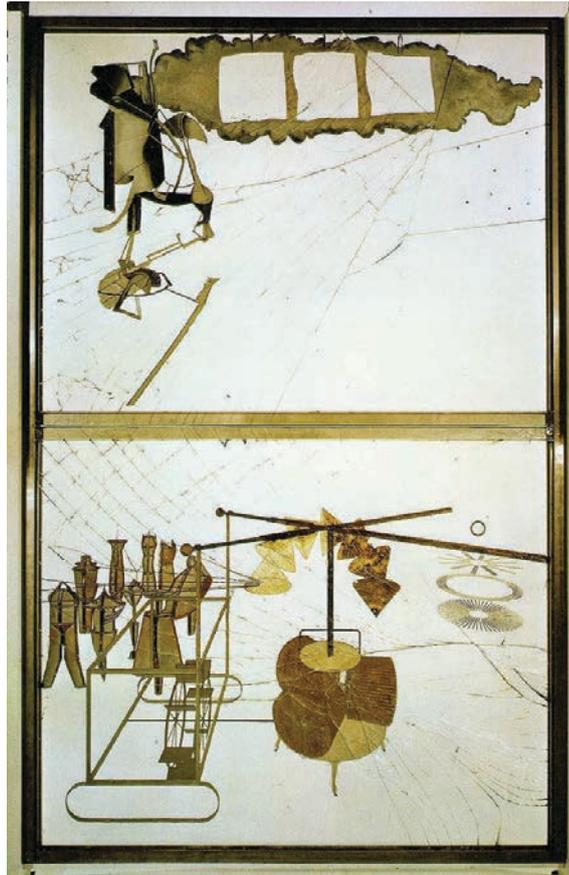


Fig. 37: Marcel Duchamp, *O Grande Vidro* (1912-1923).

Retomando o jogo de poder dos três sujeitos que estão envolvidos no processo de criação da artista Lotus Lobo — o litógrafo industrial, a artista e o espectador —, acredito que, na condição de obra artística, Lotus é seu autor mais relevante, pois é ela quem configura o objeto apropriado como obra de arte, num gesto, portanto, determinante. No entanto, não posso deixar de observar que os três sujeitos estão relacionados de forma interdependente, e cada um deles é figura fundamental na construção final dos sentidos do objeto artístico, em seu contexto coletivo.

2.2 LOTUS E O *READY-MADE*

A influência e proximidade do trabalho de apropriação de Lotus com várias obras de Duchamp é evidente. Tanto que, em 1969, quando Lotus apresentou suas obras a partir da litografia industrial, alguns críticos se precipitaram em suas análises e utilizaram o termo *ready-made* para nomear suas maculaturas, apelidadas de *ready-made caipiras* por Marcio Sampaio.

Para o crítico, o processo de apropriação e o fato de serem levadas para um museu as faz “ingressar na História da Arte, como fato estético, independente da função em que haviam sido criadas” (Sampaio, 1986); num gesto muito semelhante ao que Marcel Duchamp realizou em 1917, ao deslocar um mictório para uma galeria de arte, nomeando-o de *Fonte*. Mas é preciso ressaltar que, apesar da proximidade com o gesto de Duchamp — de se apropriar de um objeto já pronto e qualificá-lo como um objeto de arte —, as obras de Lotus Lobo não se definem como um *ready-made*, tal como originalmente defendido pelo artista e, por isso, podemos considerar um equívoco o uso desse termo.

Para confirmar essa afirmação, inicio recorrendo a um depoimento da própria Lotus, dado a Silva e Ribeiro em 2001, contradizendo sua fala em entrevista a Jayme Maurício — citada no início desse capítulo —, de que entendia todo o repertório das marcas como *ready-mades*. Ao explicar sobre a criação de sua mostra individual na Galeria Guignard, em 1970, a artista afirma:

Na concepção da mostra troquei muitas ideias com Luciano Gusmão o qual sugeriu-me apresentar as *Maculaturas* na galeria. Não trata-se da mesma ação realizada por Duchamp, as *Maculaturas* não são *Ready Made*. Vejo-as como uma apropriação, um resgate de imagens que perderiam-se no lixo. (SILVA e RIBEIRO, 2001, p. 24)

Indo além, como observado por Carlos Ribeiro, Duchamp dividia suas obras entre *ready-mades* e coisas. As “coisas” são os objetos criados pelo artista e que, para ele, implicavam o gesto de fabricação.²⁹ As pinturas são um exemplo. Desenvolvidas na fase inicial de sua carreira, ele passou por vários estilos como o Impressionismo, Cézanismo, Fauvismo e Cubismo até 1911. A partir de então, Duchamp acabou por desenvolver um estilo muito único que repercutiu internacionalmente. O *Nu descendo a escada* (1912), por exemplo, é a pintura responsável pelo sucesso inicial do artista nos Estados Unidos. Entre as “coisas” ainda estão os experimentos ópticos como *Rotativa placa de vidro (precisão óptica)* (1920) e a *Caixa-Valise* (edição de 300 múltiplos confeccionados entre 1936 e 1941).

²⁹ Vale ressaltar que muitas vezes Duchamp chegou a se referir a todas as suas obras como coisas.



Fig. 38: Marcel Duchamp, *Rotativa placa de vidro (precisão óptica)* (1920).



Fig. 39: Marcel Duchamp, *Caixa-Valise* (1936-1941).

O *ready-made*, a grosso modo, é a forma de expressão artística que Duchamp encontrou para romper com a tradição e se dá a partir do processo de apropriação de objetos manufaturados comuns elevados à categoria de obra de arte. Várias são as classificações que os críticos de arte criaram para definir o *ready-made*: *ready-made latente*, *semi-ready-made*, *ready-made recíproco*, entre outros.³⁰ Mas como não nos interessa analisar suas especificidades, apenas entender o conceito geral da proposta do artista, ficaremos com a versão mais simplificada delas, criada por Otávio Paz, que afirmava que:

Em alguns casos os ready-made são puros, isto é, passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de “antiobras de arte”; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos. (PAZ, 1990, p. 19)

Se nos valeremos apenas dessa definição, poderíamos entender as maculaturas como *ready-mades* puros, já que Lotus não interfere na sua produção e apenas desloca o objeto para a galeria de arte. No entanto, indo mais a fundo no conceito desenvolvido por Duchamp, de como deveria ser um *ready-made*, quais leis ele deveria seguir, posso destacar alguns pontos de atrito: primeiro, ao selecionar peças de descarte das estamparias, Lotus não alcança o que

³⁰ Young-Girl Jang assinala uma lista criada pelos críticos Arturo Schwarz, Jean Claire e André Gervais em que cada autor criou nomenclaturas e número de distinções diferentes. (Ver nota de rodapé, JANG, 2001, p. 79)

Octavio Paz chama de “objeto neutro”, livre de significação, especialmente visual; pois, para Duchamp, o *ready-made* “não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante” (PAZ, 1990, p. 24). Como ainda afirma o artista em entrevista a Pierre Cabanne:

É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias começa-se a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto. (CABANNE, 1990, p. 70)

Ao contrário dessa proposição, as chapas de metal com impressões coloridas de Lotus possuem um diálogo plástico visual, seja pelas ilustrações contidas nos desenhos de algumas marcas e a impressão parcial de algum rótulo em mais de uma cor; seja pela composição como na obra seguinte (figura 40); ou pelas imagens abstratas formadas pelas manchas de cores que algumas maculaturas apresentam, ocasionadas pelas impressões superpostas. Quando nos deparamos com a reprodução de algum retrato, ou de uma flor, como é o caso da obra a seguir, nos vemos diante de questionamentos relacionados à beleza, ou à feiura. O design reproduzido de parte da embalagem demonstra bom ou mau gosto ao combinar os títulos e ilustrações. As opiniões podem ser divergentes, mas o espectador é levado a responder inconscientemente tais perguntas ao se deparar com a obra: as flores e as mulheres são belas? As fontes dos títulos foram bem desenhadas? Combinam entre si? Diante dessas colocações, acredito que é muito provável que as maculaturas tenham sido escolhidas e dispostas verticalmente nesta ordem utilizando a beleza como um dos critérios. Há, portanto, um grande valor de imagem/valor estético para Lotus mesmo antes da montagem. Apesar das maculaturas serem separadas pelos técnicos, a escolha final do que será exposto é da artista, assim como é ela quem prepara a montagem, o que denuncia a sua preocupação visual.



Fig. 40: Maculaturas, 1970/1977 – da estamperia litográfica sobre folha de flandres – 150 × 70cm.
Fotografia de Eduardo Eckenfels.

Um segundo ponto de divergência se encontra no número de maculaturas utilizadas pela artista. Duchamp acreditava que deveria haver uma limitação no uso e reprodução do objeto apropriado pois, a seu ver, “Qualquer coisa pode converter-se em algo muito belo se o gesto se repete com frequência” (DUCHAMP, apud PAZ, 1990, p. 24). Dessa forma, não apenas o número de obras produzidas, mas também a exibição de várias maculaturas em situações diferentes de exposição (retorcidas, onduladas, esticadas) como vemos na fotografia a seguir (figura 41), acabam por adquirir outro senso crítico — que passa por questões do gosto e do que é arte — e começam a sugerir sentidos estéticos ao espectador. Paz destaca:

A repetição do ato acarreta uma degradação imediata, uma recaída no gosto. (Algo que esquecem com frequência os imitadores). Desalojado, fora de seu

contexto original — a utilidade, a propaganda ou o adorno — o *ready-made* perde bruscamente todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido. Mal se instalam em uma nova hierarquia, o prego e a prancha sofrem uma invisível transformação e se tornam objetos de contemplação, estudo ou irritação. Daí a necessidade de “retificar” o *ready-made*: a injeção de ironia ajuda-o a preservar o seu anonimato e neutralidade. (PAZ, 1990, p. 24)

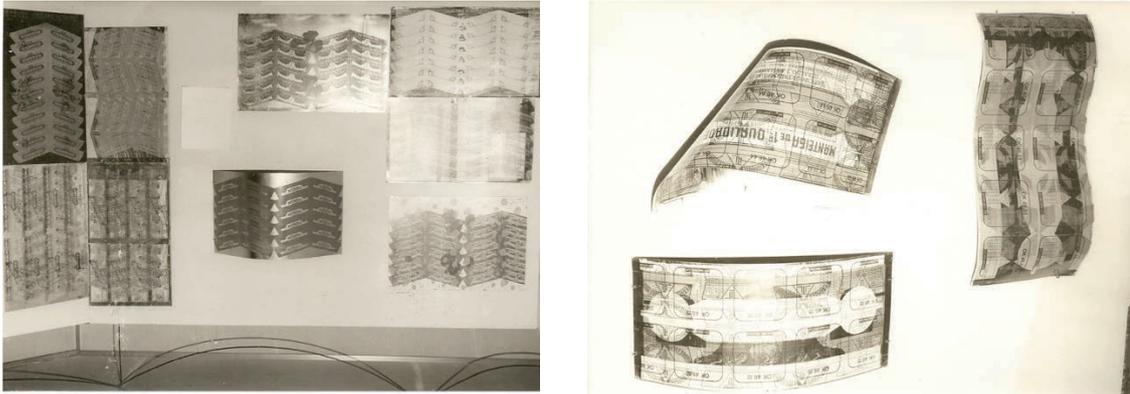


Fig. 41: Maculaturas, 1970. Da Estamparia Litográfica sobre folha de flandres. Galeria Guignard, Belo Horizonte/MG. Fonte: DVD da Estamparia Litográfica.

Outro ponto que podemos constatar é que muitas obras de Duchamp, não apenas os *ready-mades*, apresentam um aspecto dúbio. Seja pela forma, como é o caso de *O Objeto-Dardo* (1951), um *ready-made* fálico, e a *Folha de Videira Fêmea* (1950), que apresentam certo erotismo e humor; ou mesmo pelo título que dá a cada uma. *L. H. O. O. Q.* (1919), por exemplo, é uma obra que apresenta um trocadilho em seu nome: ao ler as iniciais gravadas abaixo da figura de Monalisa (que ganhou o desenho de uma barbicha e um bigode), a sigla em francês parece dizer “Elle a chaud au cul”, que em português seria “Ela tem fogo no rabo”. “O deslocamento do contexto *lógico* usual é alcançado rebatizando o objeto com o novo título isento de qualquer relação óbvia com o objeto, tal como este é normalmente considerado” (SCHWARZ, Arturo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1987, p. 42). Ao mudar o significante, conseqüentemente, muda-se o significado, o que resulta em algo totalmente diferente do habitual. Dessa forma, como afirma Young-Girl Jang (2001, p. 189), Duchamp transgride o sistema epistemológico. Ribeiro complementa:

A mencionada contradição como recesso do gesto inquietante realizado por Duchamp, exposta por Paz, nos reporta à estrutura de linguagem convencionalizada ao sentido de obra, condição esta designada pelo signo – composto com somatório do significado ao significante. Sob os preceitos desta conformação, o significado, o qual se consubstancia no conceito, seria destruído ou destituído de sua importância pelo contrassenso instaurado por

M.D., não aniquilando ou suprimindo a obra em si, e, sim, sua noção até então estabelecida. Contudo, tal atitude viria a propiciar o deslocamento da própria arte, antes contida ou confinada ao objeto — seu significante e contraponto ao significado —, rumo ao gesto promovido pelo artista e ao ato de construir uma questão. Quanto ao significante, a forma pelo componente evidenciada, este, em face às circunstâncias inferidas, perderia analogamente o seu sentido, pois não prosseguiria em ser o contentor de um significado, o receptáculo da própria arte. (RIBEIRO, C. 2015, p. 19-20)



Fig. 42: Marcel Duchamp, *O Objeto-Dardo* (1951).



Fig. 43: Marcel Duchamp, *a Folha de Videira Fêmea* (1950).



Fig. 44: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1951).

É o caso do urinol apresentado como *Fonte* (1917). Estruturalmente ele em nada diverge de outros urinóis fabricados industrialmente. Mas ao girar sua posição, inserir uma

assinatura e nomeá-lo como *Fonte*, Duchamp chama atenção para a significação contida no gesto do autor e na estrutura temática e argumentativa que lhe interessava abordar. Lotus apresentou suas maculaturas pelo próprio nome, *Maculaturas*, expostas individualmente ou empilhadas. Dessa forma, não há mudança de significante e, portanto, de significado. Não há confusão quanto ao que as obras querem comunicar. Elas são reconhecidas como são e pelo que são.



Fig. 45: Marcel Duchamp, *Fonte* (1917).

Há ainda em Duchamp certa subjetividade ou metafóricidade no discurso, uma forma de comunicação indireta, como bem aponta Jang:

Pois um objeto de Duchamp em uma sala de exposições não é uma coisa direta, como a linguagem corrente (cotidiana), mas uma coisa indireta, como a linguagem literária, no sentido atribuído por Merleau-Ponty. A linguagem literária vem da linguagem corrente, mas não é idêntica a ela. De modo contrário à linguagem corrente, que designa diretamente as coisas, a linguagem literária é indireta: ela não representa nem a história, nem o mundo tal como eles são. A literatura é uma forma que recusa e nega a história e o mundo, um lugar onde se olha novamente a história para recusá-la e renegá-la. Através de sua visão, o escritor pode exprimir uma nova interpretação e representar um mundo que a história deixou passar e esqueceu. (JANG, 2001, p. 184, tradução minha)³¹

³¹ Do original: “Car un objet duchampien dans une salle d’exposition n’est pas une chose directe, comme l’est le langage courant, mais une chose indirecte, comme l’est le langage littéraire au sens de Merleau-Ponty. Le langage littéraire vient du langage courant, mais il ne lui est pas identique. Contrairement au langage courant qui désign

Dessa forma, entendo que a *À Frente do Braço Quebrado*, de 1915, não é apenas uma pá para neve. E *Por que não espirrar, Rose Sélavy?* (1921), apresenta um discurso muito mais complexo do que uma simples gaiola com cubos de mármore imitando açúcar, um termômetro e um osso de molusco. Há um aspecto literário que deve ser levado em questão, como afirma o próprio Duchamp.³² Ele ressalta que ao escrever o título da obra *À Frente do Braço Quebrado*, “esperava que não tivesse nenhum sentido mas, no fundo, tudo acaba por ter algum”. (CABANNE, 1990, p. 82)



Fig. 46: Marcel Duchamp, *À Frente do Braço Quebrado* (1915).



Fig. 47: Marcel Duchamp, *Por que não espirrar, Rose Sélavy?* (1921).

De certo modo, as obras de Lotus também se comunicam de forma indireta. Não são apenas folhas de flandres com impressões a cores. Elas trazem registrada uma história das imagens e do processo de impressão. Além disso, ela se apropria do discurso comercial e o transforma em um discurso artístico. No entanto, o que a artista faz é apenas um flerte. Não há

directement les choses, le langage littéraire est indirect: il ne représente ni l’histoire ni le monde tels qu’ils sont. La littérature est une forme qui refuse et nie l’histoire et le monde, un lieu où l’on regarde de nouveau l’histoire pour la récuser et la renier. A travers sa vision, l’écrivain peut exprimer une nouvelle interprétation et représenter un monde que l’histoire a laissé passer et oublié.”

³² “A gaiola com cubos de açúcar chama-se *Por Que Não Espirrar ... ?* e, obviamente, o título parece estranho, na medida em que não há, realmente, relação alguma entre cubos de açúcar e um espirro ... Inicialmente, há o hiato da dissociação entre a ideia de espirrar e a ideia de ... ‘Por que não espirrar?’ pois, afinal, você não espirra deliberadamente; normalmente você espirra à revelia. Portanto, a resposta à pergunta ‘Por que não espirrar?’ é simplesmente que você não pode espirrar por querer! E, depois, há o aspecto literário, se é que posso chamar assim... mas ‘literário’ é uma palavra tão idiota ... não quer dizer nada ... mas, de qualquer modo, há o mármore com sua frieza, e isso significa que você pode até dizer que está com frio, por causa do mármore, e todas as associações são permitidas”. (DROT, Jean-Marie. “Jeau d’Échecs avec Marcel Duchamp”, entrevista não publicada, que constituiu a trilha sonora de um filme realizado para a Televisão Francesa (ORTF), 1963, apud, FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1987, p. 58)

uma intenção de desassociação completa do objeto original já que ela mantém além das referências visuais, já citadas anteriormente — como as marcas de registro, anotações de cor —, o nome do objeto como seu próprio título. Para Lotus, a memória do objeto é importante, não apenas a imagem criada pelos litógrafos industriais, mas a vida do próprio objeto que ali está; isso se percebe não apenas por meio das obras, mas a partir do discurso da artista.

Por fim, vemos que Lotus trabalha a partir do processo de apropriação como Duchamp, mas se distancia deste ao não seguir seus conceitos na criação da obra e por não haver uma intencionalidade crítica que vá além da investigação do processo litográfico. Em entrevista, a artista rejeitou a classificação criada pelo Itaú Cultural ao publicar o catálogo da exposição *Gravura Brasileira*,³³ que a coloca como uma artista crítica:

[...] até hoje eu não concordo com a crítica que está lá, que põe esse material como uma coisa crítica. Ele nunca foi. Nunca teve essa intenção. Na verdade, a intenção foi muito através do processo, foi muito litográfico, foi muito “o que a litografia pode te oferecer”, ela parte desses princípios mesmo usando os rótulos.³⁴

Ao ler o texto do catálogo da exposição *Gravura Brasileira* também não fica claro a opção de encaixar a artista nesta designação, principalmente ao compará-la aos artistas Henrique Leo Fuhro e Anna Carolina, considerados críticos pelo autor do texto. Não há na descrição de seu trabalho qualquer apontamento real que justifique essa opção. É preciso destacar que apesar de ser possível perceber um tom e análises críticas em seu trabalho — que vamos debater mais à frente neste capítulo —, é preciso levar em conta que tal ação acontece à revelia da artista e, dessa forma, não se pode desconsiderar o valor que tal afirmativa tem em seu processo de criação.

Também merece atenção a outra parte da expressão de Sampaio, ao se referir às maculaturas de Lotus: “caipiras”. Ele se vale das representações do espaço rural — seus campos, flores, aves e gado, por exemplo — que ilustram muitos dos produtos vindos dessa região, para criar uma associação que pode ter vertentes críticas e/ou pejorativas, até mesmo saudosistas, levando-se em questão que os consumidores eram em sua maioria moradores das cidades vizinhas. Outra possibilidade é o discurso comum (também depreciativo) de que tudo aquilo que não é da capital — ou seja, criado ou vindo do interior —, é caipira. No entanto, nessa indicação “caipira”, Sampaio está desconsiderando também diversos rótulos que faziam

³³ RIBENBOIM, Ricardo (Org.). *Gravura brasileira: arte brasileira no século XX*. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000.

³⁴ Depoimento de Lotus Lobo cedido à autora em 06 set. 2015 (ver anexo).

referência (direta ou indiretamente) ao que havia de mais moderno nas grandes cidades, como o cinema, as ferrovias, as rodovias e os aviões. Em muitas maculaturas é possível identificar a impressão de marcas de vassouras (como é o caso da figura 48 que traz a impressão da *Fábrica de Vassouras São Luiz*), um produto encontrado sem distinção em casas de campo, da cidade, fábricas, repartições públicas, igrejas, enfim, no cotidiano de todos.

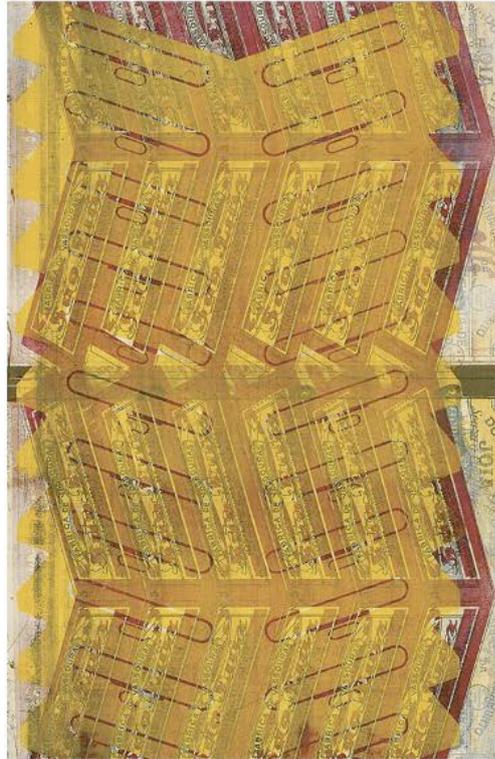


Fig. 48: *Maculaturas*, 1970. Da Estamparia Litográfica sobre folha de flandres. 50 x 70cm. Galeria Guignard, Belo Horizonte/MG. Fonte: DVD *da Estamparia Litográfica*.

Quando analisamos as ilustrações retiradas de adornos e arabescos das marcas, percebemos uma influência forte de formas arquitetônicas, em alguns casos muito requintadas, como as que fazem referência ao Art Nouveau. Nelas podemos perceber uma espécie de padrão decorativo, que pouco ou nada se distingue das encontradas em produtos europeus ou americanos, pelos quais eram diretamente influenciadas.

É possível perceber, portanto, que existe uma estrutura muito mais complexa na obra de Lotus e em suas relações com o *ready-made* de Duchamp do que à princípio é colocado pelos críticos. Os conceitos e denominações repetidos ao longo dos anos foram precipitados, talvez pela urgência de se querer definir algo tão novo quanto o trabalho que Lotus estava desenvolvendo na época. Mas o erro na verdade se encontra em continuar repetindo tais definições e não propor uma nova reflexão.

2.3 DIÁLOGOS COM A POP ART

2.3.1 Aproximações e distanciamentos da Pop Art

Frequentemente vemos o trabalho de Lotus Lobo ser analisado a partir de uma perspectiva que sugere sua aproximação com a Pop Art, como é o caso de Walter Zanini (1983, p. 740), que lista a litógrafa entre os “artistas considerados Pop ou influenciados por ela”, mas sem identificar o grupo de que a artista faz parte. Ou, ainda, pela pesquisadora Marília Andrés Ribeiro (2005, p. 254), que sugere ser Pop o repertório de imagens com o qual Lotus trabalha. Mas será que somente por serem imagens oriundas da indústria, desenvolvidas para uso comercial, elas se definem como imagens pop? Como já foi citado anteriormente, podemos observar nas primeiras colagens cubistas a presença de imagens industriais e, posteriormente, o uso entre os surrealistas e dadaístas. Portanto, precisamos ter muito cuidado ao tratar a obra de Lotus por essa perspectiva, uma vez que é importante verificarmos os limites dessa aproximação. Como chama atenção a própria artista sobre sua obra:

Na verdade, ela tem uma essência pop, não tenha dúvida. Ela tem na essência essa presença porque você vai usar uma imagem que já está pronta. Então você vai usar uma imagem que é pública, que é comercial; então ela tem esse sentido sim, de parentesco. Mas ela diferencia um pouco mais na frente, por conta do repertório e de outras observações. Então fica muito difícil, assim, essa rotulação diretamente.³⁵

O processo de apropriação — do qual ela se vale para a produção de suas obras — foi largamente utilizado pelos artistas da Pop Art e pode-se dizer que, neste período, houve sua consolidação e reconhecimento como procedimento artístico. No entanto, ser considerado um artista Pop não decorre apenas de se utilizar a apropriação como ferramenta de construção artística, seja por meio de imagens oriundas dos meios de comunicação de massa, da indústria, ou outras fontes. O trabalho precisa estar relacionado com as reflexões, as concepções teóricas e argumentativas do movimento. É preciso, portanto, entender um pouco mais sobre as questões que perpassam a Pop Art e, para isso, inicio esta investigação com a afirmação de Simon Wilson:

[...] o ponto de origem da Arte Pop foi Nova Iorque e Londres; portanto, o mundo que ela encara é o mundo muito especial das metrópoles de meados do século XX. **O pop está enraizado no ambiente urbano.** Não somente enraizado: o pop contempla aspectos especiais daquele ambiente, aspectos que

³⁵ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

por suas associações e nível cultural pareciam à primeira vista incompatíveis como temas para a arte. Esses temas eram os quadrinhos e revistas ilustradas; anúncios e embalagens de toda espécie; o mundo do espetáculo popular, incluindo o cinema de Hollywood, a música popular e feiras de amostras, parques de diversões, rádio, televisão e tabloides sensacionalistas; bens de consumo duráveis, principalmente refrigeradores; carros; estradas e postos de gasolina; alimentos, especialmente cachorros-quentes, sorvetes e tortas; e por último, mas não menos importante, o dinheiro. (WILSON, 1975, p. 4-5, grifo meu)

O repertório de imagens utilizado por Lotus, à primeira vista, se encaixa bem nessa descrição. São diversos rótulos que trazem indicações de alimentos como manteiga, biscoitos e banha; ou ainda de vassouras, fumo e outros temas não empregados comumente nas artes plásticas. A imagem do já citado rótulo de manteiga Rosa de Ouro, por exemplo, foi largamente utilizada pela artista, podendo ser reconhecida em suas primeiras obras, no início dos anos 1970, e reaparecendo em 2016 em sua gravura de 15 metros. A pesquisadora Liliana Oliveira ainda reforça:

Comida [...] foi um dos temas favoritos da Pop Art, desde as latas de sopa de Warhol e *hot dogs* de Lichtenstein aos espaguete de Rosenquist, sorvetes e sanduíches em gesso ou tecido estofado de Oldenburg e recortes de cartazes de sanduíches e cerveja inseridos nos trabalhos iniciais de Wesselman. (OLIVEIRA, 1993, p. 81)

Mas o que difere a apropriação de imagens feita por Lotus daquela realizada pelos artistas da Pop Art é a questão do tempo em que essas imagens foram desenvolvidas e como elas se relacionam com o espectador. Chamei atenção na citação de Wilson para o fato de que o Pop está “**enraizado no ambiente urbano**”. Ideia compartilhada por Oliveira, que acredita que a obra Pop “condensa referências que criam em volta dela um ambiente e evocam a vida urbana dos tempos atuais. A obra se expande para sinalizar um estilo de vida” (OLIVEIRA, 1993, p. 30, grifo meu). Esse estilo de vida poderia estar representado de forma quase didática, como vemos na colagem de Richard Hamilton (figura 49), *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956) — feita sobretudo a partir de recortes de ilustrações de matérias e anúncios de revistas —, que traz a imagem de uma sala de estar repleta dos mais diversos produtos ditos modernos na época, e que prometiam comodidade ao consumidor, como o gravador, o televisor, o aspirador de pó e o presunto enlatado (colocado sob a mesa como uma estátua); tudo isso em volta de um casal que se apresenta com pouca roupa, de forma erótica e bem-humorada. Especialmente se nos atentarmos para o pirulito sendo segurado como uma

raquete, mas na altura do falo, e a mulher segurando os seios, como que apontando para algum lugar, usando um adorno na cabeça que parece uma cúpula de abajur. Esses personagens podem ser entendidos também como dois exemplos de objetos de desejo dispostos na sala.



Fig. 49: Richard Hamilton, 1956. *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*

O fascínio pela vida urbana, que foi o impulso para o surgimento da Pop Art na Grã-Bretanha na década de 1950, se deu devido aos longos anos de racionamento durante e pós Segunda Guerra Mundial. As imagens produzidas pela indústria americana geraram interesse de jovens artistas, como os do *Independent Group* — formado por Laurence Alloway, Alison e Peter Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Reyner Banham, entre outros — que tinham o desejo de produzir arte para o grande público, desvinculada da arte tradicional e elitista, com interesse na cultura popular e na relação entre arte e vida. Dessa forma, os novos produtos industrializados, o excesso de imagens divulgadas pelos meios de comunicação, o novo estilo de vida apresentado, serviram, também nos Estados Unidos, como repertório para a celebração da cultura comercial por meio da Pop Art.

As imagens com que Lotus trabalhou até 2015, no entanto, não evocam precisamente a vida urbana nos tempos atuais. Ao contrário, apesar de algumas imagens trazerem representadas figuras da modernidade como trens, aviões e artistas de cinema, há um grande repertório de paisagens com bois, pássaros, flores e índios. Além disso, os artistas da Pop Art usavam imagens oriundas dos meios de comunicação de massa, como jornais e revistas

e, apesar de alguns terem experimentado a litografia, não se apropriaram das imagens de pedras antigas como Lotus, mas granitavam e criavam suas próprias imagens. Também não é desse mesmo cenário de produção em alta escala que surgem as imagens das quais Lotus se apropria. Como já foi dito anteriormente, a circulação dessas marcas não se dava de forma massiva, mas bastante regional — próxima às cidades produtoras —, e muitos dos produtos já estavam fora de circulação. Dificilmente tais marcas apareceram em revistas ou jornais de veiculação nacional já que estávamos vivendo o início do crescimento industrial no Brasil. Comparados à realidade norte-americana ou inglesa, ainda nos era mais presente a escassez que a fartura. Portanto, naqueles que reconheciam as marcas, o sentimento gerado era de rememoração, de um estilo de vida simples e não urbano como de grandes metrópoles.

Alguns artistas da Pop Art chegaram a trabalhar com elementos do passado, contrastando-os com imagens de bens de consumo e tecnologias, como é o caso de Peter Blake. Em sua obra *No Balcão*, de 1955-1957 — uma releitura de *O Balcão* de Manet (inclusive representado no quadro) e de *Grupo num balcão* de Goya, já citados no início deste capítulo —, vemos diversos objetos de consumo cujas marcas são reconhecidas até hoje não só no seu país de origem, a Grã-Bretanha, mas em todo o mundo (como a revista *Life* e o maço de cigarros Lucky Strike), dividindo espaço com objetos antigos e reproduções de obras de outros artistas. São diversos os elementos e representações que repetem a ideia de *O Balcão*, como a fotografia da família real britânica acenando no balcão de seu palácio, ou a capa da revista *Life*, com uma personagem feminina apoiada a um guarda-corpo tipicamente usado em varandas. Blake declara:

Para mim a arte Pop tem frequentemente raízes na nostalgia — a nostalgia pelas coisas velhas, **populares**. E, embora eu também tente continuamente estabelecer uma nova arte pop, uma que cresça diretamente do nosso próprio tempo, estou sempre olhando para trás até as fontes do idioma, e tentando encontrar formas técnicas que recapturem melhor o sentido autêntico do *folk pop*. (WILSON, 1975, p. 42, grifo meu)

Ao resgatar rótulos e embalagens criados no início do século XX, Lotus trabalhou com a nostalgia assim como Blake, quando este utilizou a imagem de obras de arte reconhecidas como a de Manet, ou a capa do livro *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, escrita entre 1591 e 1595. No entanto, Blake e Lotus não possuem o mesmo nível de reflexão. Primeiro, porque apesar de serem imagens antigas, as imagens de Peter Blake são até hoje de grande circulação. As utilizadas por Lotus, no entanto, possuem uma popularidade muito restrita. A grande maioria do público desconhece sua origem industrial e ignora sua existência. Além disso, ao utilizar as

imagens do passado que são facilmente reconhecidas junto aos objetos banais, Blake está, como afirma Honnef, rebaixando a obra de arte ao mesmo nível que as “trivialidades da cultura de massa” (HONNEFF, 2004, p. 28). Lotus pratica a ação inversa: transpõe as imagens dos rótulos de objeto banal para o *status* de obra de arte e cria uma reflexão em outro nível.



Fig. 50: Peter Blake, *No balcão* (1955-1957).

Em 2016, a artista começou a imprimir sobre caixas de papelão recém-coletadas em supermercados, ou seja, com marcas estampadas de produtos ainda em circulação e que seriam descartadas. Tal gesto nos remete diretamente às suas maculaturas em folha de flandres, pois elas também eram objetos de origem industrial e que seriam jogados no lixo. Sobre as caixas abertas de papelão, Lotus gravou de forma sobreposta formas e cores diversas, assim como percebemos as impressões nas maculaturas. As antigas marcas litografadas surgem quase translúcidas ao fundo e se encontram com as novas, impressas em offset, empalidecidas pelas sobreposições de gravações de formas geométricas das tampas e laterais dos rótulos litográficos. Os círculos e retângulos eram figuras também muito presentes nas maculaturas em folha de flandres, como pode ser visto no exemplo seguinte. Ao imprimir imagens de antigos rótulos sobre novas marcas, a artista está criando um diálogo entre o passado e o presente, mas não só isso. Lotus vai além, chamando atenção para uma outra questão não discutida pela Pop, que é o descarte.

Em oposição à “Junk Art” e aos “Nouveaux Réalistes”, do mesmo período, a Pop Art não lida com objetos gastos, usados ou descartados; trabalha apenas com o novo, o que ainda está na vitrine e portanto é isento de vivências, de uso, gestos ou simbolismos sentimentais ou nostálgicos. Dá preferência a objetos cuja função e performance têm apelo mais forte e prioritário do que a aparência. (OLIVEIRA, 1993, p. 90-91)



Fig. 51: *Maculatura* apresentada na exposição *Constelação*, em 2016. É possível observar a repetição das formas retangulares e circulares.



Fig. 52: Impressão sobre caixa de papelão apresentada na exposição *Constelação*, em 2016. Pouco abaixo da marca *Aymoré*, na lateral esquerda da figura, é possível observar a marca *São Paulo* impressa de forma espelhada.

No texto de Kossovitch e Laudanna (2000), que acompanha o catálogo da exposição *Gravura Brasileira*, Lotus Lobo foi considerada, a seu contragosto, uma artista crítica.³⁶ Ela acredita que toda sua produção sempre esteve pautada no processo litográfico e as possibilidades que tal técnica pode proporcionar. Este seria, para ela, o ponto de partida do trabalho com os rótulos. No entanto, ao se apropriar e trabalhar com esse material, a artista adota uma postura crítica (mesmo sem sua intencionalidade) sobre diversos assuntos, como o descarte dos materiais industriais, a substituição de novas tecnologias, a obsolescência e a necessidade da preservação de uma memória — a do passado industrial de Minas Gerais. Seu gesto chama atenção para discussões que vão além da esfera artística e, especialmente por isso, seu trabalho desperta interesse até hoje. Acreditamos, assim como Márcio Sampaio, que:

Este seu trabalho significa, primeiro, o levantamento crítico/sociológico/estético de uma área de criação rica em iconografia regional e que informa as influências estéticas e o gosto da sociedade formada com o primeiro surto de desenvolvimento industrial de Minas Gerais, predominantemente na Zona da Mata. (SAMPAIO, 1986)

Outra discussão que perpassa o trabalho de Lotus é sobre a reprodutibilidade técnica, que Walter Benjamin (1975) trazia como a perda da unicidade do objeto artístico. Tal tema fala direto com a técnica da gravura, cuja essência está em ser uma forma de arte seriada, que permite a reprodução. A possibilidade da cópia infinita de obras artísticas mudou radicalmente a forma não somente como nos relacionamos com a arte — que saiu de seus museus e agora se encontra disponível em todo tipo de suporte —, mas como produzimos arte. As técnicas e tecnologias que possibilitavam a reprodutibilidade foram bastante utilizadas pelos artistas Pop como ferramenta auxiliar na construção de suas obras e também como meio de copiá-las. A serigrafia ou *silkscreen*, por exemplo, aplicado sobre tela, foi um recurso bastante utilizado por Andy Warhol, um dos grandes representantes do movimento Pop. Entre os anos de 1950 e 1960, Warhol buscava realizar uma produção de forma análoga ao processo industrial e à crescente reprodução de imagens que se vivia na época. Seguindo essa lógica, chegou a fundar um estúdio de arte denominado *Factory* (fábrica, em inglês), onde ele e um grupo de artistas produziam desde serigrafias a filmes. Honnèf comenta:

A execução intencionalmente descuidada representava uma concessão às reservas estéticas no que diz respeito à perfeição do imaginário popular da produção em série. Os temas das pinturas e os objetos de Warhol foram retirados do reino do consumismo e das revistas lustrosas. Ao repetir os

³⁶ Conforme entrevista cedida à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

mesmos motivos vezes sem conta em intermináveis séries, ele exprimia a padronização da produção em série industrial. (HONNEF, 2004, p. 25)

Nas obras de Lotus é possível observar detalhes que evidenciam a ligação da sua criação com o processo industrial, como as marcas de corte e sangria na lateral de algumas gravuras, anotações de cores — tudo deixado propositalmente para evidenciar o recurso de apropriação — e o próprio suporte, como a folha de flandres, usada tanto para a fabricação das embalagens quanto para acerto das máquinas impressoras. A apropriação das maculaturas e sua transposição para o ambiente das artes também é um exemplo. Assim como Warhol exercitou em algumas de suas obras, muito mais do que conseguir reproduzir a mesma imagem centenas de vezes, o que a artista traz é a repetição da mesma imagem em um único suporte, fragmentando, deslocando, interferindo na imagem inicial, desvirtuando-a do objetivo para o qual ela foi criada, no caso, servir como identidade para a embalagem de um produto (figuras 53 e 54). Essa atitude de apropriação e reprodução de forma reconfigurada produz um deslocamento do intuito originário daquela imagem e a construção de uma nova mensagem, um novo discurso poético.

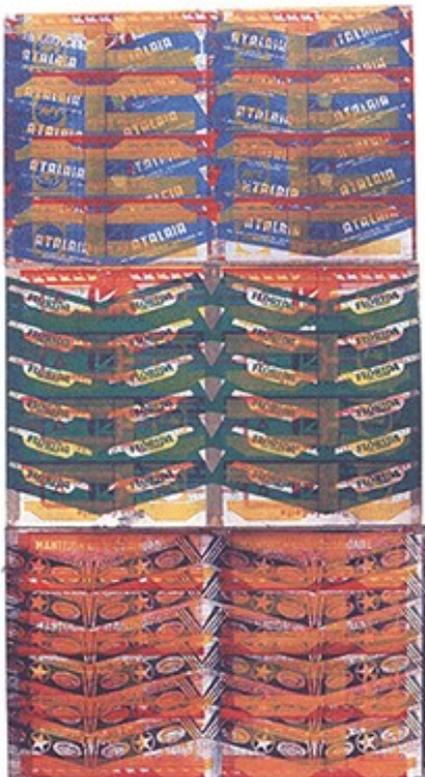


Fig. 53: Lotus Lobo. *Maculatura*, litografia s/ folha de flandres, 150 × 70 cm, 1970.

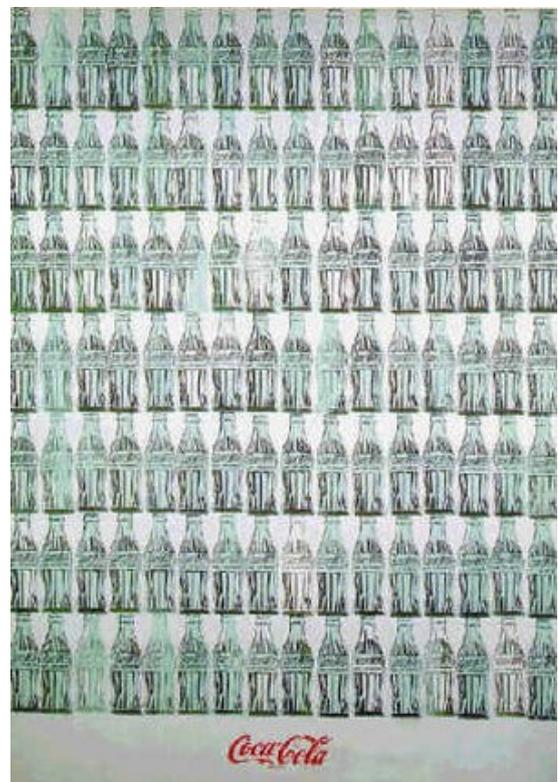


Fig. 54: Andy Warhol. *Green Coca-Cola Bottle*, serigrafia, 209,6 cm × 144,8 cm, 1962.

2.3.2 A figura de Robert Rauschenberg

Em 1967, Lotus visitou a IX Bienal Internacional de São Paulo, cuja sala dos Estados Unidos reuniu obras de diversos períodos da Pop Art e nomes como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, entre outros. A artista afirma que, ao visitar essa exposição e ter contato com essas obras, se sentiu “autorizada” a trabalhar com as imagens industriais, além de ser estimulada a experimentar cores pela primeira vez em suas gravuras. Muito mais do que Andy Warhol, Lotus afirma como a maior influência de seu trabalho o artista americano Robert Rauschenberg, considerado um dos precursores da Pop Art juntamente com Jasper Johns, e que não se manteve restrito a ela, como afirma Mary Lynn Kotz:

O trabalho de Rauschenberg afetou profundamente tanto seus contemporâneos quanto os artistas mais jovens que surgiram na década de 60. Embora ele jocosamente se intitulasse “Poppa Pop”, Rauschenberg não era um artista pop. No entanto, o seu trabalho, juntamente com o trabalho de Jasper Johns, “libertou as atitudes que fizeram o pop parecer culturalmente aceitável”, disse o crítico da revista Time Robert Hughes. “É certo que não havia muita arte americana antiformalista que o talento majestoso, fecundo e descuidado de Rauschenberg não sugerisse ou provocasse.” (KOTZ, 1990, p. 108, tradução minha)³⁷

É possível observar a influência de Rauschenberg nas primeiras experiências de Lotus com a litografia industrial, dois anos depois de sua visita à Bienal de 1967,³⁸ como conta a artista abaixo:

Ele foi forte porque, inclusive, logo depois em 69 na Bienal de São Paulo faço um trabalho de impressões assim, em acrílico que você pode manipular. E eu me inspirei muito numa caixa que ele tinha, alta — do Rauschenberg —, de impressões em acrílico.³⁹ Hoje eu acho até que não é muito apropriado para prensa nem para litografia, porque ele tinha feito aquilo em serigrafia, que é um suporte possível de fazer isso; de se imprimir em vidro, em acrílico e tal. Então eu acho que ele foi uma influência forte.⁴⁰

³⁷ Do original: “Rauschenberg’s work profoundly affected both his contemporaries and the younger artists who emerged in the sixties. Although he jokingly called himself ‘Poppa Pop’, Rauschenberg was no Pop artist. Yet his work, along with that of Jasper Johns, ‘set free the attitudes that made pop seem culturally acceptable,’ said Time critic Robert Hughes. ‘It is plain that there has not been much antiformalist American art that Rauschenberg’s prancing, fecund, and careless talent did not either hint at or provoke’.”

³⁸ Tanto *Shades* quanto *Solstice*, obras que serão comentadas a seguir e que possuem uma relação mais estreita com o trabalho de Lotus, não fizeram parte da Bienal de São Paulo em 1967. A artista provavelmente teve contato com elas a partir de livros e revistas. As obras de Rauschenberg enviadas pelos Estados Unidos que constam no catálogo da instituição são *Batêlão* (1962), *Búfalo II* (1964).

³⁹ Rauschenberg desenvolveu algumas obras com impressão em acrílico no período anterior a 1969 como *Shades* (1964), 38,1 × 36,5 × 29,5 cm; a série *Revolver* (1967); e *Solstice* (1968), 304,8 × 436,9 × 436,9 cm.

⁴⁰ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

As impressões em acrílico que Lotus descreve são os lito-objetos, já comentados anteriormente, que propiciam a interação do espectador com a obra, dando a ele a liberdade de manipular as placas individualmente e montar diferentes composições com as imagens superpostas. Apesar de Lotus não especificar o nome da obra na qual ela se inspirou, é possível que ela esteja se referindo a *Shades*, de 1964, embora ela tenha sido impressa em litografia. Lotus pode ter cometido um erro ao analisar o tipo de impressão utilizada na obra em seu depoimento, pois Rauschenberg desenvolveu posteriormente outras obras em serigrafia. Mas há em *Shades* uma semelhança física de proporção e de possibilidade de manipulação da obra no rearranjo das placas assim como nos lito-objetos. Apelidada por Rauschenberg de “livro”, trata-se de uma caixa de estrutura de alumínio com seis placas de acrílico, arranjadas segundo ele mesmo como páginas de um livro, na qual cinco dessas placas são intercambiáveis manualmente. As placas trazem inúmeras impressões em preto, de imagens tiradas de jornais e revistas, como helicópteros, edifícios, máquinas, letras, pessoas, entre outras. A caixa ainda é iluminada por uma lâmpada que pisca continuamente.



Fig. 55: Robert Rauschenberg, *Shades* (1964), 38,1 × 36,5 × 29,5cm.

Outra possibilidade é *Solstice*, obra desenvolvida em colaboração com o engenheiro Robby Robinson, apenas um ano antes da Bienal de 1969. Trata-se de uma grande estrutura de cinco painéis de quatro portas de acrílico e alumínio com impressões em serigrafia, montada

sobre uma plataforma com luzes escondidas e outros componentes eletrônicos que fazem as portas correrem sobre um trilho quando alguém se aproxima. Essa obra propicia uma experiência sensorial ainda maior que em *Shades*, pois o visitante pode visitá-la passando pelas portas, entrando no espaço pictórico, se tornando dessa forma parte dela.



Fig 56: Robert Rauschenberg, *Solstice* (1968), 304,8 × 436,9 × 436,9cm.

Essencialmente, o que essas obras de Rauschenberg e de Lotus têm em comum são os materiais empregados, como o acrílico e o alumínio, que se tornaram frequentes nos artistas da época que buscavam experimentações com materiais não convencionais e, neste caso, ligados à evolução de novas matérias-primas industriais; a experiência com suportes transparentes utilizando impressões sobre o acrílico, criando um discurso pictórico; e, por fim, a possibilidade de rearranjo da obra a partir da interação do espectador.

Outra influência do americano pode ser notada na obra intitulada *Maculaturas* (1970-1997) de Lotus, que dialoga com *Yoicks* (1954) de Rauschenberg. Em ambas podemos observar a presença predominante de 3 cores: o amarelo, o vermelho e o preto. As obras também não foram desenvolvidas em uma única estrutura, mas agrupadas verticalmente: três folhas de flandres por Lotus e duas telas por Rauschenberg. Intercaladas nas duas composições, notamos formas geométricas circulares em preto que se sobrepõem às faixas coloridas de vermelho e

amarelo. Além disso, ao fundo de ambas é possível observar imagens apropriadas: rótulos na obra de Lotus Lobo e páginas de jornal em Rauschenberg.



Fig. 57: Robert Rauschenberg, *Yoicks* (1954), Tinta à óleo, tecido e jornal sobre duas telas, 243,8 × 182,9cm.



Fig. 58: Lotus Lobo, *Maculaturas* (1970-1997), da estamperia litográfica sobre folha de flandres, 150 × 70cm. Fotografia de Eduardo Eckenfels.

Apesar de a obra de Rauschenberg ser uma tela a óleo, criada por ele próprio, e a maculatura de Lotus ser oriunda do processo litográfico industrial — não tendo sofrido influência da artista na escolha das cores durante o processo de impressão —, foi ela quem selecionou as folhas de flandres que possuem elementos visuais muito semelhantes aos pintados por Rauschenberg, e criou uma composição que pode dialogar com essa obra. Com exceção da técnica utilizada, uma das diferenças mais significativas entre as duas obras é a disposição das listras coloridas que se encontram na horizontal na obra do americano e na vertical em Lotus.

Cardboards foi outra série criada por Rauschenberg que marcou definitivamente o trabalho da artista com a litografia industrial.

Quando eu estudei em Paris em 1971, eu vi uma mostra [de Rauschenberg] que era só embalagens.⁴¹ As caixas abertas que estavam embalando uma

⁴¹ Apesar de Ribeiro não precisar o autor dessa mostra na citação, a artista comentou, em entrevista concedida

geladeira, um fogão, com os selos e as marcas. Aquela estrutura lembra sempre a estrutura que conseguimos fazer com os rótulos também, distribuindo, abrindo as embalagens, usando a embalagem aberta, com seus vários registros de cor. Eu já tinha feito o meu trabalho aqui em 1969 e quando vi aquilo tudo percebi que estava na mesma sintonia. Isso foi bom, fortaleceu a nossa ideia. (LOTUS, apud RIBEIRO, 2005, p. 254)



Fig. 59: *Nabisco Shredded Wheat*, série *Cardboard* (1971), 177,8 × 241,3 × 27,9cm.

A ideia de utilização de rótulos de embalagens em suas gravuras foi intensificada a partir dessa exposição, logo no início das experimentações de Lotus com a litografia industrial. No entanto, foi somente em 2016 que a artista se apropriou do mesmo material de Rauschenberg, as embalagens de papelão, para novas criações. Assim como ele, Lotus expôs caixas recolhidas em supermercados abertas, ao avesso e direito, pregadas diretamente sobre a parede. Mas, em vez da colagem tridimensional que Rauschenberg propôs em alguns exemplares desta série — com cordas, fitas adesivas, pedaços de madeira e mangueiras de borracha, por exemplo —, Lotus usou essa matéria-prima apenas como suporte para impressões litográficas. A artista conta que começou a trabalhar com a litografia industrial no fim da década de 1960 depois de finalizar a série *Mutação-Transformação*, e se ver estagnada criativamente. Percebendo-se cercada por um grande acervo de marcas litográficas, resolveu começar a imprimi-las, simplesmente ao acaso. Algo não muito diferente de como Rauschenberg criou *Cardboards*. Após se mudar para a Flórida, em 1970, e buscar trabalhar com materiais mais

em 06 de novembro de 2015, se tratar de uma exposição de Rauschenberg. Conferindo a biografia do artista citado, podemos verificar que houve uma mostra na Galerie Ileana Sonnabend, em Paris, neste ano. Nesse mesmo período, Rauschenberg desenvolve a série *Cardboard*, com embalagens de papelão.

simples e básicos do que os utilizados por ele até então, se viu em meio a caixas de papelão por todos os lados, que embalavam suas roupas e objetos. A facilidade de acesso ao material ali disponível serviu como inspiração.

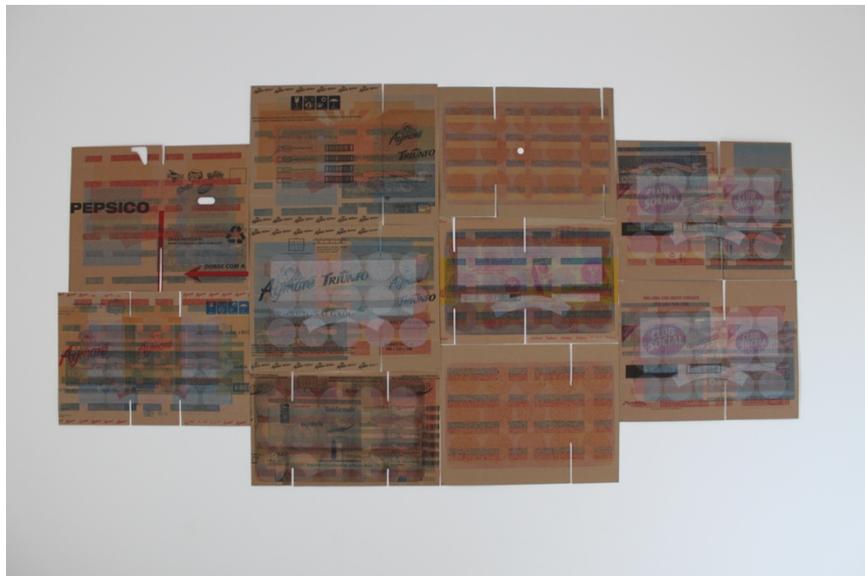


Fig. 60: Impressão sobre caixa de papelão apresentada na exposição *Constelação*, em 2016.

2.3.3 A Pop Art no Brasil e as novas figurações

Observando o cenário no qual Lotus Lobo desenvolveu seu trabalho, ou seja, durante o período que é considerando o da Pop Art brasileira, que vai da década de 1960 até 1970, percebemos nos artistas uma retomada do figurativismo e o abandono do abstracionismo — assim como o que estava acontecendo no cenário artístico internacional. Foi nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro, que viviam um ambiente urbano mais semelhante às capitais mundiais, que os novos movimentos artísticos surgiram, impulsionados por: exposições como a *Nova Figuração da Escola de Paris*, realizada na Galeria Relevo, e a *Nova Objetividade Brasileira* (1967), no Museu de Arte Moderna, ambas no Rio de Janeiro; as mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, coletivas realizada no MAM-RJ nas quais se apresentaram artistas nacionais e internacionais; a realização de manifestações culturais para jovens, como as promovidas pelos *Centros Populares de Cultura*,⁴² eventos no MAC-USP, como a *Exposição Jovem Gravura Nacional (JGN)* (1963-1966) e a *Jovem Arte Contemporânea (JAC)* (1967-1974). Outras

⁴² Organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE), formada especialmente por intelectuais de esquerda, os *Centros Populares de Cultura* foram extintos pelo Golpe Militar em 1964.

capitais também contribuíram com as novas reflexões artísticas por meio de salões, eventos e mostras, como é o caso de Salvador, Brasília, Belo Horizonte e Campinas. Outra maneira, mais informal, pela qual a Pop Art e a Nova Figuração foram ganhando espaço no meio artístico foi por meio de trocas de revistas (como *Studio International*, publicada da Inglaterra, e a americana *Artforum*, ambas especializadas em arte contemporânea), livros estrangeiros e informações sobre o movimento. Wesley Duke Lee, por exemplo, considerado pelo historiador e crítico Walter Zanini um dos primeiros artistas no Brasil a trabalhar com a Pop Art, tinha seu ateliê bastante visitado por colegas, estudantes de artes e arquitetura.

Em meio ao surgimento do Novo Realismo e da Nova Figuração — movimentos de origem europeia que também foram absorvidos pelos brasileiros —, vários grupos se formaram buscando novos experimentos nas artes. É o caso do *Grupo Rex*, em São Paulo, e dos *Novos Realistas*, no Rio de Janeiro, que retomaram o figurativismo, mas de uma forma crítica diante das novas reconfigurações sociais e políticas, como destaca Liliana Oliveira:

Ao contrário da Pop Art, essas novas figurações mantiveram, em maior ou menor grau, resíduos do informalismo e concentraram-se na apresentação da figura humana (rostos, silhuetas, membros fragmentados, órgãos internos e vísceras) e nas relações entre o indivíduo e o ambiente sociocultural, das quais o artista dava testemunho participante. Na Pop Art o artista se coloca como consumidor e usufruidor da cultura urbana contemporânea, não como ser histórico, mas as Novas Figurações compartilham com a Pop Art a influência formal absorvida dos meios de comunicação (especialmente as histórias em quadrinhos) e manifestada através da emulação de seus códigos visuais. (OLIVEIRA, 1994, p. 157)

Apesar da adesão aos novos movimentos, as experiências artísticas anteriores no país como o Concretismo e o Neoconcretismo tiveram bastante força e, por isso, não houve uma ruptura radical. Os artistas experimentaram o novo figurativismo mantendo as diretrizes dos princípios construtivistas do abstracionismo geométrico. É possível identificar sua presença e influência nos artistas da nova figuração, como destaca Zanini:

[...] as articulações [entre as novas figurações e a pop] fizeram-se através da estimulação de formas figurativas europeias e norte-americanas, mas é relevante considerar também a presença do ideário construtivo no Brasil dos anos 50 como um agente de influência no Pop local. (ZANINI, 1983, p. 734)

Gorino comenta sobre o mecanismo utilizado por Lotus ao trabalhar as imagens litográficas: “O trânsito da forma, sua multiplicação e rearranjo constituíram ainda que inicialmente uma característica central das obras da artista com as marcas litográficas, quando

esta passou a recombinar formas impressas dos rótulos através de processos semelhantes” (GORINO, 2013, p. 2729). No entanto, tal procedimento já estava presente nas primeiras obras da artista, como se nota na série *Transformação/Mutação/Transformação-Mutação*. Conseguimos identificar criações que brincam com as formas geométricas e os movimentos das composições, num discurso abstrato-concreto. Na obra *Projetos Para Pintura* (1958), do neoconcretista Willys de Castro, vemos a mesma ideia do uso de uma forma geométrica, preta em fundo branco, duplicada e rotacionada como em *Transformação/Mutação*, realizada 10 anos depois. No entanto, esse construtivismo que Lotus adota se distancia do construtivismo clássico adotado por Willys de Castro, ou Luiz Sacilotto, pois não há uma busca por uma simetria absoluta. Os padrões são levemente deslocados criando um outro ritmo de movimentação irregular, mais fluido e orgânico, menos rígido em sua geometria.

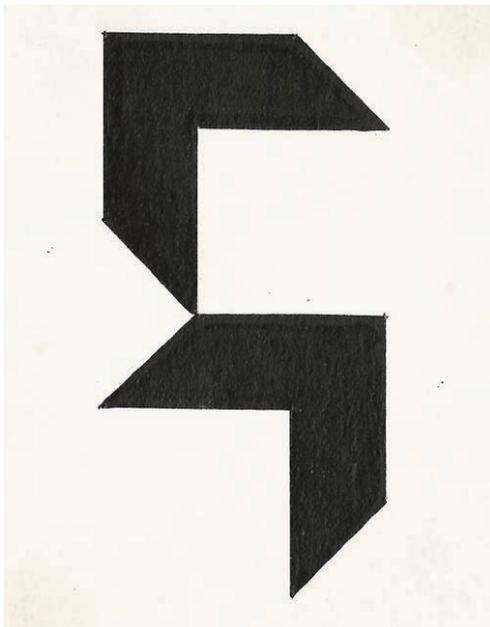


Fig. 61: Willys de Castro, *Projetos Para Pintura* (1958), guache sobre papel.



Fig. 62: Lotus Lobo, *Mutação* (1968).

Na impressão em cartão feita por Lotus em 2016 (figura 63), percebemos um ritmo marcado pelas linhas/retângulos verticais, horizontais, e as sequências de círculos. O proposital desalinhamento entre as matrizes vermelho e preto nos dá uma sensação de leve movimento e nos remete aos erros de processos de impressão. A sequência de círculos verticais impressos em branco ao centro na gravura interrompe a série azul e divide a obra ao meio, criando um eixo e ponto focal que nos leva à única forma não repetida da imagem, um arco também branco. Esses elementos se encontram sobre outras impressões de contornos de desenhos mais detalhados, vindos dos rótulos, mas que praticamente desaparecem pelas várias sobreposições.

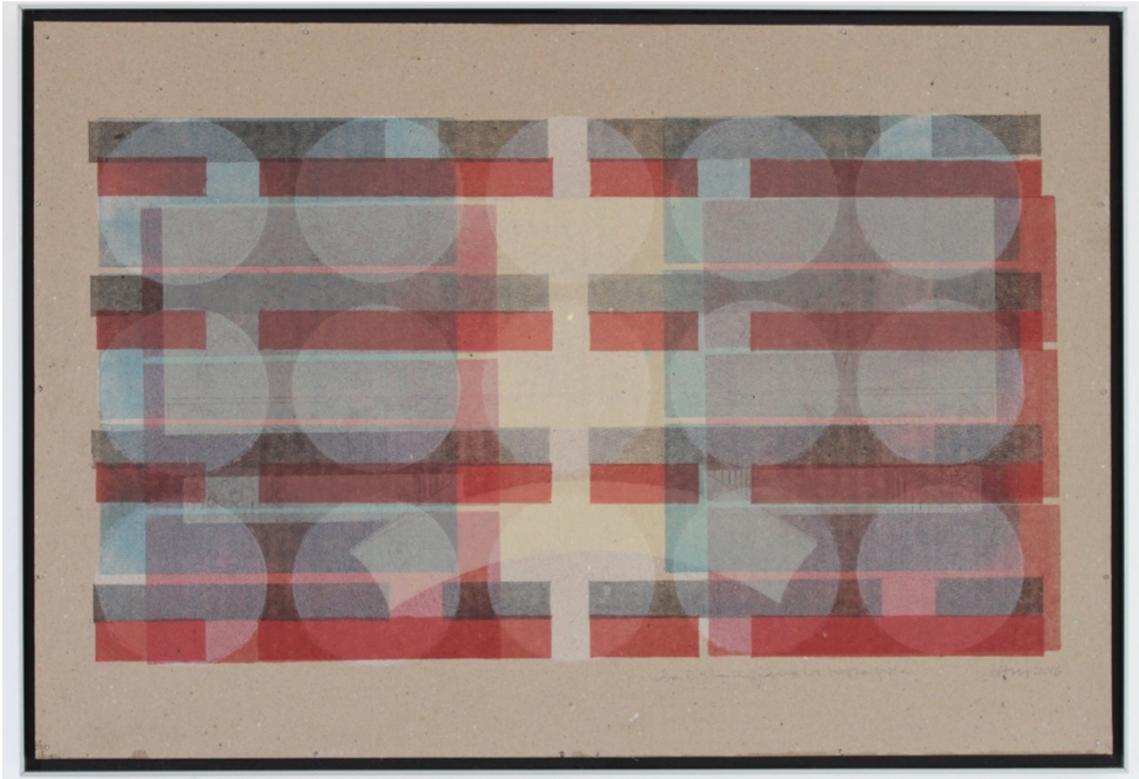


Fig. 63: Impressão sobre papel cartão apresentada na exposição *Constelação*, em 2016.

Observa-se na obra de Waldemar Cordeiro, artista paulistano e um dos pioneiros do movimento concreto, um crescer de experimentações motivado pelas referências internacionais como a Pop Art. No início da década de década de 1960, Cordeiro faz um retorno à pintura gestual, buscando um aspecto mais orgânico em suas criações. Segundo Ana Maria Belluzzo:

Uma tensão estrutural é obtida através da realização, só aparentemente livre, de princípios tão rigorosos como são as séries regulares, por exemplo. São pequenas entonações que surgem no momento mesmo da realização da pintura, pelo gesto variado, ainda que comandado pela mesma intenção e repetindo um mesmo elemento.

São quadros estruturadíssimos que se mostram como manifestações orgânicas, tiram proveito, também, de oposições de direção e analogias de contrários. (BELLUZZO, 1986, p. 24)

Nas obras desse período, percebo uma semelhança estrutural com o trabalho de Lotus, dada a seleção de um elemento base, o uso de repetição da forma e a falta da exigência de uma rigidez geométrica precisa que é sempre buscada pelos concretistas, como pode ser visto no exemplo a seguir.



Fig. 64: Waldemar Cordeiro, *Sem título*, 1963. Óleo sobre tela, 154 × 67,5 cm.

Cordeiro, nesse período, começa a apresentar elementos agregados à pintura, como recortes de papel e pedaços de espelho, que serviram como experiências do artista com a Pop Art. Mas é importante destacar que ele não se desvinculou totalmente de sua formação concretista. Influenciado não somente pelos artistas plásticos, mas pelas ideias dos poetas concretos, buscou o desenvolvimento do que chamou — juntamente com Maurício Nogueira Lima — de arte concreta semântica, “uma proposta em harmonia com o sentimento geral de retorno à realidade [...], porém sem descartar a experiência concreta” (ALVARADO, 1999, p. 45). Estimulado por questões políticas e sociais, começou a caminhar pela Pop Art e criou obras junto com o poeta Augusto de Campos, que as apelidou de *Popcretos*. Campos via as criações de Cordeiro como uma “redução antropofágica” da Pop Art Americana a partir dos conceitos concretos, ou seja, uma derivação desta.

Os *Popcretos* fizeram Waldemar Cordeiro sair de um formalismo estrutural, de espacialidade geométrica, para experimentar uma linguagem poética a partir da apropriação de diversos elementos do cotidiano, na tentativa de estimular a reflexão do espectador. O *Popcreto para um popcrítico* (1964) é um exemplo desse encontro de movimentos, no qual as formas geométricas circulares e vazadas da caixa de fundo vermelho contrastam com a imagem de uma pessoa que parece encarcerada atrás dela. Linhas de perspectiva levam ao olho dessa figura. A enxada fixada quase ao centro da obra, sobre esses elementos, parece confirmar o encarceramento daquilo que pode ser um autorretrato. Como observa Fabricio Vaz, podemos perceber nesse exemplo três elementos a partir dos quais Cordeiro estruturou as obras desse

período: “o espaço geométrico, o elemento real (com suas ressonâncias simbólicas) e a imagem figurativa, ou melhor, a imagem fotográfica, ready-made incorporado dos meios de comunicação de massa” (NUNES, 2004, p. 177).

Em uma carta aberta a José Geraldo Vieira, em resposta a um artigo publicado na revista *Habitat*, Waldemar Cordeiro comenta sobre a arte contemporânea e sua crença na nova figuração:

Partindo da arte concreta gramatical e sintática, chegamos à arte concreta semântica. E será a arte concreta intencionante, ou a NF [nova figuração], que dará o golpe mortal no seu adversário, o figurativismo, atingindo-o no coração que nada mais é do que o significado referencial. Nas obras não haverá mais métodos e processos formais para a representação de coisas, e sim as próprias coisas. E se um significado referencial deverá permanecer, este partirá das coisas para... as representações (?). (CORDEIRO, 1964, p. 56)



Fig. 65: Waldemar Cordeiro, *Popcreto para um popcrítico* (1964). Madeira pintada, colagem e enxada, 82 × 82cm. Coleção Saul Libman.

A pesquisadora Liliana Oliveira acredita que a Pop Art realizada no Brasil pode ser considerada uma derivação da Pop Art Americana — uma manifestação Pós-Pop Art —, “sem contudo negar-se sua força de influência em determinado momento, basicamente o período de 1963 a 1968, quando há uma concentração de obras, bem como de textos, críticas e reportagens que sinalizam o interesse pela tendência [artística]” (OLIVEIRA, 1993, p. 6). A “tendência” que Oliveira comentou aponta para questões sociais e políticas que estavam em discussão a partir do Golpe de 1964, que resultou em uma ditadura militar e violentas ações de

repressão de manifestações nacionalistas de esquerda que criticavam o regime. O AI-5 (Ato Institucional nº 5), em 1968, foi o grande marco da perda dos direitos civis dando poderes sem limites aos governantes. Nesse período, diversos formadores de opinião como intelectuais, jornalistas, cineastas, músicos, estudantes e professores foram arbitrariamente perseguidos, presos e torturados, exilados e/ou mortos — o paradeiro de muitos deles é desconhecido até hoje. Diante desse cenário, os artistas estimulavam o espectador a refletir e a se posicionar participativamente sobre a situação sociopolítica do país por meio de suas obras, fossem elas músicas, peças teatrais, pinturas, esculturas ou *happenings*, apesar de toda censura. É nesse ponto que, como lembra Liliana Oliveira, os artistas da Pop internacional divergem dos brasileiros, pois “falta a eles o compromisso moral e político, tão definidor da arte brasileira naquele momento” (OLIVEIRA, 1994, p. 159).

O paulista Claudio Tozzi é um exemplo de artista engajado. A partir de 1967, influenciado pelos norte-americanos Roy Lichtenstein e Andy Warhol, começou a experimentar técnicas de reprodução fotográfica, se apropriou de imagens publicitárias e histórias em quadrinhos para criar suas obras de teor explicitamente crítico. Para obter alto contraste, Tozzi processava as imagens em laboratório e, posteriormente, recortava e montava suas composições. Assim como Lichtenstein, Tozzi utilizava da variação entre retículas e cores chapadas com contornos pretos para delimitar alguns de seus personagens. Cores fortes e majoritariamente primárias como o amarelo, vermelho, branco, preto e azul foram utilizadas em suas serigrafias. Algumas podem ironicamente indicar cenas da realidade dos perseguidos políticos pela ditadura, como pode ser visto na figura 66:



Fig. 66: Claudio Tozzi, *Desta vez eu consigo fugir* (1967).

Uma das obras mais memoráveis da Pop brasileira, também de autoria de Tozzi, o painel *Guevara vivo ou morto* (figura 67), de 1967, exposto no Salão Nacional de Arte Contemporânea, quase foi destruído por um grupo radical de direita. A pintura, dividida em três partes, traz ao centro a figura do guerrilheiro argentino Ernesto “Che” Guevara, morto na Bolívia naquele ano, rodeada por crianças assustadas ou surpresas e populares que clamavam pela figura do herói sorridente com um charuto na boca.



Fig. 67: Claudio Tozzi, *Guevara vivo ou morto* (1967).

Outro exemplo de artista engajado que podemos citar é Antonio Manuel. No final dos anos 1960, utilizou o jornal como suporte de suas obras, interferindo com nanquim sobre algumas notícias, rasurando algumas imagens ou textos, criando diferentes pontos focais de seu interesse. Em seguida, começou a trabalhar diretamente sobre as matrizes de impressão, conhecidas como flans,⁴³ e, em 1973, criou *Clandestinas*, uma série própria de notícias adulteradas sobre o jornal carioca *O Dia*. Antonio Manuel se apropriava de matrizes que haviam sido utilizadas na impressão de números antigos, criava capas de edições em que texto e imagem continham uma conotação ou apelo poético. Imprimia-as e distribuía nas bancas como se fossem verdadeiras.

⁴³ Os flans eram cartões plastificados a partir dos quais se produzia a matriz em chumbo que seguia para as impressoras rotativas nas gráficas de jornais.

No entanto, foram os temas políticos e a violência que chamaram a atenção do artista anos antes, em 1968. Antonio Manuel apresentou *Repressão outra vez — eis o saldo*, uma série de cinco capas de jornal que modificou diretamente sobre o flan. A obra traz imagens de ações policiais em protestos de resistência à ditadura militar e títulos que denunciam as ações agressivas contra os movimentos estudantis. A intensidade do discurso é marcada pela impressão em preto sobre vermelho sangue. As obras são cobertas com panos pretos e são reveladas quando o espectador puxa uma corda. Em uma delas é possível ler: “morreu um estudante”, em seguida outro título: “eis o saldo: garoto morto”.

O uso de imagens apropriadas da imprensa nos leva a uma identificação com obras de Andy Warhol, que recorreu ao mesmo tipo de apropriação, como os acidentes automobilísticos, as cadeiras elétricas ou as cenas de suicídio. Apesar de reconhecermos em ambos uma crítica à sociedade em que viviam, o gesto de Antonio Manoel é bem mais enfático pois criou um discurso de enfrentamento direto ao regime político.



Fig. 68: Antonio Manuel, *Repressão outra vez — eis o saldo* (1968).

O que os artistas brasileiros não tinham em tecnologia e financiamento, esbanjavam em posicionamento político. O comportamento ativista e panfletário gerou diversas ações do governo contra os movimentos artísticos, como em 1968, o fechamento da II Bienal Nacional de Artes Plásticas, em Salvador; e a intervenção na mostra de artistas selecionados para participarem da VI Bienal de Paris, no MAM do Rio de Janeiro, em 1969. Em retaliação às ações do governo, pelo menos oitenta por cento dos artistas convidados para a X Bienal de São Paulo, em 1969, se recusaram a participar, incluindo representantes internacionais. Esse não foi o caso de Lotus Lobo, que selecionada para a exposição que ficou conhecida como *Bienal do Boicote*, confirmou sua presença — ao contrário de nomes como Rubens Gerchman, Burle

Marx, Tomie Ohtake e Hélio Oiticica, por exemplo — e, ao fim, recebeu o prêmio aquisição Itamaraty. A artista conta que não se interessou em tomar uma atitude política de protesto:

Realmente ela [a temática política] não me interessou. Tanto que eu estou nesse período, assim... inclusive, foi muito polêmica a Bienal de 69. Muitos artistas retiraram seus trabalhos. Eu não pensei nunca em retirar, porque eu nunca tinha participado de uma Bienal e eu não fui escolhida; não foi plano de nenhum curador, nem de nenhum programa. Você mandava o trabalho, era aceito ou não. E isso foi muito sacrifício entre dois e três mil pessoas escolherem 25 artistas. E você estar entre esses 25 e ter sido premiado com o prêmio Itamaraty, eu não senti vontade política de retirar o meu trabalho dessa exposição não.⁴⁴

Isso não quer dizer que Lotus tivesse uma crença política que apoiasse as ações do governo. Mas, para uma jovem artista que não tinha a evidência dos que residiam nas capitais Rio e São Paulo, a recusa em participar da Bienal seria perder uma grande oportunidade de mostrar seu trabalho a um público maior e conquistar uma visibilidade internacional.

Não pretendo estender aqui o número de exemplos apresentados da considerada Pop Art brasileira, muitos são os artistas que poderiam ser trazidos para esta discussão, como Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral, figuras importantes desse período. No entanto, as obras e os artistas já citados são suficientes para ilustrar que o pensamento e práticas adotados pelos artistas neste período são muito diferentes dos priorizados por Lotus, que se mantém afastada da temática política e de ações militantes. Do que é considerado material Pop, podemos observar na litógrafa apenas o uso de elementos de origem industrial, mais precisamente o design das embalagens, e a escolha de cores também derivadas das mesmas. Mas, até mesmo a “essência” dos trabalhos que Lotus afirma como Pop — o uso de uma imagem pronta, comercial — tem vestígios no cubismo, passa pelo dadaísmo e pode ser encontrada em um período pré-Pop, no qual reconhecemos Rauschenberg. Considero, portanto, que é em Rauschenberg — um artista inclassificável, pois seus trabalhos dialogam com vários estilos — que Lotus encontra suas referências e inspirações, não na Pop Art Americana e tampouco na Pop Arte brasileira.

O uso de materiais não comuns ao mundo das artes como as folhas de flandres e a imagem de rótulos de embalagens, a impressão em rolos de papel ou a criação de objetos manipuláveis, não é suficiente para classificar Lotus em um ou outro estilo, pois, como já foi

⁴⁴ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

dito, até mesmo de estruturas regulares próximas ao concretismo a artista se valeu. Lotus trabalha suas obras de forma muito pessoal, absorvendo as diversas influências que transitam ao seu redor e retirando delas aquilo que mais lhe parece interessante no momento. Sua intenção e motivação é extrapolar os limites do processo de criação e impressão litográficos.

CAPÍTULO 3: MEMÓRIA — AS RELAÇÕES ENTRE A ARTISTA E A PESQUISADORA

Tentei demonstrar no capítulo anterior, como o próprio título sugeria, algumas das mais evidentes características do trabalho artístico de Lotus Lobo. Reservo neste capítulo um espaço para refletir sobre como a artista discute com sua outra atividade profissional, a de pesquisadora, o tema que perpassa ambas as suas atuações: a memória. Pois ao trabalhar com objetos que fazem parte de uma memória coletiva, da história de um período, ela interfere no modo de recepção e rememoração de cada indivíduo. Maurice Halbwachs nos lembra as relações individuais e coletivas sobre a memória, e como a ação do outro pode interferir no modo como vemos as coisas:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

São muitas as camadas que envolvem aspectos da memória que percorrem o trabalho de Lotus. Especialmente por isso, vou tentar neste capítulo apenas apontá-las, correndo o risco, inclusive, de não perceber algumas delas. Não seria capaz, neste momento, de tentar um aprofundamento num campo de estudos que vai além da proposta por esta dissertação e que extrapola a área de Artes e Design. A memória que vou trabalhar aqui é a que confronta e se inter-relaciona com a artista, a pesquisadora e o espectador; entre o coletivo e o individual.

Não é também de meu interesse esmiuçar todas as pesquisas que Lotus desenvolveu como professora e pesquisadora. Minha intenção é observar e chamar atenção para alguns pontos de sua forma de trabalho, que interferem na memória e ajudam a preservar e contar uma história.

3.1 COLECIONISMO, FORMAÇÃO DE ACERVO E MEMÓRIA

O ato de colecionar acompanha o desenvolvimento das civilizações. É possível que esteja presente desde as mais primitivas, e podemos constatar todo tipo de exemplos, sejam coleções reunidas por prazer estético, curiosidade histórica, científica etc. A reunião desses

objetos nos ajuda a contar histórias das sociedades mais remotas. A título de exemplo, podemos citar as coleções do Egito Antigo, pertencentes à cultura funerária, como as cerâmicas encontradas em tumbas de faraós; também o Império Romano com sua rica estatuária. Mas foi com o fim da Idade Média, o desenvolvimento de uma estrutura mercantilista e o crescimento do pensamento Iluminista que o colecionismo se expandiu. Os gabinetes de estudos de História Natural tiveram grande importância para o desenvolvimento das ciências e a construção de teorias científicas como a da evolução das espécies. Os antiquários, estudiosos sistemáticos do passado, colecionavam objetos como evidências não literárias de um passado. Mas, hoje, qualquer tipo de objeto, do mais banal (como uma caixa de fósforos) ao mais requintado (como os carros de luxo), é item de desejo de algum colecionador, como afirma o filósofo e historiador Krzysztof Pomian: “[...] pode-se constatar sem risco de errar que qualquer objeto natural de que os homens conhecem a existência e qualquer artefato, por mais fantasioso que seja, figura em alguma parte num museu ou numa coleção particular” (POMIAN, 1984, p. 51).

Ao comprar um objeto, o colecionador acredita estar adquirindo, junto com ele, prestígio. Algo como os antigos títulos de nobreza, agora convertidos em objetos de luxo, e que vão garantir um *status* de superioridade àquele que o possui, segundo Baudrillard (2006, p. 92). No entanto, há o prestígio conquistado não pela disponibilidade financeira, mas graças à diferenciação que o indivíduo pode alcançar socialmente, dada a posição que ocupa como colecionador. É comum vermos algumas pessoas serem reconhecidas por suas coleções, por mais inusitadas ou simples que sejam. Talvez por isso, para muitos, a busca por novos itens seja incessante e a compra de algo novo seja insuficiente para sua satisfação completa. A busca por um novo objeto pertencente a uma coleção é revestida de angústia e prazer. Baudrillard acredita que

[...] o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência. Não se trata apenas de um efeito resultante da cobiça. É preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser completada, e se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo aliás, já que a ausência é aquilo pelo qual o indivíduo adquire objetivamente o controle de si: enquanto a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo, a ausência deste termo lhe permite apenas desempenhar sua própria morte figurando-a em um objeto, vale dizer, conjurando-a. Esta ausência é vivida como sofrimento mas é também a ruptura que permite escapar ao arremate da coleção que significaria a elisão definitiva da realidade. (BAUDRILLARD, 2006, p. 100)

Deyan Sudjic acrescenta:

[...] colecionar é em si um fetiche muito peculiar que talvez seja mais bem compreendido como tentativa de fazer o tempo voltar. Pode ser também uma tentativa de desafiar a ameaça da mortalidade. Colecionar uma série de objetos é, pelo menos por um momento, ter imposto um sentido de ordem num universo que não tem nenhum. (SUDJIC, 2010, p. 21)

Há uma sensação de renovação a cada nova aquisição. Desse modo, não há um limite para o número de objetos de uma coleção. Excetuando alguns casos específicos — como a coleção de um álbum de figurinhas que possui um número definido delas —, a estrutura de uma coleção depende de muitas variáveis como o local onde elas serão preservadas, a disponibilidade financeira do colecionador, o acesso a novos itens, entre outros fatores. O certo é que, nesses casos, a busca por novos objetos é quase uma constante, sendo um agente motivador de prazer.

Ao contrário dos colecionadores convencionais, que durante a vida vão pesquisando objetos novos, buscando um item aqui e ali, a coleção de matrizes de rótulos de embalagens de Lotus Lobo, no entanto, foi adquirida praticamente de uma única vez e majoritariamente de uma única estamperia, ao final da década de 1960. Apesar de já ter adquirido algumas peças oriundas da Metal Gráfica Mineira, em Belo Horizonte, foi somente quando surgiu a oportunidade de trabalhar dentro de uma estamperia, em Juiz de Fora, que a artista pôde expandir seu repertório de imagens e adquirir esse grande acervo. Das Indústrias Reunidas Fagundes Netto a artista comprou matrizes de pedra e zinco, além de embalagens (algumas ainda abertas, em fase anterior à de finalização). É importante destacar que não foi comprado todo o acervo disponível da litografia, mas apenas parte dele.

Qual o número mínimo de objetos para que uma coleção se configure? Dez, cem? Essa pergunta não tem uma resposta precisa, pois depende de muitas variáveis como a raridade de cada item colecionável. Segundo o dicionário Houaiss, o verbete coleção traz como significado as seguintes acepções: 1. Reunião ou conjunto de objetos; 2. Reunião ordenada de objetos de interesse estético, cultural ou científico; 3. Compilação, coletânea; 4. Conjunto de obras de um ou vários autores lançados sob um título comum; 6. Conjunto de modelos de uma casa de moda para uma temporada; 7. Grande número, quantidade considerável. Para o senso comum, uma coleção se dá a partir da reunião de objetos de uma mesma natureza — ou que tenham relação entre si —, como livros, carros, joias e leques, mas com características distintas. Nunca a partir da reunião do mesmo objeto, isso se parece mais com acumulação. É preciso que haja singularidade em cada um dos itens para que essa reunião se configure como uma coleção. É possível pensar na reunião de objetos de Lotus também como um arquivo. Recorrendo novamente ao Houaiss, vemos que o termo designa: 1. Conjunto de documentos

escritos, fotográficos, microfilmados etc. mantidos sob a guarda de uma entidade pública ou privada; 2. Recinto onde se guardam esses documentos; 3. Móvel de escritório que facilita a guarda sistemática de documentos ou papéis; 4. Conjunto de dados digitalizados que pode ser gravado em um dispositivo de armazenamento e tratado como entre único; documento [pode conter um programa ou textos, imagens, som etc.]. É preciso distinguir também o termo coleção de colecionismo. O colecionismo está ligado ao ato contínuo de colecionar, no entanto, uma coleção não precisa necessariamente ser abastecida sempre por novos objetos, até porque muitas delas, como já foi dito, possuem um número limitado de objetos. Desse modo, preferi adotar o termo coleção para a escrita deste texto, pois este trata de “objetos de interesse estético, cultural ou científico”, que é o caso do acervo de Lotus. A forte ideia da relação de arquivos a documentos também descarta a escolha por essa acepção. Além disso, a adoção do termo coleção é a forma como a própria artista se refere ao seu material.

Retomando a reflexão quanto à forma como Lotus trabalha os itens da sua coleção, aplicando-os no processo de gravura, uma técnica de reprodução que guarda em si a intenção de cópia, ela parece querer subverter a lógica de unicidade, pois estaria multiplicando a imagem de um objeto que deveria se manter único. No entanto, apesar de a gravura possibilitar um grande número de cópias, a artista imprime apenas um exemplar de cada composição. Não há uma criação seriada como é comum nessa técnica, algo que entra em conflito inclusive com a intencionalidade da criação dos desenhos, que deveriam justamente ser utilizados para impressão em grande escala. Em contrapartida, os meios de comunicação se encarregam dessa multiplicação de imagens ao reproduzirem as fotografias das gravuras em catálogos de exposição ou matérias jornalísticas.

Em entrevista, Lotus afirma que sua intenção inicial ao adquirir o acervo foi a de resgatar esse material, guardar e começar a estudá-lo, mas não de utilizar a pedra. Tenho dúvidas quanto a isso, pois sua ação foi motivada por sua prática artística litográfica. Acredito que o propósito de estudo e preservação tenha vindo mais seriamente *a posteriori*. Do mesmo modo, a noção da importância do acervo que tinha formado. Não que Lotus ignorasse a necessidade de preservação dessas imagens, ao contrário. Como já foi comentado no capítulo 1, quando houve a substituição de tecnologias das estamarias para o *offset*, muitos artistas se interessaram pelos materiais disponíveis: as prensas, tintas e matrizes que estavam sendo vendidas ou jogadas fora. O processo mais comum utilizado por eles era o de granitar (apagar as imagens) as pedras que continham desenhos dos mais variados produtos — cartelas, mapas, diplomas, entre outros exemplos, além dos já comentados rótulos — e fazer novas criações sobre esse suporte. Devido a esse fato, muitas imagens desse período se perderam. Lotus, no

entanto, não se sentia completamente à vontade ao apagar esses desenhos e, de forma bastante tímida, tentava guardar um registro desses trabalhos:

E quando eu comprei o meu primeiro material, veio coisas da estamperia, que já é impressão em lata. Esse primeiro foi de uma estamperia daqui [de Belo Horizonte], Metal Gráfica Mineira, e esse material eu fiquei, assim, muito interessada nele. [...] Quando queria polir uma pedra para um outro trabalho, eu comecei então a copiar para guardar. E isso é o que eu tenho aqui, devo ter umas mil cópias de papel jornal, de qualquer jeito que eu podia guardar essa imagem, eu fiz. Mesmo sem muita técnica.⁴³

Investigar uma coleção de artista, como bem indica Maria de Lourdes Eleutério (2001), significa também explorar o processo criativo daquele artista/colecionador. Se aqueles objetos servem de inspiração, ou até mesmo de matéria-prima para a realização de suas obras. Somos levados a questionar o quanto sua coleção é formada justamente pelas escolhas que faz como artista. Ou seja, como alguém mais interessado no processo criativo do que por valor financeiro ou até mesmo histórico. Seria natural, a partir do contato com o material litográfico e trabalhando dentro de uma estamperia, que Lotus despertasse o interesse pela busca de novas referências de imagens para as criações, ou até mesmo motivada por interesse de estudo. No entanto, quando perguntei à artista se a partir do seu trabalho ela teria começado a buscar por novas matrizes, ela deixou transparecer que não, e justificou:

A fábrica era tão rica que eu tinha lá na minha frente 500 matrizes diferentes, né? Tinha uma estante... a matriz não é só a pedra litográfica, é o zinco também. Então tinha uma estante com dois mil zincos também, era fartíssima. A nível de imagem eu não... era uma coisa impressionante. Difícil de escolher.⁴⁴

Como o acervo de Lotus foi formado a partir de suas necessidades e prioridades se formou a partir de das necessidades e prioridades da artista, o repertório de imagens que a estamperia lhe proporcionava era mais do que suficiente, pela criatividade na composição das embalagens, na representação das mais diversas ilustrações que já foram listadas no primeiro capítulo e na variedade de estilos. É possível entender, portanto, um dos motivos da limitação de seu acervo. Provavelmente, o outro e maior empecilho seja o fato de o cuidado e a manutenção de sua coleção serem bastante exigentes e onerosos. Lotus conta: “O material é caríssimo da litografia, a mão de obra é cara, a tinta é toda importada, não tem no Brasil

⁴³ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

⁴⁴ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

apropriada pra pedras, coisas delicadas. Não pode usar tinta de *offset* às vezes porque não é bom. Tudo é muito difícil e muito caro”.⁴⁵

Cada pedra calcária pesa em torno de 80 quilos, necessita de trocas de gomas constantes para a manutenção dos desenhos, além de um ambiente sem umidade. Parte do seu acervo esteve guardada, desde sua aquisição em Juiz de Fora, na casa de parentes. Por conta de um patrocínio para a produção do DVD *da Estamparia Litográfica*, em 2016, a artista conseguiu o transporte de uma parcela desse material para Belo Horizonte. Foram gastos cerca de 6 mil reais com o caminhão e transportadas 8 toneladas de material,⁴⁶ porém, muitas pedras ainda continuam em Juiz de Fora.



Fig. 69: Lotus Lobo, no Castelinho da família Bracher, em Juiz de Fora, conferindo o armazenamento e o transporte de seu acervo para Belo Horizonte. Foto: Luiz Alberto do Prado Passaglia.
Fonte: DVD *da Estamparia Litográfica*.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Segundo dados passados pela própria artista em entrevista à autora em 06 nov. 2015 (ver anexo).

Para que esse acervo seja reunido é preciso um espaço bem maior do que o atualmente disponível na casa e no ateliê da artista, além de profissionais especializados para catalogar, restaurar e manter tal coleção. Lotus lamenta:

Então você imagina o que que o tratamento químico que cada matriz dessa tem que passar pra ela ser impressa. É coisa de ter uma equipe grande de pessoas que entendam pra fazer isso. Eu tento passar pra quem trabalha comigo, praticamente tô passando pra ele, porque eu não tenho uma equipe comigo. [...] tentei montar com ex-alunos uma casa grande, que pudesse receber todo esse material, não deu certo.⁴⁷



Fig. 70: Lotus Lobo, em seu ateliê em Belo Horizonte, restaurando matrizes com dois ajudantes.
Foto: Jörg Kammler. Fonte: DVD da *Estamparia Litográfica*.

Muito provavelmente pela grande repercussão que as obras sobre a litografia industrial alcançaram, pela prática acadêmica que foi adquirindo na Escola Guignard e por ter ajudado a montar o ateliê de litografia da Escola de Belas Artes da UFMG (onde também lecionou), o interesse e a curiosidade sobre a origem do material em que estava trabalhando foram intensificados. Em 1976, Lotus foi patrocinada pelo Centro Nacional de Referência Cultural de Brasília, para iniciar o projeto *O Design de Rótulos Litográficos de Estamparia Mineira*, com auxílio de alunos da Escola Guignard, com intuito de fazer um resgate da memória dos rótulos industriais. Como lembra Baudrillard, “A fascinação pelo objeto artesanal vem do fato deste ter passado pela mão de alguém cujo trabalho ainda se acha nele inscrito: é a fascinação por aquilo que foi *criado* (e que por isto é único, já que o *momento* de criação é irreversível)” (BAUDRILLARD, 2006, p. 85).

⁴⁷ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

Lotus e seus alunos, Angelo Marzano e Sonia Labouriau, foram atrás desses criadores, de seus relatos e memórias. A partir de uma série de entrevistas e alguns registros fotográficos, eles fizeram um levantamento inicial sobre o design gráfico mineiro. No entanto, após a conclusão do trabalho, toda a pesquisa foi encaminhada para o Centro Nacional e esses arquivos se perderam, como conta a artista:

Nós não temos nada, menina. Perdeu tudo. Tudo gravadinho assim, foi tudo no projeto. Não se guardou. Foi o original para essa instituição que era em Brasília e eles perderam esse projeto lá. Isso é um problema, né? A gente tem muito pouca coisa: então ficou uma fotinha ou outra dos desenhistas, que a gente fez ali no Parque Halfeld com eles. Um dia muito emocionante que foi este. Porque essas pessoas são finíssimas e elas estavam... não foram aposentadas, né? Elas foram pra rua sem nada. Nada, nada, nada. Nada, nada. Muitos nunca quiseram dar entrevista, nem conversar comigo. Eles tinham muita dor de serem assim... mudam os processos, né? Principalmente os desenhistas, né? Porque eles foram os primeiros a ser excluídos. Então isso é muito difícil. Os desenhistas em pedra, né? Isso foi uma época muito dura, muito difícil. Muita gente nunca quis falar comigo não, quando eu os procurava em Juiz de Fora, São João del-Rei.⁴⁸



Fig. 71: Os desenhistas Clemente Zero, Guilherme Rüdiger e o transportador Canário. Foto de Angelo Marzano, tirada durante o projeto *O Design de Rótulos Litográficos de Estamparia Mineira*.
Fonte: DVD da *Estamparia Litográfica*.

Em 1986, após entregar o cargo de professora na Escola Guignard, fundou com Fernando Pitta e Maria José Boaventura a Casa de Gravura do Largo do Ó, em Tiradentes, sob incentivo de Yves Alves, diretor regional da Rede Globo de Televisão naquela época. Gorino

⁴⁸ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

conta que Yves adquiriu “[...] trezentas matrizes litográficas e duas prensas, materiais provenientes do Rio de Janeiro e de Juiz de Fora, neste último caso, junto à mesma Estamparia Juiz de Fora — Indústrias Reunidas Fagundes Netto” (GORINO, 2014, p. 73). Com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura e da Rede Globo Minas, a artista voltou a realizar um projeto de pesquisa, intitulado *Memória da Litografia em Minas Gerais*, restaurando o acervo da Casa de Gravura e produzindo doze álbuns com gravuras originais que foram distribuídos às Escolas de Arte, Museus e Bibliotecas de Belo Horizonte. Ao contar sobre a forma como realizava suas impressões no Largo do Ó, Lotus disse que não imprimia direto do original, mas fazia uma cópia com o papel transporte para outra matriz, tentando dessa forma preservar ao máximo o acervo.

A litografia é riquíssima em técnica: você tira de um original e passa para uma outra pedra, o original fica lá. É por isso que essas pedras todas estão aqui. Elas nunca entram numa prensa. Não são pedras para imprimir. São pedras para desenhar e para guardar um arquivo original. É como guardar um filme, antigamente, fotográfico. Então vai lá, copia de novo e leva para outras matrizes. A gente teve o cuidado de levar para outras matrizes para não destruir a matriz caso acontecesse algum acidente. Raramente a gente imprimiu do original desenhado. Foi transportado para outras pedras e de lá que foram impressas. Teve todo esse cuidado na maioria das vezes. E eu, se eu vou usar fragmentos de pedras e de imagens, sempre vou nas que já estão meio destruídas. Não vou destruir hoje uma imagem.⁴⁹

Em 1990, encerraram-se os trabalhos na Casa de Gravura. No entanto, dada a importância da contribuição de Yves Alves à cidade de Tiradentes, em 1998 foi fundado um centro cultural que leva o seu nome. O espaço foi viabilizado pela mobilização da Sociedade de Amigos de Tiradentes, com verbas oriundas da Lei Federal de Incentivo à Cultura e apoio da Prefeitura Municipal de Tiradentes — proprietária da edificação — e da Rede Globo Minas. Anos depois, Lotus Lobo foi convidada para participar da criação da exposição permanente, inaugurada em 2012, que se encontra na Sala Claudio Manuel da Costa e que conta um pouco sobre a história de Yves Alves e da Casa de Gravura Largo do Ó. Consequentemente, um pouco sobre a história da litografia industrial de Minas. Nesse espaço foram reunidos alguns trabalhos de artistas que passaram pela Casa, fotografias de época, matérias de jornais e revistas, impressões de rótulos, além de algumas matrizes originais de pedra e embalagens. Apesar de o espaço ser pequeno, talvez este seja o que de mais perto temos em Minas Gerais de um museu da litografia.

⁴⁹ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).



Fig. 72: Panorâmica da Sala Claudio Manuel da Costa, no Centro Cultural Yves Alves, em Tiradentes-MG.

Em 2000, Lotus iniciou outro projeto, juntamente com Liliane Dardot, Santana Dardot, Augusto Magno e Gustavo Timponi. O site Litorótulos foi realizado em cima de estudos sobre uma coleção de rótulos litografados em papel cujos desenhos eram especialmente de bebidas, desenvolvidos entre os anos 1930 e 1940, que pertencia ao desenhista e litógrafo Guilherme Rüdiger. O álbum, guardado sobre o forro do pobre barracão onde o litógrafo morava, foi dado a Lotus pelo próprio desenhista. Ele continha originais desenvolvidos por ele e outros litógrafos para a estamperia União Industrial, de Juiz de Fora. Rüdiger era alemão, formado em Nuremberg como desenhista em litografia, começou a trabalhar no Brasil, em Belém do Pará, na Gráfica Amazona; em seguida foi para o Rio de Janeiro e finalizou sua carreira em Juiz de Fora. A intenção de Lotus ao explorar sua coleção era a de registrar seu valor histórico e fazer uma análise técnica dos elementos do design dos rótulos. O site deveria servir como mecanismo de divulgação desse trabalho (RIBEIRO; SILVA, 2001, p. 32). No entanto, assim como aconteceu com sua pesquisa financiada pelo Centro Cultural de Brasília, esta também foi perdida. Lotus diz não possuir um backup desse material e, infelizmente, o site está fora do ar.

A coleção de Rüdiger serviu ainda de inspiração para um trabalho de característica mais comercial, que desenvolveu com seu filho João Lobo. Ambos criaram em 2003 a série Lito Coleção, na qual os rótulos de bebidas foram restaurados digitalmente e impressos em forma de ímãs e cartões-postais. Esse material circulou entre papelarias, livrarias e cafeterias. Lotus conta que já foram feitas 4 edições, e por causa delas são sempre convidados para feiras de bebidas: “[...] o pessoal nos convida porque a gente é o diferencial dessa feira. Porque mostra esses rótulos antigos. O João faz as garrafinhas miniaturas e cola os rotulozinhos, sabe?! Mas é um sucesso esse negócio, o povo leva pra Europa”.⁵⁰

⁵⁰ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

O mais recente projeto de resgate da memória litográfica industrial de Minas Gerais desenvolvido por Lotus é o já comentado DVD *da Estamparia Litográfica*, lançado em 2015. Com um texto de apresentação de Liliane Dardot, pintora, desenhista, gravadora, professora e amiga de Lotus, grande responsável pelas pesquisas da Oficina Guaianases de Gravura em Olinda, o DVD se inicia trazendo um menu diverso para interação. No primeiro item são apresentadas 120 pedras restauradas, com medidas entre 50 × 60 cm e 40 × 50 cm que trazem desenhos de rótulos e embalagens dos mais diversos modelos e produtos como fumo de rolo, manteiga, balas, biscoitos e vinagre. Nos próximos links aparecem diversas impressões sobre papel dessas imagens restauradas; embalagens ainda não finalizadas (abertas) em folhas de flandres; matrizes em zinco dessas já citadas embalagens; e litografias da artista. A interatividade proposta pelo DVD nos ajuda a reconhecer nas gravuras as matrizes utilizadas para sua gravação. Em alguns casos, até mesmo como era a embalagem final de onde determinado desenho foi tirado.



Fig. 73: Capa do DVD *da Estamparia Litográfica*.

Na lista de conteúdo, encontramos ainda três vídeos — cujo texto de apresentação é de Márcio Sampaio — que demonstram um pouco do processo de restauração e incluem conversas com outros artistas e pesquisadores, expandindo o cenário dos objetos para as relações proporcionadas por eles. A reunião desse material serve de fonte para várias pesquisas e tenta preencher a lacuna de registros sobre os rótulos. No primeiro vídeo, Lotus recebe Liliane Dardot e Maria José Boaventura (pintora, desenhista, ilustradora e litógrafa com quem Lotus

trabalhou na Casa de Gravura Largo do Ó) para conversar sobre seu trabalho, o processo da litografia (especialmente a industrial) e a preocupação da memória tão presente nas obras e no discurso da artista. O segundo registro traz imagens do processo de restauro, limpeza da pedra e preparação para impressão, além de uma visita de Márcio Sampaio e Paulo Laender ao ateliê da artista, aonde ela reafirma a presença de um “museu pronto” em seu acervo. O último vídeo é um encontro de Lotus com o artista Roberto Vieira (com quem também trabalhou na Casa de Gravura Largo do Ó), no qual ela mostra suas novas experiências de impressão sobre embalagens de papelão e papel de embrulho, afirmando sua referência para essas obras nas próprias maculaturas desenvolvidas por ela. Lotus fala também sobre o trabalho do litógrafo industrial e suas novas descobertas de imagens ao buscar parte do seu acervo que estava guardado em Juiz de Fora.

Há ainda o item “Documentação” no menu do DVD. Neste, cujo texto de introdução é da própria artista, vemos fotos de antigos litógrafos juiz-foranos e registros feitos do transporte das pedras litográficas do castelinho da família Bracher, em Juiz de Fora, para o ateliê da artista em Belo Horizonte,⁵¹ além de imagens dos ajudantes Alexandre da Silva Costa e Oswald Dias durante o processo de restauro. O DVD é finalizado com a lista de créditos com os nomes daqueles que tornaram possível a execução desse projeto.

À primeira vista, pode não ser tão clara a aproximação da função de pesquisador com a de um artista. Mas o último está sempre à procura de novos produtos, formas de representação, conhecimentos sobre a história das artes e outros assuntos relacionados à prática artística de um modo geral. Quando a apropriação de objetos entra nesse cenário, surge o colecionador ao lado do artista, essa característica/função de pesquisador se torna mais evidente. Segundo Benjamin,

Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados “objetivos”, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o destino de seu objeto. (BENJAMIN, 2008, p. 241)

Por meio da experiência de entrevistar antigos litógrafos — alguns com quem já tinha trabalhado na Indústrias Reunidas Fagundes Netto —, conhecer de perto o autor de

⁵¹ Algumas dessas imagens ilustram este capítulo.

algumas matrizes que possuía, restaurar, registrar e catalogar esses objetos, Lotus conquistou não só a possibilidade de contar a história de um período de produção e criação industrial em Juiz de Fora, mas de dar rosto a esses trabalhos e eternizar a vida de seus criadores.

3.1.1 A morte da coleção

Um dos maiores problemas de coleções estarem concentradas na mão de artistas ou familiares herdeiros é o fato de que, pela falta de ajuda do poder público, eles sejam obrigados a se desfazer de seu patrimônio. Isso ocorre devido à incapacidade de sozinhos manterem sua preservação e ao valor comercial que tais objetos podem alcançar. Muitas vezes, sequer são quantias expressivas, mas o desinteresse dos herdeiros e a necessidade financeira que os próprios artistas podem estar passando levam à dispersão da coleção. Lotus relata grande preocupação com o futuro de seu acervo e diz que tem procurado apoio junto ao poder público de Belo Horizonte:

Eu tenho [preocupação] pelo seguinte: a minha saúde já não é boa. Essa semana passada encontrei com o Secretário de Cultura aqui, Angelo Oswald, mostrei mais uma vez pra ele. Ainda bem que tem o Guilherme⁵² que trabalha comigo e que faz esses textos, os books, imprime e tal. Levamos tudo mais uma vez. Mas eu não sei se isso pode ser alguma coisa. O país está vivendo um momento difícil; aqui não tem verba pra nada. A Lei de Incentivo aqui este ano nem foi publicada; não teve, do estado. Não sei o que pode acontecer. Eu não sei, não sei. Porque eu ainda tenho mais coisa pra buscar lá. Não pude trazer ainda, tá lá. Eu tenho mais dois caminhões pra buscar lá em Juiz de Fora.

[...]

Eu tenho muito receio do que vai ser esse fim. Já pensei também, muitas vezes, até já parei, desisti. Depois incentivada pelo Guilherme, por outras pessoas, eu reiniciei. E também tenho pensado o seguinte: de que agora, se nenhuma dessas coisinhas emplacar... porque isso vai ser passado pra Cultura como um comodato; não vai ser vendido. Mas eu tenho uma exigência [...] esse lugar tem que ser um lugar que vai funcionar, vivo. E isso é uma coisa muito difícil. Conseguir um imóvel não é muito difícil não; a questão é a manutenção. Essa é muito cara, fica alto pro Estado. Claro que depois você pode começar a embutir novos projetos; fui aprendendo como a gente pode fazer isso, já aprendi muito.⁵³

Uma solução contra a dissolução desse acervo seria a criação de um Museu da

⁵² Guilherme Ferreira Machado, foi aluno da Escola Guignard e editou com Márcia Renó o DVD *da Estamparia Litográfica*.

⁵³ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

Litografia Industrial, bandeira que a artista carrega há alguns anos e que tenta viabilizar entre o setor público ou privado. No entanto, como ela mesma deixou claro na fala anterior, e já foi comentando neste trabalho, a manutenção da coleção é bastante onerosa e requer profissionais capacitados para desempenhar tal função, fato que dificulta a criação do espaço. Entretanto, alguns museus e instituições nasceram nessa situação, da transformação de um patrimônio particular num espaço aberto para a visitação do público, como a Fundação Peggy Guggenheim em Veneza e a Frick Collection em Nova York. No Brasil, temos como um exemplo o Instituto Ricardo Brennand, em Recife, que foi fundado por Ricardo Brennand, empresário e colecionador pernambucano; ou ainda o Museu Murilo Mendes, em Juiz de Fora, que comporta a coleção particular de arte do poeta Murilo Mendes e sua biblioteca, sob coordenação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Acredito que o melhor direcionamento dado à coleção de Lotus seria a doação a alguma instituição privada ou pública que pudesse abrigá-la e explorar seu potencial educativo, especialmente de Juiz de Fora (cidade onde foi adquirida e criada a quase totalidade do acervo), ou ainda de Belo Horizonte (por ser a capital do estado). Yacy-Ara Froner, destaca:

A ideia da exposição das coleções para fins didáticos corresponde à ampliação dos sistemas educacionais e há uma correlação direta com a instrumentalização do saber, em suas distintas formas. (FRONER, 2015, p. 166)

Há muito a ser desvendado a partir dessa coleção, principalmente pelos estudantes e pesquisadores dos cursos de história, artes e design gráfico. A dispersão desse material dificultaria a realização de potenciais estudos sobre diversos temas (alguns propostos nessa dissertação), como a história das estamparias litográficas em Minas Gerais, as técnicas de impressão, os personagens por trás das criações, as relações comerciais entre Juiz de Fora e cidades vizinhas, entre outros. Lotus desabafa:

[...] a gente pensou em fazer esse DVD pra ser uma arma, pra mostrar que isso existe, que essa coleção, que não está ali só no papel. Acho que quem viu a exposição no Manoel Macedo também teve uma ideia de que é um museu pronto. E é quatro vezes mais do que aquilo, né? É pronto. Você tem o original restaurado, você tem uma lata aberta, você tem a matriz, tá pronto! Totalmente pronto o museu. Mas não emplaca. Então a parte de dinheiro tem sido muito... eu faço essas coisas e mantenho empregados que trabalham comigo, eles têm o salário deles, eu tenho que pagar eles. É tudo particular. Esse é o maior problema.

[...]

Essa não é a questão maior da cultura brasileira e nem o assunto maior que o Brasil precisa resolver; tem coisas muito mais sérias pra resolver. Porém, essa história está contada, está pronta. E ela pode ser muito útil daqui uns anos como esses primórdios das artes gráficas brasileiras, mineiras. Está uma coisa

prontinha, fechada; não é uma coisa que não existe. Eu fico com pena por isso.⁵⁴

3.2 NARRATIVAS

A influência de Lotus Lobo sobre a construção da memória da litografia industrial mineira é maior do que a princípio se pensa. Desde o primeiro gesto de seleção de matrizes que fariam parte de seu acervo, Lotus estava decidindo o que considerava importante ser lembrado e guardado. Dessa forma, as demais imagens que foram vendidas a outros artistas ou simplesmente jogadas fora não tiveram a mesma sorte de serem consideradas importantes a ponto de serem preservadas.

Outro gesto também definitivo foi a seleção de quais matrizes seriam recuperadas e restauradas nos mais diversos projetos. Citando o que realizou em Tiradentes, na Casa de Gravura Largo do Ó, Lotus definiu, dentro do acervo disponível, quais deveriam ser impressas e fazer parte dos álbuns distribuídos às instituições de arquivo e ensino. A artista decidiu novamente o que deveria ser catalogado e publicado, a ordem em que esses rótulos apareciam, interferindo desse modo na construção da memória individual de cada leitor desse material.

Não questiono quais critérios ela utilizou, se foram estéticos ou quanto à relevância histórica de tais matrizes, se foram acertados ou não. A questão é que o simples fato de haver uma seleção já passa por questões individuais de escolha. Não posso deixar de mencionar o fato de que algumas dessas marcas deviam ser conhecidas da artista, que tinha parentes em Juiz de Fora e frequentava a cidade desde a infância. Muitas deveriam fazer parte de sua memória, e, portanto, certa afetividade despertada por esses elementos pode ter sido um fator de interferência na hora da compra e, posteriormente, na restauração de seu acervo e no uso em suas gravuras. Outro comprador, motivado apenas por questões que não passariam pelo viés afetivo, poderia ter feito escolhas bastante diferentes. Podemos considerar, portanto, que parte da memória da litografia industrial em Minas Gerais foi construída a partir do olhar de Lotus, de sua perspectiva.

Novamente, a partir das escolhas de quais desenhos fariam parte das composições de suas gravuras, Lotus interferia não só no que deveria ser lembrado, mas também no que iria ser reconfigurado, o que iria sofrer interferência no processo de rememoração. Gorino comenta:

⁵⁴ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

Inevitavelmente, o passar do tempo garante o apagamento dessas imagens, graças ao desuso em que cai a estrutura que as produzia, à falta do reconhecimento estético/histórico que poderia alçá-las à condição de material a ser preservado e ao próprio esquecimento destas por parte da sociedade. Contudo, a longa presença desse design no imaginário coletivo é reabastecida na medida em que a artista nos reapresenta essas imagens, reimpressas pelo projeto de recuperação das marcas ou adulteradas em sua obra autoral. Esta se encontra apoiada, portanto, na fronteira entre a recordação e o esquecimento comum de imagens dessa natureza. (GORINO, 2014, p. 80)

Ao escolher uma série de objetos a serem expostos e deixar outros de fora, montar uma exposição e criar um caminho de visitação, Lotus está indicando uma linha narrativa para contar a história que lhe interessa. De igual modo, se os mesmos objetos fossem administrados por outra pessoa, outra narrativa se construiria. A memória guarda características muito individuais, vai variar de acordo com o ponto de vista de cada narrador. Do mesmo modo, um acervo possui inúmeras formas de se comunicar com os espectadores, e estes se relacionarão com ele de acordo com suas próprias referências. Froner destaca essas relações:

Toda e qualquer coleção será detentora de uma história própria — uma narrativa —, construída por meio de distintas cerimônias de passagens que podem resultar em sua desagregação — pelo esfacelamento em espólios —; incorporação em novas coleções privadas ou transposição para acervos públicos. No último caso, inevitavelmente, a identidade da coleção será alterada ou reconduzida por meio do diálogo com outras séries, curadorias e sistemas de organização — produzindo retóricas distintas. Além disso, novas categorias de sentido serão gestadas por meio do acesso ampliado, e cada espectador em si comporá seu próprio imaginário sobre o acervo. (FRONER, 2015, p. 176)

Ao percebermos individualmente cada matriz, temos uma noção insuficiente do discurso que ela pode assumir. A inclusão de um objeto em uma coleção faz com que ele sofra algumas mudanças em suas características interpretativas. Baudrillard comenta que “Cada objeto está a meio caminho entre uma especificidade prática, sua função, que é como seu discurso manifesto, e a absorção em uma série/coleção, onde se torna termo de um discurso latente, repetitivo, o mais elementar e o mais tenaz dos discursos” (BAUDRILLARD, 2006, p. 85). No caso dos objetos apropriados por Lotus, vemos que as matrizes em si, tanto de pedra quanto de zinco, adquiriram um duplo discurso ou dupla funcionalidade. Elas ainda podem ser utilizadas para impressão — e o são na criação de gravuras por Lotus —, mas ao serem apresentadas reunidas em uma exposição (como no lançamento do DVD *da Estamparia Litográfica*) como uma amostra do acervo que a artista possui, se tornam objetos de memória, peças que contam uma história. Ou seja, representam a passagem do tempo, demonstram a

origem e o desenvolvimento de uma tecnologia.

Dessa forma, as imagens do passado divergem de sua função no presente. Na condição de ilustrações de embalagens, elas tinham uma autenticidade de que são privadas com a funcionalidade atual para a qual não foram desenvolvidas. Sua utilidade inicial foi descaracterizada, o que faz revestir essas imagens de uma nova significação. Elas não servem mais como elementos de design, que deveriam atrair consumidores e gerar sensações de confiabilidade e proximidade. Agora, são elementos compositores de obras de arte e cuja função não é mais comercial — mesmo encarando o fato de que obras de arte são comercializadas —, mas poética. Há, dessa forma, um apagamento da memória inicial ou um deslocamento para sua nova finalidade? Na verdade, isso vai depender do repertório de reconhecimento dessas imagens pelo espectador. Podemos observar três tipos de comportamento:

- 1) Aquele que nunca viu nenhuma dessas marcas e desconhece qualquer referência sobre as ilustrações de embalagens do início do século XX vai encarar essas figuras como algo completamente novo. Algo muito provável entre os espectadores mais jovens.
- 2) No entanto, se o espectador viveu à época da circulação dessas marcas, pode não só reconhecê-las como ativar uma memória afetiva, lembrar de algum momento em que aqueles desenhos estavam presentes em sua rotina.
- 3) Outra possibilidade é a do espectador não reconhecer diretamente algum rótulo, mas identificar que aquele repertório de imagens faz parte de um passado, por talvez parecer com algo que já viu, ou por reconhecer como antigas as características dos desenhos. Algo que pode ocorrer com espectadores de outros estados, por exemplo, que não tiveram contato com esse tipo de produto, mas podem identificar alguns ornamentos ou tipologias. Existe um sentimento de familiaridade, como diz Gorino: “Reconhecemos elementos de seu *design*, de suas cores e de sua tipografia que já vimos em outros lugares, que nos remetem a um *certo tipo de imagem*” (GORINO, 2014, p. 85).

Ao trazer objetos como as maculaturas a serem apresentados como suas obras de arte, Lotus está interferindo e dialogando com a própria história da litografia. Pois esses objetos guardam em si marcas e memórias, portanto, de um processo de impressão, que existem independentemente de sua vontade ou ação sobre o suporte. É uma memória que vai além das próprias imagens contidas em sua superfície, pois estas podem variar em cor, formato, tamanho, no entanto, não diferem da forma como foram gravadas na folha de flandres.

O principal ponto de tensão entre as atividades de artista e de pesquisadora está

justamente no processo de construção de uma memória. A artista se apropria dos materiais, os desloca para o meio das artes, e parte de um processo de transfiguração no trabalho com as imagens (ver capítulo 2), apagando elementos, subtraindo contornos, imprimindo em cores diversas (às vezes apenas uma só cor, diferente da cor do original), o que confere uma nova identidade às imagens. Há uma intervenção no processo de rememoração ao criar um ruído, uma fragmentação. O uso da repetição de alguns desenhos em diversas gravuras, como é o caso da já citada Manteiga Rosa de Ouro, que teve alguns elementos mais destacados e trabalhados por Lotus, define não apenas *o que* deve ser lembrado, mas *como* deve ser lembrado.

A pesquisadora, no entanto, tenta restaurar as imagens dos rótulos. Encontrar toda a série de matrizes que compõem uma marca, imprimir nas cores indicadas, catalogar os elementos, descobrir seu criador, reunir o maior número possível de informações a respeito daquele material. Achar as ligações entre as matrizes de pedra, zinco e embalagem final. Propõe projetos de pesquisa e estudos. No DVD *da Estamparia Litográfica*, Lotus foi mais além, mostrou a conexão de todos esses itens, inclusive com as gravuras da artista que derivaram dos estudos e restaurações. Apesar de conflitarem em alguns aspectos ligados à preservação da memória, as duas atividades (de produção artística e de pesquisa) se interligam, especialmente pelo resgate que Lotus faz como pesquisadora do seu próprio trabalho artístico, promovendo exposições individuais em que apresenta ambos os materiais, as matrizes e as gravuras que delas derivam. Como a própria Lotus afirma, a artista e a pesquisadora viraram “uma coisa só”.⁵⁵

Sthepen Bann chama atenção para o esvaziamento do objeto enquanto agente discursivo e o destaque da narrativa escrita no processo histórico: “[...] parece válido argumentar que o estímulo original oferecido pela imagem tende a ser anulado pela existência de uma narrativa forte, que a relega a um papel meramente decorativo” (BANN, 1994, p. 164). Não é possível ignorar, portanto, que a inclusão de um texto acompanhando as imagens das embalagens e matrizes do acervo de Lotus, em quaisquer projetos que ela tenha desenvolvido, faz com que essas sirvam de mera ilustração e a leitura do objeto seja direcionada pela leitura do texto. Construindo, portanto, uma narrativa de acordo com a intenção da artista.

Existem ainda algumas outras perspectivas sobre a relação de Lotus e a memória que poderiam ser exploradas, mais diretamente ligadas à intencionalidade da artista ao se apropriar desse material. Por exemplo: Lotus percebe algum controle sobre a manipulação da memória em seu processo de trabalho? Que sentido a artista quer dar a essas imagens caso ela

⁵⁵ Lotus Lobo em entrevista à autora, 06 nov. 2015 (ver anexo).

acredite ter controle sobre isso? Para a artista, há alguma importância ao alterar a percepção da memória individual do espectador? No entanto, essas questões surgiram durante a redação deste capítulo e não foi possível esclarecê-las sem uma segunda entrevista. Deixo registradas para que possam servir de caminho para pesquisas posteriores e demonstrar que os estudos sobre o tema não se encerram aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção desta dissertação se fez a partir da tentativa de reunir materiais dispersos, verificar informações imprecisas, coletar fragmentos de bibliografias e referências sobre o acervo e as obras de uma grande artista mineira, cujo trabalho também é uma importante fonte de referência sobre a memória da litografia industrial de Minas Gerais. Como podemos verificar, Lotus Lobo é a figura definidora no processo de rememoração do design gráfico mineiro do início do século XX, pois foi responsável pela concepção de diversos dispositivos — suas obras, entrevistas, exposições, DVD, projetos pessoais etc. — que servem de referência aos estudos desse material. Analisar as suas formas de trabalho foi descobrir que não se tratava apenas de entender os processos criativos que envolvem as obras de uma artista, mas se deparar com uma pesquisadora empenhada em organizar, divulgar e salvar sua coleção.

A experiência de, no primeiro capítulo, desvendar um pouco do cenário onde as matrizes de Lotus foram desenvolvidas esbarrou com a raridade de referências bibliográficas. Foi preciso buscar em fontes primárias, como documentos processuais e notícias de jornal, informações tanto sobre o cenário econômico da região quanto sobre o funcionamento das empresas. Não foi possível precisar a data de abertura e fechamento de muitas das litografias citadas no texto, pois no início do século XX ainda não havia um controle de registros como o há hoje, o que torna clara a necessidade do levantamento — e pesquisas — de mais informações sobre o período.

A escolha por introduzir a dissertação com um capítulo histórico, a meu ver, se mostrou bastante pertinente, pois possibilitou uma visualização mais expressiva ao longo da pesquisa dos objetos sobre os quais Lotus Lobo dedicou boa parte de sua vida. Foi possível verificar a complexidade dos assuntos que perpassam a memória a litografia industrial. Apresentar não apenas as matrizes e suas minúcias na criação de suas imagens, mas a raiz histórica do processo no Brasil e em Minas Gerais, seu cenário de desenvolvimento urbano/social e, conseqüentemente, as influências que todo esse espectro exerceu sobre a composição das marcas. A importância da cidade de Juiz de Fora no cenário da litografia industrial do país pôde ser evidenciada e foi possível destacar as referências visuais internacionais que figuravam o cenário da Zona da Mata Mineira e região.

Ao investigar o trabalho da artista no segundo capítulo, as perspectivas de acesso a referências textuais melhoraram um pouco, mas ainda se mostraram escassas. Talvez pela falta de mais estudos aprofundados acerca de Lotus Lobo, me deparei nesta pesquisa com um terreno acidentado, cheio de conceitos mal-estabelecidos e associações errôneas, diversas lacunas

cronológicas que me pediram e me motivaram a tentativa de, ao menos, alguma elucidação. A ligação com Duchamp e suas obras, por exemplo, me pareceu mais frágil do que normalmente se coloca nos textos sobre a artista. Tentar desconstruir conceitos formados e repetidos há tantos anos, como o estabelecido por Márcio Sampaio, ao chamar as maculaturas de *ready-mades*, mostrou-se um desafio e talvez uma grande ousadia. Pois se trata de um crítico respeitável, cujo conceito vem sendo usado desde a década de 1970, e repetido entre os demais críticos. No entanto, essa é uma tarefa necessária se desejamos ir a fundo nos questionamentos e tentar contribuir com um olhar diferente sobre o tema. A partir da identificação das especificidades da criação do conceito de *ready-made* por Duchamp, procurei de forma argumentativa apontar as divergências que o trabalho de Lotus apresenta. É fato que a construção de um *ready-made* se dá pelo processo de apropriação, mas nem toda apropriação é *ready-made* e aí se encontra o problema central do entendimento sobre as criações de Lotus.

Foi também desafiador explorar as aproximações de Lotus com a Pop Arte, que se mostrou mais distante do que normalmente percebemos em vários discursos acadêmicos e da mídia. Ficou clara para mim a hipótese de que suas referências são mais visuais do que conceituais, tanto em se tratando da Pop Arte americana como da brasileira, daí a impossibilidade de chamá-la de artista Pop. O próprio fato de a artista nunca ter participado de nenhuma retrospectiva Pop no país e não se considerar uma artista Pop corrobora com meu entendimento. Como já afirmei anteriormente, o uso de materiais não comuns ao território das artes visuais não é suficiente para classificar Lotus como tal. Essas tarefas de indagação, no entanto, se tornaram reveladoras do processo de criação da artista e do modo como ela se relacionava com seus pares. Foi possível a partir daí, inclusive, perceber outras influências na articulação das formas em seu trabalho e levantar uma nova hipótese para a investigação da obra da artista por um viés concretista e neoconcretista, algo ainda pouco explorado.

Outro ponto a se destacar é que, apesar de Lotus não considerar possuir uma postura crítica em suas obras, discordando com a classificação criada pelo Itaú Cultural ao publicar o catálogo da exposição *Gravura Brasileira*, pondero que a apropriação do material litográfico, então destinado ao lixo, é uma forma de crítica ao descarte, à substituição de técnicas e tecnologias, à obsolescência das coisas e de chamar a atenção para a necessidade de preservação da memória de uma técnica, do design de objetos e de seus autores. Mais do que isso, percebi neste caminho que, apesar das várias referências encontradas em artistas nacionais e internacionais, Lotus trabalha de uma maneira muito pessoal, tornando-a inclassificável em um único estilo.

Ao verificar as formas de criação de suas obras, foi possível perceber traços de

semelhança com o processo de pesquisa acadêmica, como quando se fazem *Anotações* durante a leitura de um material, e por meio da organização de conteúdo em fichamentos como nos *Álbuns* (ambos títulos de séries da artista). O desenrolar de gravuras feitas em longos rolos de papel dialoga com o processo de leitura e investigação aprofundada do tema, assim como o gesto de recortar um pedaço de uma obra pelo espectador lembra o recortar de um texto que viria a ser utilizado como citação na dissertação. A artista e a pesquisadora, portanto, estão lado a lado em todo o processo.

O terceiro e último capítulo, que tratou as relações de memória entre a artista e a pesquisadora a partir de observações sobre seu acervo e o aspecto de coleção que o envolve, nos remete diretamente ao primeiro capítulo e todo o seu repertório de imagens e histórias. Ter entrado em contato com uma explicação inicial do que é exatamente essa memória que a artista trabalha nos ajuda a perceber a importância que tal manipulação tem sobre a história e o processo de rememoração. A partir da sua coleção, a artista cria várias narrativas e discursos que sempre se cruzam com a questão do tempo e da memória. Grande parte do que conhecemos da litografia industrial em Minas Gerais do início do século XX é exclusivamente formada pela visão da artista a partir de seu resgate e de suas apropriações. Aqueles que viveram nesse período, no entanto, podem ter sua memória particular, individual, mas invariavelmente são influenciados pelo olhar de Lotus, suas obras, discursos e seus projetos. Talvez, se não tivéssemos seu acervo, praticamente toda a memória desse passado teria se perdido. Justamente por esse fato, a artista parece trabalhar de forma intensa nos projetos de resgate da memória, seja a partir de restauros, na organização de exposições sobre o tema, ou na tentativa de viabilizar um espaço para conservação e pesquisas. O que ficou evidente é que se tal projeto não vier a ser realizado, a dispersão de seu acervo é quase certa, o que tornaria muito difíceis futuros estudos sobre a sua coleção e os temas ligados a ela. Afora, é claro, a dispersão dessa memória que ficaria no iminente esquecimento.

A falta de organização ao longo dos anos, identificada pelo fato de a artista não manter cópias e *backups* de sua própria pesquisa, ficou evidente. Muito se perdeu de sua intensa dedicação ao assunto. Contudo, o problema não está só nos métodos adotados por Lotus — que confiou a terceiros essa função —, mas pelas próprias instituições do governo, como fica explícito no caso do Centro Nacional de Referência Cultural de Brasília que perdeu todo seu estudo realizado em 1976.

Conhecer pessoalmente a artista, objeto de meu estudo, foi um grande privilégio. Realizar uma entrevista com Lotus se mostrou um fato importante para a construção desta pesquisa, especialmente para identificar eventos e dados que ainda não haviam sido registrados

por outros pesquisadores. Um fato que me sensibilizou é que a artista ainda guarda na memória a recordação de uma época e do discurso dos litógrafos que conheceu, e que, em breve, serão esquecidos se não houver um investimento para resgatar e registrar suas lembranças e daqueles que conviveram com o cenário da litografia industrial naquele período. Conhecer de perto o ateliê serviu para confirmar as dificuldades que a artista relata ao tentar conservar esse material. Apesar de todo esforço, o espaço é limitado e precisa de muito mais investimento para que as matrizes se mantenham em condições mais adequadas de preservação.

Como já deixei indicado no decorrer desta dissertação, pude apresentar aqui um fragmento da grande possibilidade de estudos que este tema ainda sugere, que podem ainda ser desenvolvidos por mim, bem como por outros pesquisadores, nos mais diversos programas de pós-graduação. Destaco ainda que Lotus Lobo merecia um estudo biográfico detalhado de toda sua carreira devido à importância e à qualidade do trabalho artístico desenvolvido por ela, assim como todo seu empenho de pesquisa, resgate e preservação da memória da litografia em Minas Gerais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60**: neofigurações fantásticas e neossurrealismo, novo realismo e a nova objetividade. São Paulo: Itáu Cultural; Edusp, 1999.

ARTISTAS gravadores do Brasil. Volkswagen do Brasil S.A., 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BANN, Sthephen. **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Unesp, 1994. p. 129-180.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 81-114.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.

_____. **A rua de mão única**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.

_____. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. **A rua de mão única**. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v. 2, p. 227-235.

_____. (O colecionador). In: _____. **Passagens**. Belo Horizonte, São Paulo: UFMG; Imprensa Oficial, 2008.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil 1808-1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

_____. **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAVALCANTI, Pedro; CHAGAS, Carmo. **A história da embalagem no Brasil**. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2006.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**. Lisboa: Guimarães, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CORDEIRO, Waldemar. **Uma aventura da razão**. Apresentação de Aracy A. Amaral. São Paulo: MAC/USP, 1986.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: _____. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 115-129.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory (Coord.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74. ("Debates". v. 73)

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FABBRINI, Ricardo N. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Unicamp, 2002.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo**. A arte no entre guerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**. Introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v. III.

GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Carlos. Lembranças do Brasil. **As capitais brasileiras nos cartões postais e álbuns de lembranças**. Fotógrafos e editores de jornais. São Paulo: Solares Edições Culturais, 2004.

HONNEF, Klaus. **Pop art**. Colônia: Paisagem, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Después de la gran división**. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

KOTZ, Mary Lynn. **Rauschenberg**: art and life. Nova York: Harry N. Abrams, 1990.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LIPPARD, Lucy R. **A arte pop**. São Paulo: Editora Verbo, 1976.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Perdida entre signos**: literatura, artes e mídias, hoje. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1995.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **Memória-história**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. (Enciclopédia Einaudi, v. 1)

PONTUAL, Roberto. Da alma e o ânimo de Minas — artes plásticas em Minas Gerais (período contemporâneo). In: _____. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 555-563.

_____; SILVA, Fernando Pedro (Org.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro, 1997.

RIBENBOIM, Ricardo (Org.). **Gravura brasileira**: Arte brasileira no século XX. São Paulo: Cosac Naify; Itaú Cultural, 2000.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas Belo Horizonte — anos 60**. Apresentação de Annateresa Fabris. Belo Horizonte: História & Arte, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Renata. **A imagem gravada**: A Gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Fernando Pedro da; Ribeiro, Marília Andrés. **Lotus Lobo**: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

VIVAS, Rodrigo. **Por uma história da arte em Belo Horizonte**: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Apropriação e outros conceitos. In: _____. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 177-186.

WILSON, Simon. **A arte pop**. Barcelona: Editorial Labor do Brasil S.A., 1975.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Bienais de São Paulo: Arquivo, memória e esquecimento. In: HOFFMANN, Ana Maria Pimenta et. al. **História da arte**: coleções, arquivos e narrativas. Bragança Paulista: Urutau, 2015.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 2, p. 728-768.

YATES, Frances Amelia. As três fontes latinas da arte clássica da memória. In: _____. **A arte da memória**. Campinas: Unicamp, 2007. p. 17-45.

Catálogos

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **IX Bienal de São Paulo**: catálogo. São Paulo: 22 set. 1967 a 08 jan. 1968. Catálogo de exposição.

_____. **Marcel Duchamp**: catálogo. São Paulo: A Fundação, 1987.

MORAIS, Frederico. Laender Lotus Weick Klara Nivea. In: OFICINA: catálogo. Belo Horizonte: Galeria Grupiara, 1965.

MOURA, Rodrigo. Lotus Lobo: estrelas, constelações, galáxias. In: CONSTELAÇÃO: catálogo. Belo Horizonte: 26 nov. 2016 a 07 jan. 2017. Catálogo de exposição.

NEOVAGUARDAS. Curadoria de Marconi Drummond, Márcio Sampaio e Marília Andrés. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte: 23 dez. 2007 a 16 mar. 2018. Catálogo de exposição.

OLIVEIRA, Ronald Polito de; LIMA, Jose Arnaldo Coelho de Aguiar. **Os Bracher**. Mariana (MG): UFOP, 1994. [74] p. Catálogo de exposição, 21 set. a 19 out. 1994, Sala Affonso Ávila, ICHS, UFOP.

RIBEIRO, Marília Andrés (Apres.). **Marca registrada — Lotus Lobo**: catálogo. Belo Horizonte: Alvo, 2007.

SAMPAIO, Márcio. **Lotus Lobo**: a cor e sua poética. Catálogo da exposição Destaques Hilton de Gravura. Rio de Janeiro, 1981.

_____. **Memória da litografia em Minas Gerais**: catálogo. Belo Horizonte: Museu Mineiro, abril/julho 1988. Catálogo de exposição com curadoria de Lotus Lobo.

Dissertações e Teses:

GORINO, Vitor Hugo. **Litografia artística brasileira**: Lotus Lobo e Darel Valença Lins. 2014. 237 f. Tese (doutorado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. **Arte da imagem impressa**: a construção da ordem autoral e a gravura no Brasil do século XIX. 2007. 252 f. Tese (doutorado em História Social) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

LACERDA, Ligia Maria Alves. **Pietro Biancovilli**: imagens da industrialização no álbum de litografias do Museu Mariano Procópio. (1888-914). 2012. 147 f. Dissertação (mestrado em

História) — Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

LIMA, Edna Lucia Oliveira da Cunha. **Cinco décadas de litografia comercial no Recife.** Por uma história das marcas de cigarro registradas em Pernambuco, 1875-1924. 1998. 329 f. Dissertação (Mestrado em Design) — Departamento de Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade.** 2007. 264 p. Dissertação (mestrado em Ciências da Comunicação) — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 2007.

NUNES, Fabrício Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto”.** 2004. 220 p. Dissertação (mestrado e História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. **A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967.** 1993. 320 p. Dissertação (mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

PIRES, Anderson. **Café, finanças e bancos: uma análise do sistema financeiro da Zona da Mata de Minas Gerais: 1889/1930.** 2004. 424 p. Tese (doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RIBEIRO, Carlos Frederico Botão d’Alincourt. **A influência do ready-made na escultura moderna.** 2015. 91 f. Dissertação (mestrado em Escultura) — Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.

Artigos

AGRA JR., Jarbas; CAMPELLO, Silvio Barreto; TORRES, Madyana. Indústria e produção litográfica recifense (1930-1960): uma investigação histórica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 9., 2010, São Paulo.

AZEVEDO, Mário. Teorias da arte, discursos e práticas de artistas, aqui e agora. **Pós**, Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 8-16, 2015.

AZEVEDO NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. **Floema**, a. VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014.

CARDOSO, Rafael. O design gráfico e sua história. **Revista artes visuais, cultura e criação.** Rio de Janeiro: Senac, 2008. p. 1-7. Disponível em: <<https://docente.ifrn.edu.br/carlosdias/informatica/programacao-visual/o-design-grafico-e-sua-historia>> . Acesso em: 13 jul. 2016.

CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências e nova figuração. **Habitat**, São Paulo, n. 77, p. 56, maio/jun. 1964. Disponível em: < <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1110840/language/es-MX/Default.aspx>> . Acesso em: 17 jan. 2017.

DANTO, Arthur C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. In: **ARS (São Paulo)** [online], v. 6, n.12, p. 15-28, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200002>>. Acesso em: 26 set. 2016.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, colecionador. **Remate de Males**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 31-62, 2001.

ESTEVES, Roberta Fernandes; CARDOSO, João Batista Freitas. Formas de apropriação da arte pela publicidade. **PPGCOM — ESPM, Comunicação Mídia e Consumo**, a. 10, v. 10, n. 28, p.137-168, maio/ago. 2013.

FUREGATTI, Sylvia. Melhor que o palácio é o parque em torno dele. Apontamentos sobre o evento “Do Corpo a Terra”. In: COLÓQUIO HISTÓRIAS DA ARTE EM EXPOSIÇÕES, 2014, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2014. p. 144-156.

FRONER, Yacy-Ara. Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa, a retórica e o semiológico. **Pós**, Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 165-177, 2015.

GORINO, Vitor Hugo. Litografia brasileira contemporânea e imagem apropriada: os casos de Darel e Lotus Lobo. In: EHA, ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, VI, 2010, CAMPINAS. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2010. p. 480-483.

_____. Fricção e atrito entre campos na prática litográfica: Darel e Lotus Lobo. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 21., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Anpap, 2012. p. 1620-1631.

_____. Lotus Lobo e a fábrica mineira. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 22., 2013, Belém. **Anais...** Belém: Anpap, 2013. p. 2726-2739.

GREENBERG, Lynne A. The art of appropriation: puppies, piracy, and post-modernism. **Cardozo Arts and Entertainment Law Journal**, ed. 11, p. 1-34, 1992.

IRVIN, Sherri. Appropriation and authorship in contemporary art. **British Journal of Aesthetics**, ed. 45, p. 123-137, 2005.

LIMA, Edna Lucia Cunha; LACERDA, Ligia Maria Alves de. Pietro Biancovilli, o pioneiro da litografia comercial. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 1-19, 2013.

LOPES, José Rogério. Colecionismo, objetos e arte: entre o visível e o invisível. **Revista Z**. Revista do programa avançado de cultura contemporânea, a. X. n. 2, 2. sem. 2015.

MAURÍLIO, Rafael Hoffmann. A importância da litografia para o desenvolvimento dos primeiros anos das artes gráficas no Brasil. In: CIPED — CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN, 5., 2009, Bauru. **Anais...** Bauru: Universidade Estadual Paulista, 2009. p. 119-125.

NETTO, Heleno José Costa Bezerra; OLIVEIRA, Renata Gesomino de. Arte de apropriação — aspectos artísticos e legais. **História, Imagem e Narrativas**, n. 21, p. 1-68, out./nov. 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto história**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. Alguns aspectos da retomada da figuração na arte brasileira dos anos 60. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 1, p. 155-166, 1994.

RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém. Entrevista com Frederico Morais. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan./jun. 2013.

_____. A expansão do campo artístico na contemporaneidade. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (CBHA), XXV, 2005, Tiradentes. **Anais...** Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 252-266.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Anpap, 2008. p. 796-807.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Arte e política no Brasil — os anos 1960: questões de arte e participação social. **Estudos de Sociologia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v. 2, n. 17, 2011. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/43/34>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Apontamentos sobre Paulo Nazareth como um “locatário da cultura”. **Estúdio 9**, Lisboa, v. 5, n. 9, p. 161-169, jan./jun. 2014.

_____. Gravura em Minas Gerais: primórdios e desdobramentos. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 31., 2011, Campinas. **Anais...** Campinas: CBHA, 2011. p. 553-567.

VIVAS, Rodrigo. A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação ou ressonância. **VIS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNB, v. 13, n. 1, jan./jun. 2014.

Jornais e revistas

ALVIM, Celma. Lotus Lobo — A reinvenção do rótulo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 1º mar. 1970, Caderno Feminino, p. 2.

ESTADO DE MINAS. Mais um prêmio para Lotus Lobo. **Estado de Minas**: Belo Horizonte, 3 out. 1984. p. 5.

MINAS GERAIS. Suplemento Literário. A gravura nova de Lotus Lobo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, 4 mar. 1967.

MALDONADO, Sérgio. Um novo atelier de gravura. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 10 jan. 1979. p. 5.

MAURÍCIO, Jayme. Lotus: lito-objeto do ready-made mineiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1969.

MINEIRA com nome de Lotus participa da Bienal de Tóquio. **O Globo**, Belo Horizonte, 27 nov. 1972. Segundo Caderno, p. 3.

MORAIS, Frederico. Lotus, rótulos e anotações: uma realidade de Minas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 abr. 1979, Segundo Caderno, p. 26.

_____. Litografia e arte mineira, álbum da Rede Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 jan. 1986. Segundo Caderno, p. 6.

_____. Litos de Lotus, cristais de cinzão e trienal de tapeçaria. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 mar. 1979. Segundo Caderno, p. 4.

O GLOBO. Mineira com nome de Lotus participa da Bienal de Tóquio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 nov. 1972. Segundo Caderno, p. 3.

REVISTA DO INSTITUTO DE LATICÍNIOS CÂNDIDO TOSTES. Juiz de Fora: Instituto de Laticínios Cândido Tostes, n. 171, jan./fev. 1974.

SAMPAIO, Márcio. A gravura brasileira de Goeldi a Lotus Lobo. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, abr. 1971.

_____. ULM ainda não nasceu. Viva a manteiga de Minas. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, abr. 1970.

Textos e documentos em sites

GUSMÃO, Luciano. **A gravura de Lótus Lobo**. [S.l., 196-]. Datiloscrito. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of 20th-century Latin America and Latino Art. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1110482/language/es-MX/Default.aspx>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

GUSMÃO, Luciano Damasio de. **Comentário**. Belo Horizonte, 18 fev. 1968. Datiloescrito. Disponível em: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110483/language/en-US/Default.aspx>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

LEITE, Carlos Roberto Saraiva da Costa. Uma história de combate e resistência. **Observatório da Imprensa**, ed. 873, 22 out. 2015. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/memoria/uma-historia-de-combate-e-resistencia/>>. Acesso em: 4 mar. 2016.

SAMPAIO, Márcio. **Lótus Lobo**. Signos de Minas, cores de vida. Out. 1986. Disponível em: <<http://www.crap-mg.art.br/textos/textos.asp?ID=1167>>. Acesso em: 19 set. 2014.

_____. **Litografia comercial e artística em Minas Gerais**. s.d. Disponível em <<http://www.crap-mg.art.br/ensaios/ensaios.asp?ID=11>>. Acesso em 19 set. 2014.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (Org.). **Antigas marcas, novas mídias**: a arte

humanizando as tecnologias. Projeto desenvolvido com o apoio da FAPEMIG pela Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2004. Disponível em: <<http://www.dodesign-s.com.br/lito/index.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

DVD (mídia interativa)

DA ESTAMPARIA LITOGRAFICA — Lotus Lobo. Coordenação artística: Lotus Lobo. Produção: Guilherme Machado e Márcia Renó. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2015.

Filmes

AS ESCOLHAS DOS CRÍTICOS: Marcel Duchamp por Delfim Sardo. (Realização e edição Nuno Lacerda. Museu Coleção Berardo. Portugal, cor, 26min, 31 jan. 2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-raCSeutwoI>>. Acesso em: 24 set. 2016.

MARCEL DUCHAMP EN VINGT-SIX MINUTES (Marcel Duchamp em vinte e seis minutos). Realização Philippe Colin. França, cor, 26min05s, 2001). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hcdCmrhryuI>>. Acesso em: 24 set. 2016.

ROBERT RAUSCHENBERG: Cardboards and Gluts (VernissageTV. Estados Unidos, cor, 6min25s. 2012). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RoiDZKRKZxM>>. Acesso em: 7 jan. 2016.

THE LATE SHOW. (BBC Television. Estados Unidos, 27min50s 15 jun. 1968). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFdC76Y>> . Acesso em: 23 set. 2016.

Fontes primárias:

Arquivo Histórico Público Municipal de Juiz de Fora

Arquivo Histórico da Universidade Federal de Juiz de Fora

ESTEVES, Albino; LAGE, Oscar Vidal Barbosa (Org.). **Álbum do município de Juiz de Fora**. Reedição da primeira edição de 1915, por Sérgio Murilo de Almeida Neumman. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

GUIMARÃES, Heitor (Org.). **Almanak ilustrado de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Mattoso e Medeiros, 1898.

MATTOSO, Olavo (Ed.). **Almanach de Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Mattoso e Medeiros, 1899.

ANEXOS

1 ENTREVISTA COM LOTUS LOBO:

Sábado, 06 de novembro de 2015, às 10h de uma manhã de forte calor, em seu ateliê no bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte. Ela me recebeu na varanda, nos sentamos um pouco, tomamos uma água com gás trazida por seu assistente e conversamos sobre o acontecimento do dia anterior, a queda da barragem em Mariana – MG. Ela começou a falar sobre o projeto do DVD. Para não correr o risco de perder esse conteúdo, perguntei se poderia então já ligar a câmera. Ela concordou, mas sugeriu entrarmos no ateliê para prosseguirmos.

LOTUS: Diga, Luciana.

LUCIANA: São várias perguntas que eu quero abranger. Algumas dúvidas que ficaram com a pesquisa, por exemplo, do Vitor Hugo, algumas críticas que eu li, algumas lacunas...

LOTUS: Daquele Gorino lá de Campinas, né? Foi interessante quando ele veio aqui, eu gostei do que ele escreveu apesar dele não ter me chamado depois quando ele foi defender. Até tinha uma amiga em São Paulo que talvez fosse para essa banca também, mas não foi. E ele também nunca me mandou, mas eu vi na internet e copieei e achei simpático.

LUCIANA: Foi um trabalho muito legal.

LOTUS: Foi legal sim. Você sabe que tem muitas pessoas que já usaram esse trabalho, né? Outros... outras... outros mestrados e doutorados. Começou há muito tempo atrás com o Nemer, José Alberto Nemer, que é um artista daqui, que teve na época fazendo uma tese “Anos 70”, lá na França. E ele apresentou até a matéria toda em francês, eu tenho a cópia da minha parte. Nunca tive esta tese inteira em que ele apresentou este trabalho lá também. Foi bem interessante. E depois outros amigos que usaram... Marília Andrés que é historiadora analisando vanguardas, ela usou também bastante coisa.

LUCIANA: Já li uns artigos dela.

LOTUS: Muito bons, ela escreveu bastante sobre o grupo, ou seja ligado às imagens da litografia industrial, ou outros tipos de trabalho, ou o primeiro Grupo Oficina, de litografia, que já completou 50 anos. Então ela acompanhou, ela Marília Andrés, o Marcio Sampaio e teve depois a Maria do Carmo Freitas que é professora de litografia da UFMG que também usou na tese dela alguma coisa. Então teve várias teses que já incluíram. Seria interessante uma hora juntá-las todas, né?

LUCIANA: Com certeza!

LOTUS: Agora tem você!

LUCIANA: Agora tem eu para alimentar essa sua pesquisa...

LOTUS: E é bom que as coisas vão evoluindo, sabe? As coisas vão, vão mudando de patamar, assim... Mas eu queria voltar na importância... Não sei tudo que você tem para perguntar, mas o fato de você ter me procurado a primeira vez — eu sempre sou muito atenta a isso —, achei interessante alguém de Juiz de Fora se interessar porque é um assunto ligado lá, até porque ao longo desses anos todos a gente quis fazer muita coisa em Juiz de Fora e nunca conseguimos. Começou no tempo de cartões-postais que João, meu filho, editou, de

rótulos de bebidas, que ficavam naquelas livrarias mais alternativas e passava um ou dois anos e não vendiam nenhum. Achava assim: gente, será que ninguém nunca viu isso? Ninguém quis comprar, nem nada? Foi engraçado esse assunto. E depois, de 10 anos pra cá, eu apresentei projetos lá em várias instituições que poderiam patrocinar, porque eu aprovo muitos projetos em lei Rouanet e tudo com muita facilidade; mas a gente não capta recursos. Então a gente vai a essas empresas apresentar o projeto na tentativa de captar recursos. Então a gente teve várias viagens a Juiz de Fora, a todas grandes empresas, Mercedes, aquela Minas-Rio-São Paulo, que patrocina muita coisa e Universidade... a gente nunca conseguiu nada. Nada, nada, nada, nada. Então isso impressionava. Houve momentos em que com minha família (que são os Bracher, né?), de montar alguma coisa quando Nívea e Décio ainda estavam vivos — os meus dois primos que já faleceram —, a gente também não conseguiu emplacar. Deixei um pouco de coisa guardada lá, outras eu fui trazendo, porque essas prensas são todas de lá, de Juiz de Fora. Mas em Juiz de Fora a gente nunca conseguiu. Foi estranho isso. E, ao mesmo tempo, um dos objetivos maiores desse projeto, ele é mais humano como artista, pelas pessoas humanas que trabalharam como desenhistas. E pessoas estas que eu tive o privilégio de conhecer. Eu acho que isso é a coisa mais preciosa que esse projeto tem. É o fato de eu ter tido oportunidade de conhecer essas pessoas, chamados anônimos, e que não foram anônimos pra mim. Muitos desenhos têm autoria, eu sei quem fez, quem desenhou, o que aconteceu quando desenhou, porque eu ainda tive a oportunidade de fazer um encontro com esses desenhistas.

LUCIANA: Esse é o seu perfil pesquisadora, né?

LOTUS: Completamente. Porque, na verdade, quando apareceu a intenção de trabalhar numa fábrica de rótulos, foi o seguinte: desde sempre (quando eu comprei este material, claro), todas as matrizes vieram com imagens. Isso aconteceu com todos os artistas do mundo inteiro. Vem de alguma gráfica, que não usa mais aquele processo. Aquele material então passa para uma Escola de Belas Artes ou para um artista, ou um ateliê. Então elas vêm, carregadas dessas imagens e tal. Isso era lá, 61, 62... eu gostei muito mas eu não fazia aquele tipo de trabalho naquela época. Apesar que logo me interessei. Achei que era interessante e como...

LUCIANA: Mas a sua intenção ...

LOTUS: Minha primeira intenção foi como pesquisadora.

LUCIANA: Foi resgatar esse material, guardar e começar a estudar e não a utilizar a pedra.

LOTUS: Na verdade eu tinha um trabalho figurativo nesta época e estava já fazendo uma passagem para um trabalho mais informal, abstrato, e nunca tinha trabalhado, nunca usava cor no meu trabalho. Então, na verdade, quando eu vi já na Escola Guignard em 62 alguma coisa impressa, eu imediatamente quis copiar. Então acho que essa primeira intenção foi preservar aquela imagem porque a gente tinha que granitar essas pedras. Porque tinha os alunos pra desenhar, todo mundo; isso ia ser destruído, né? No princípio não teve muito sucesso, porque não tinha técnica pra fazer isso. Copiar uma matriz que está parada há 50 anos tem que ter muita técnica pra saber fazer isso. Então eu confesso que no princípio eu não soube fazer e muitas coisas já foram granitadas para a Escola Guignard. O material o qual onde eu estudei. O material foi da Imprensa Oficial pra lá, já foi muito... a não ser as pedras maiores que continham mapas, muito difícil de imprimir. Então eu comecei ali. E quando eu comprei o meu primeiro material, veio coisas da estamperia, que já é impressão em lata. Esse primeiro foi de uma estamperia daqui, Metal Gráfica Mineira, e esse material eu fiquei, assim, muito interessada nele. Mas eu até... Eu falei assim: “Mas eu não faço isso, por que eu vou fazer?”. Não fiz. Assim... introduzir no meu trabalho. Mas aí continuei. Quando queria polir uma pedra para um outro trabalho, eu comecei então a copiar para guardar. E isso é o que eu tenho

aqui, devo ter umas mil cópias de papel jornal, de qualquer jeito que eu podia guardar essa imagem, eu fiz. Mesmo sem muita técnica.

LUCIANA: E quando deu o estalo: eu vou trabalhar com esse material de rótulo que tá aqui? Como se deu?

LOTUS: O estalo foi o seguinte: eu fiz uma série que eu gosto muito; que é bem um abstrato assim mais concreto, que era aquela *Mutação-Transformação*, 68. Essa indagação vinha sempre muito da pedra. Eu continuo com isso. Eu gosto das duas coisas e eu não estava me dando o direito de usar as duas. Agora eu uso as duas com muita facilidade, sem nenhum problema com isso. O formato da pedra, o que ela te sugere, eu sempre gostei disso, de fazer uma gravura mais purista assim, observando esses itens. E essa *Mutação-Transformação* é exatamente isso: ela contém uma pedra no centro dela e duas formas que contornam esta pedra e também ultrapassam essa pedra, deixando ainda o formato dela novamente. Então eu estava nessa indagação nessa época. Mas não sei por que depois que eu fiz aquele trabalho deu uma espécie de um vácuo, de uma... talvez eu não tava acostumada, não consegui dar uma sequência... eu não sei, deu uma parada depois daquele trabalho. Aí eu recebi um convite, para participar da pré-bienal de Paris, no MAM no Rio de Janeiro. O convite foi feito por causa desse trabalho, porque já tinham visto. Mas eu pensei assim “mas então, mas eu não estou fazendo mais isso”. Na época pensei assim... “Não tô fazendo”. E dei essa parada. Aí eu pensei assim “vou usar os desenhos das pedras”. Foi assim.

LUCIANA: Por que era um material que você já tinha, porque você achava interessante...

LOTUS: Porque eu estava com vontade, eu estava meio parada. Claro que nesse meio tempo o conhecimento contou muito. A experiência, né? Por exemplo, a gente tinha acesso a livros assim: a gente ia nas livrarias que vendiam livros estrangeiros no Rio ou São Paulo para comprar, né? Livros. E a coisa que aprimorou mesmo foi frequentar exposições. Ir pra Bienal em São Paulo, né? Então o que aconteceu é que ali em 67 teve a bienal que trouxeram a pop americana — o Rauschenberg e outros artistas — e eu vi essa bienal e ela me impressionou muito. Mais ou menos, ela me autorizou a usar essas imagens.

LUCIANA: A senhora fez uma boa colocação: algumas pessoas a colocam e essa sua produção como uma *produção pop*, você concorda?

LOTUS: Não, não concordo.

LUCIANA: Como que a senhora se vê? Vê essa produção?

LOTUS: Na verdade, ela tem uma essência pop, não tenha dúvida. Ela tem na essência essa presença porque você vai usar uma imagem que já está pronta. Então você vai usar uma imagem que é pública, que é comercial; então ela tem esse sentido sim, de parentesco. Mas ela diferencia um pouco mais na frente, por conta do repertório e de outras observações. Então fica muito difícil, assim, essa rotulação diretamente. Ou mesmo até como o Itaú fez numa exposição de gravura em que eles fizeram um livro, e que até hoje eu não concordo com a crítica que está lá, que põe esse material como uma coisa crítica. Ele nunca foi. Nunca teve essa intenção. Na verdade, a intenção foi muito através do processo, foi muito litográfico, foi muito “o que a litografia pode te oferecer”, ela parte desses princípios mesmo usando os rótulos. Mas o que me autorizou mesmo foi ver essas imagens superpostas do Rauschenberg. Ele é que me deu a... Aí eu fiz, esse trabalho para a pré-bienal assim. Neste momento é que eu entro em contato com a estamperia Juiz de Fora, a Indústrias Reunidas Fagundes Neto. Porque a Nívea, minha prima, a Nívea Bracher, ela... a casa deles era muito próxima dessa fábrica lá em Juiz de Fora. E eu comecei a fazer aqui com minhas pedras, com o meu material, tudo preto e branco, e tudo... E a Nívea falou tanto que dedico esse DVD a ela. Ela falou assim: “Por que você não vem para Juiz de Fora porque aqui perto tem uma fábrica de

estamparia de flandres, de lata? Às vezes a gente pode ir lá, quem sabe a gente não consegue alguma coisa lá?

LUCIANA: E era a mesma fábrica que você já tinha adquirido alguns materiais?

LOTUS: Não, eu nunca tinha... Não, eu já conhecia desde 61, 62 eu já conhecia, mas eu conheci mas nunca fiz nenhum trabalho lá. Era tipo assim, visitar, conhecer, mas eu nunca tinha tido nenhum contato. Eu fiz mais contato até e vi esse material fechado na outra, na outra litografia, do outro desenhista... a União Industrial. Eu tinha feito mais contato lá. Mas já estava fechada lá. Conheci algumas pessoas que trabalhavam lá. Mas nesse momento é que eu entrei dentro da fábrica e quando eu entrei na fábrica é que o contato ficou mais... eu consegui uma permissão de usar matrizes dele, de usar a fábrica para fazer essas impressões e usando um impressor deles: o italiano André Oggero. E aí eu fazia o seguinte: quando eles terminavam o expediente às 4 da tarde eu contratei este senhor, um impressor já idoso até, para me ajudar. Foi ele que me iniciou. A gente fez muitas impressões e foi assim que aconteceu. Agora, o que implacou muito foi que isso foi pra pré-bienal, não foi um trabalho escolhido pra ir pra Paris, como depois ninguém acabou indo para Paris, pois houve uma repressão militar. Ela abriu e fechou na mesma hora. Só que quem viu, a crítica e outras pessoas da cultura assim, do Rio de Janeiro, elas gostaram muito desse trabalho e compraram tudo. Então isso me deu assim uma impressão de que “Ah... Acho que estou no caminho, vou ficar com isso”. Foi assim que começou.

LUCIANA: E além do Rauschenberg (que a senhora citou como a sua maior influência), que outros artistas você acha que influenciaram na sua formação?

LOTUS: Ele foi forte porque, inclusive, logo depois em 69 na Bienal de São Paulo faço um trabalho de impressões assim, em acrílico, que você pode manipular. E eu me inspirei muito numa caixa que ele tinha, alta — do Rauschenberg —, de impressões em acrílico. Hoje eu acho até que não é muito apropriado para prensa nem para litografia, porque ele tinha feito aquilo em serigrafia, que é um suporte possível de fazer isso; de se imprimir em vidro, em acrílico e tal. Então eu acho que ele foi uma influência forte. Mas todos, o Allen Jones, inglês, todos que eu conheci naquela época tiveram uma influência bem positiva. Até outros que nem me lembro o nome agora que usavam imagens prontas na Polônia¹, aí comecei a examinar.

LUCIANA: Alguma mulher?

LOTUS: Não, na verdade, não. Porque o que eu tinha de padrão que eram minhas amigas e eram a quem o trabalho me agradava muito e que eu me inspirei muito, estavam mais ligadas a uma abstração informal, como a Fayga Ostrower, por exemplo. Claro que ela foi inclusive minha mestra, fiz um curso de composição com ela, era minha amiga pessoal. E acho que foi muito bom tudo que eu fiz... agora, a primeira vez que eu usei cor foi quando eu começo o trabalho com a litografia industrial, antes eu nunca tinha usado.

LUCIANA: Você... a senhora conhece... senhora? Você?

LOTUS: Ah.. Você!

LUCIANA: Conhece outros artistas que trabalham com a litografia industrial?

LOTUS: Eu não. Na verdade, eu não posso te dizer o nome... há muitos e muitos anos, um amigo meu, o arquiteto Humberto Serpa, tinha uma revista acho que italiana chamada

¹ Artistas poloneses que participaram da Bienal de 1967: pintura com Tadeusz Kantor e Jerzy Krawczyk; gravura com Włodzimierz Kunz e Lucjan Mianowski; escultura com Jerzy Berés e Jerzy Jarnuskiewicz.

*Página*², e ele me ligou, falou “Olha, nessa revista *Página*, saiu um artigo...”, não sei se ele era do Japão, ou se era italiano, “que usou uma... como se fosse a maculatura, que é a chapa de flandres e interferiu nela, com uns X, uma coisa”. Eu falei “Ah, faz um xerox pra mim”. Na verdade, naquela época a gente não tinha uma documentação bem feita; era só um xerox preto e branco, eu guardei um tempo e foi a primeira vez que eu vi alguma coisa. Mas não foi nada que pudesse... eu já estava fazendo isso há muito tempo. Em 70, quando eu faço a minha primeira individual, eu já mostro isso tudo aqui, o flandres e tudo. Porque o flandres aconteceu assim, dentro da fábrica. Porque ficavam essas montanhas assim, que era pra o acerto da máquina, né? Que não tem nenhuma interferência minha aqui. É só mesmo quando você pega e acha que ali já tem tudo o que a litografia precisa, e tem mesmo. Eu fui juntando e os impressores que trabalhavam lá guardavam para mim. Quando eles viram que eu gostava e pegava... já ia pro lixo mesmo! Aí eles falavam: “Vamos guardar pra Dona Lotus, que isso aqui tá tão esquisito, acho que ela vai gostar!”, e foram guardando para mim.

LUCIANA: Eles foram grandes auxiliares na sua pesquisa.

LOTUS: Ah, eles foram meus coautores. Não tenha a menor dúvida. Eles foram realmente... Eles e o... Eu tinha também um... A gente veio de um grupo que estudava em casa, que ia a bienais, conhecia livros, e a gente tinha grandes amigos, principalmente o Luciano Gusmão — que você já deve ter visto aí nas pesquisas —, que era um grande amigo meu e ele era um intelectual muito forte e muito dedicado e falava muitas línguas. Ele comprava revistas estrangeiras e a gente se reunia pra ficar lendo, estudando essas coisas todas, novas linguagens e os *happenings*, aquelas coisas todas. Então ele me ajudou muito, a consciência teórica, de saber que poderia ser um trabalho que teria um certo significado, veio muito da atuação do Luciano Gusmão. Ele falava “Faz isso Lotus, esse negócio está certo, está correto”. E tive muitas pessoas, claro, isso é muito bom. Foi muito boa a atuação.

LUCIANA: Neste período, a classe artística também tava produzindo bastante trabalho contestando o período político, da ditadura. Foi uma opção não trabalhar essa temática? Foi consciente ou simplesmente aconteceu?

LOTUS: Ah... foi. Realmente ela não me interessou. Tanto que eu estou nesse período, assim... inclusive, foi muito polêmica a Bienal de 69. Muitos artistas retiraram seus trabalhos. Eu não pensei nunca em retirar, porque eu nunca tinha participado de uma Bienal e eu não fui escolhida; não foi plano de nenhum curador, nem de nenhum programa. Você mandava o trabalho, era aceito ou não. E isso foi muito sacrifício entre dois e três mil pessoas escolherem 25 artistas. E você estar entre esses 25 e ter sido premiado com o prêmio Itamaraty, eu não senti vontade política de retirar o meu trabalho dessa exposição não. Inclusive eu participei de um encontro sobre a Bienal de 69 há uns dois ou três anos que teve em São Paulo. Eu fui e até foi um debate muito fracassado porque ele ficou baseado só na questão política e não viu a outra parte dos artistas que participaram e como que foi a atuação deles. Eu levei um material vasto sobre isso, inclusive eu tinha críticas originais de jornais e recortes da época, que até foi muito bom lá na hora da discussão, mas ninguém quis saber muito assim disso. Ficou mais preso à questão política. Mesmo a pré-Bienal de Paris, né? Na verdade, tinha muitos artistas, como Antonio Manuel e outros que estavam lá participando da pré-Bienal de Paris, que tinham um envolvimento de um trabalho político. Então eu não me interessei não. Sou alienada nesse momento ali.

LUCIANA: Preferiu se manter distante, né?

² A revista *Página* foi editada em Milão, trimestralmente, entre os anos de 1962 e 1965, lançando ao todo 6 edições. *Página* foi publicada em inglês, francês e italiano, com o layout de quase todas as edições projetado por Heinz Waibl e trazendo capas desenhadas pelos principais designers italianos.

LOTUS: É. A minha temática não estava... Esse outro texto, voltando lá que teve na Rumos não só ele fala da crítica e fala também dessa questão de que você está fazendo uma crítica ao consumo e tal. Eu nunca tive essa intenção no meu trabalho não. Acho que esse trabalho ele tem só uma intenção litográfica, do processo... Teve aqui uma grande curadora, Cecília Fajardo, veio da Califórnia. Ela veio para um projeto de mulheres engajadas politicamente na América Latina. Acho que escolheram 100 artistas aqui. E eu não fui escolhida não, mas ela esteve aqui em casa. A gente conversou muito. Porque eu não tenho essa atuação na área que ela precisava, mas, contudo, ela vendo aqui o meu trabalho... E ela já tinha também até estudado antes de vir aqui, porque as pessoas assim são impressionantes, né? A categoria. Ela tinha os livros, ela sabia quem eu era, tudo que eu fazia, então ela já veio preparada para isso com perguntas muito inteligentes. E depois assim, informalmente a gente ficou conversando um pouco e ela tocou exatamente nisso que você falou; ela não vê essa característica pop. Quando ela falou isso achei muito bom porqu e eu também nunca vi muito. Aí ela discutiu um pouco isso; foi muito interessante a discussão dela. Eu agora até nem tenho tido muito contato com ela, mas até gostaria. Ela até pensou em algum outro tipo de mostra que ela fosse mais tarde desenvolver e que ela pudesse até incluir algum trabalho meu. Sabe? Mas nessa realmente eu estava fora da temática que ela estava buscando. Mas foi interessante.

LUCIANA: Então, falando um pouquinho mais do seu trabalho, como você começou a adquirir as matrizes, começou a produção lá em Juiz de Fora, por exemplo, começou também um desejo de procurar novos materiais; ou uma nova pesquisa em cima disso, ou a pesquisa foi posterior?

LOTUS: Ela foi mais ou menos junto. Primeiro, sempre teve uma ideia de novos materiais: papéis diferentes, transparência... A transparência surge num momento em que, como a matriz que eu faço a impressão é numa prensa manual de prova, que são este tipo de prensa aqui [A artista aponta para a prensa que estava sentada ao lado], e a imagem é desenhada com leitura. Quando eu faço uma edição, uma cópia original, ela vai sair espelhada, ao contrário. Então eu pensava em usar transparência para obter leituras de determinados rótulos e desenhos que eu quisesse que a palavra tivesse uma função. Então comecei a imprimir em transparência por isso, com o intuito da leitura. Mas depois também gostei muito das superposições que a transparência poderia criar, uma cor sobre a outra, que daria... e comecei a usar vários materiais: papel, poliéster, acrílico, papéis até... vegetal, e outros.

LUCIANA: E começou uma busca por novas matrizes também?

LOTUS: A fábrica era tão rica que eu tinha lá na minha frente 500 matrizes diferentes, né? Tinha uma estante... a matriz não é só a pedra litográfica, é o zinco também. Então tinha uma estante com dois mil zincos também, era fartíssima. A nível de imagem eu não... era uma coisa impressionante. Difícil de escolher.

LUCIANA: A flor é uma imagem-base. A flor, a manteiga Rosa de Ouro, ela é uma imagem-base que você usou várias vezes no trabalho.

LOTUS: Usei bastante.

LUCIANA: Existem outras imagens-base que você acha que explorou bem, que gostava de sempre tê-las aplicadas?

LOTUS: Não tem muitas não. A Rosa de Ouro foi um acontecimento. Na verdade, ela começa lá na Bienal de São Paulo. Eu fiz uma montagem muito bonita, é um trabalho que a gente não recuperou mais. Esses trabalhos desapareceram. As pessoas que levaram esse trabalho como... você é premiada, eles levam o trabalho e o trabalho some lá na instituição que foi feita para resguardar e não resguardou. Então sumiu. Mas a Rosa de Ouro mesmo, é... achava um desenho bastante interessante. Uma rosa meio envolvida em um suporte mesmo, uma... E eu

fiz uma montagem ao mesmo tempo já discutindo também os registros de impressão da litografia. Isso eu sempre gostei muito. Então, quando você abria aquele objeto de acrílico em um trilho, você veria a cor vermelha, a cor amarela, a cor azul separadas, e quando fechava montava o rótulo completo no meio. Então a Rosa de Ouro começou aí. E o fato de eu ter feito tantas imagens dos registros dela, um dia eu resolvi fazê-la sozinha em preto e branco, já numa outra fase do meu trabalho em que eu estava mais preocupada em fazer álbuns. Álbuns que ficava assim, mais à altura da mão, do espectador, e comecei mais ou menos isso já era 1976, que foi naquele *Arte Agora* lá no Rio. Então foi a primeira vez que mostrei... Ah, não foi a primeira vez não. Teve a bienal de Tóquio antes, também mostrei um álbum. A partir dessa bienal de Tóquio aí eu fiz essa de 1976 no Rio. Aí eu comecei a fazer tudo em álbum, no papel, os registros e tal. E a Rosa de Ouro ela aparece... ela vai começar a aparecer muito a partir disso aí. No finalzinho dos anos 70 para 80 eu fiz algumas gravuras, 77, 78, que ela voltou a aparecer. Ou ela sozinha, ou ela no meio de alguma outra coisa. Aí eu fiquei um pouco cansada porque é muito gostoso de fazer mas você interfere muito pouco. Até porque eu não queria interferir. Aí eu penso em interferir um pouco assim... dando uma granitada na pedra e redesenhando ela por cima, o que eu passo a chamar de Anotações. Que eu vou desenhando em cima do rótulo, assim... Mas aí de repente me deu de novo assim “Ah eu vou...” Aí eu dei uma parada. Me deu vontade de desenhar... Eu gosto de fazer aguadas, de ter um movimento amplo, aí voltei para uma gravura assim. Dessa, desse movimento amplo de aguadas e tal, começou a surgir uma reflexão maior sobre o formato da pedra e tal. E voltou de novo um pouco isso. No finalzinho dessa coisa do formato da pedra e tal, me surgiu uma imagem que eu quis colocar nesse trabalho que tinha várias impressões de bordas de pedra, apareceu uma imagem da indústria. Eu falei “Ah... acho que não vou fazer isso não. Vão pensar que eu tô querendo voltar ao passado, uma coisa assim... Aí falei não. Mas eu vou fazer, tô com vontade. Não tem problema nenhum fazer isso”. E comecei a imprimir então em um papel de embrulho essa série que começou a aparecer da indústria. Dali surgiu uma coisa muito boa para mim, eu gostei muito desse trabalho e me autorizei de novo a poder usar alguma coisa assim. Só que aí houve umas interrupções, eu tinha um ateliê junto com outras pessoas aqui em cima, ele mudou pra cá, essa ideia ficou um pouquinho parada. Mas já tem uns 5 ou 6 anos que eu voltei a utilizar um pouco essas imagens, mas não foi mostrado ainda. Eu não quis mostrar.

LUCIANA: Mas pretende fazê-lo.

LOTUS: Ah.. eles queriam muito que eu mostrasse naquela exposição, mas eu não quis. Eu não quis porque ainda não tá pronto. Eu vou mostrar pra você. Não tá pronto ainda. Eu sempre fui assim, meio cautelosa com alguma coisa que eu vou mostrar. Eu não gosto de... ou não quero queimar meu filme com a antecipação de uma coisa que... Aquela exposição ficou muito bonita, né? Porque eu limitei ao trabalho do DVD. E eu não quis mostrar nenhum trabalho meu ali. Foi muito discutido isso. Porque a galeria não ia ter também nada para vender. E foi ela que fez a exposição. Foi Manoel Macedo que patrocinou essa exposição. O DVD não tinha lançamento, não tinha exposição, nada disso. Ele gostou muito e resolveu patrocinar. Então fizemos aquela edição digital. Eu gostei muito, ficou muito bonita. Pensei até em fazer trabalhos novos usando essas imagens, usando o digital, mas naquele nível: de um papel muito bom, de uma impressão muito bem feita. Eu gostei muito. Só que ali eu repeti da pesquisa também. Foi da pesquisa de 76 que eu comecei lá em Juiz de Fora, com dois alunos meus: Angelo Marzano e Sonia Labouriau. Essa época foi muito importante pra mim com respeito aos desenhistas porque houve uma interlocução muito forte com eles.

LUCIANA: Você fez muitas entrevistas também com eles?

LOTUS: Nós não temos nada, menina. Perdeu tudo. Tudo gravadinho assim, foi tudo no projeto. Não se guardou. Foi o original para essa instituição que era em Brasília e eles

perderam esse projeto lá. Isso é um problema, né? A gente tem muito pouca coisa: então ficou uma fotinha ou outra dos desenhistas, que a gente fez ali no Parque Halfeld com eles. Um dia muito emocionante que foi este. Porque essas pessoas são finíssimas e elas estavam... não foram aposentadas, né? Elas foram pra rua sem nada. Nada, nada, nada. Nada, nada. Muitos nunca quiseram dar entrevista, nem conversar comigo. Eles tinham muita dor de serem assim... mudam os processos, né? Principalmente os desenhistas, né? Porque eles foram os primeiros a ser excluídos. Então isso é muito difícil. Os desenhistas em pedra, né? Isso foi uma época muito dura, muito difícil. Muita gente nunca quis falar comigo não, quando eu os procurava em Juiz de Fora, São João del-Rei.

LUCIANA: Você tem uma preocupação, a memória, de resgatar essa memória, muito evidente. Teve esse projeto de 76...

LOTUS: Ah, tem muitos...

LUCIANA: Teve o projeto, aquele site litoart [litorotulos.art], que também você chegou a fazer...

LOTUS: Ah, a vida inteira. Acho que desde a hora que eu vi, eu queria preservar isso.

LUCIANA: A questão de pesquisadora junto da artista, andam lado a lado...

LOTUS: Acho que anda junto. Por isso que ela chegou num ponto interessante. E essa ideia que se fechou, e me autorizou e me permitiu continuar, surgiu a mais ou menos uns 15 anos atrás. Quando eu reuni aqui duas, três amigas... a Liliane Dardot que faz parte daquele vídeo gravado aqui, né? E que faz o texto de abertura que eu acho muito bonita a visão que ela tem do que eu sinto quando eu encontrei tudo isso. É que juntou de repente a parte de pesquisa com o meu trabalho e fez uma coisa só. Isso também ficou muito fortificado agora nessa exposição lá no Manoel Macedo. Achei que ficou muito bonito aquilo. Considero mais um trabalho meu. Exatamente.

LUCIANA: E como você vê a artista que pega os rótulos e na sua apropriação vai subvertendo e modificando a memória inicial deles? E a pesquisadora que tenta reunir o maior número de objetos para construir, reconstruir, a memória dessas imagens?

LOTUS: A artista eu mesma, né?

LUCIANA: Você.

LOTUS: Eu que desconstruo, construo...

LUCIANA: Você que desconstrói e a historiadora que constrói.

LOTUS: Eu acho... virou uma coisa só. Acho que foi um... É o que você pode apresentar ali. Porque na verdade eu nunca os destruo, tem mais isso. Na verdade, até mesmo edições que a gente fez em álbum, como a Casa de Gravura Largo do Ó, e outras atuações aqui ou lá, de preservação, por incrível que pareça a gente transportou... Tem o papel transporte na litografia. A litografia é riquíssima em técnica: você tira de um original e passa para uma outra pedra, o original fica lá. É por isso que essas pedras todas estão aqui. Elas nunca entram numa prensa. Não são pedras para imprimir. São pedras para desenhar e para guardar um arquivo original. É como guardar um filme, antigamente, fotográfico. Então vai lá, copia de novo e leva para outras matrizes. A gente teve o cuidado de levar para outras matrizes para não destruir a matriz caso acontecesse algum acidente. Raramente a gente imprimiu do original desenhado. Foi transportado para outras pedras e de lá que foram impressas. Teve todo esse cuidado na maioria das vezes. E eu, se eu vou usar fragmentos de pedras e de imagens, sempre vou nas que já estão meio destruídas. Não vou destruir hoje uma imagem. Se eu quiser usar uma dessas imagens que está ali no DVD no meu trabalho, com certeza eu vou

copiar pra uma outra pedra aquela imagem pra depois mexer nela. Mas a outra vai permanecer lá. Ah... eu não destruiria não, não teria coragem. Não teria mesmo. Eu não faria isso.

LUCIANA: E para você qual é a importância dessa memória, desses rótulos... de preservar a memória deles?

LOTUS: Aí eu volto lá nos artistas. A coisa importante, primeiro, tem uma base para a história do design brasileiro, não tenha dúvida. A outra coisa é que essa região de Juiz de Fora... já vinha ali dos Biancovillis, né? O Italiano. A primeira litografia de Minas foi fundada lá em Juiz de Fora. Aliás, tem um trabalho sobre o Biancovilli também, você já leu? Lá de Juiz de Fora.

LUCIANA: Não li não.

LOTUS: É, eu achei na internet, e eu comecei a copiar. É gigantesco. Não posso te falar agora mas posso te mostrar. Se é que ele está às mãos aqui, porque lá em cima quando você subir você vai ver como é que é acumulado de coisa. Então, essa primeira litografia começa em Minas. O Biancovilli, um italiano, que vem fazer essa litografia, ele era um artista... ele trabalhava com caligrafia também e litógrafo. E ele monta essa litografia. Esses trabalhos são muito... são finíssimos. Ele faz assim... O Museu Mariano Procópio tem os originais dele. Eles não quiseram me emprestar para uma mostra que eu fiz até em Juiz de Fora. Eles não quiseram emprestar, mas eu os vi lá. Você já viu esses trabalhos? Tem que ir lá pra você ver. É uma coisa maravilhosa! Tem um catálogo desses ladrilhos hidráulicos, tudo, tudo em litografia. Eu há muitos anos que estou para ir lá. Mas já estive duas ou três vezes em Juiz de Fora e não tive acesso a esses materiais porque estava em reforma lá. Fechado, fechado, fechado... E passou.

LUCIANA: Continua fechado o Museu.

LOTUS: Ah... não é possível! Não é possível. Depois eu encontrei com o diretor de lá que eu não me lembro agora, um rapaz jovem...

LUCIANA: Eu não sei quem está lá agora.

LOTUS: Eu encontrei com ele na época do falecimento da Nívea; falei com ele que eu gostaria de fazer mais uma pesquisa lá e ele falou que iria abrir para mim, pra eu ver. Mas eu não tive essa oportunidade ainda de fazer.

LUCIANA: Lá está abrindo, aos poucos, agora para a visita da restauração, mas ainda está...

LOTUS: Mas eu perdi um pouquinho o assunto, o que eu ia falar quando eu voltei lá nos Biancovillis...

LUCIANA: É porque eu perguntei a você qual a importância da memória dos rótulos.

LOTUS: Sim. Então, na verdade... O primeiro interesse é no desenho mesmo. Essas pessoas — me lembrei agora — não só o Biancovilli, mas vamos pegar um Guilherme Rüdiger, que é um desenhista que eu conheci muito. O Rüdiger é um alemão, formado em Nuremberg para desenhista em litografia. Um artista. Então, veio pra Juiz de Fora... Ele não começou em Juiz de Fora, ele começa em Belém do Pará, na gráfica Amazonas; ele desce pro Rio de Janeiro e depois que ele vai parar em Juiz de Fora. Foi convidado lá. Juiz de Fora teve outras litografias famosas: o Hartmann, que foi uma litografia que durou muito pouco tempo, todo o material foi vendido pro Paraná. Muitas litografias mesmo. Então, o pessoal que foi como desenhistas iniciais pra Juiz de Fora, tinha a categoria de muitos desenhistas que não era pra indústria, até outro tipo de desenho. É muito forte isso. Por exemplo, no Rio de Janeiro fizeram paisagens, grandes artistas, né? O Antonio Grosso que foi meu professor de litografia é um dos maiores

coleccionadores de litografia dessa época. Está ligado a ilustrações, a imagens de paisagens, que não é essa questão industrial. Em se tratando de questão industrial, eu nem sei porque não consigo ver ainda pesquisas que fazem no Rio Grande do Sul, um pouco sobre essa memória. As do Nordeste eu conheço mais: Guaianases, Olinda; porque a Liliane morou lá e eu estive lá duas vezes, então eu vi projetos que eles fizeram de memória, de rótulos de cachaça. Mas não tem a fineza do desenho que tem aqui em Juiz de Fora; o desenho que é feito aqui é muito bem feito. É de muita qualidade. Essa qualidade é que é muito espantosa nesses trabalhos. Isso me chamou atenção. Com respeito, via livros da França, ou rótulos, embalagens europeias e achava que eles tinham muito refinamento na maneira de desenhar, que no Nordeste não é a mesma coisa. São mais brutos, o desenho é mais primitivo e em Juiz de Fora não. Então eu acho que a primeira coisa foi o desenho mesmo. O desejo de ter começado a usar no meu trabalho faz você querer ver mais imagens, saber mais coisas e depois a emoção de conhecer esses desenhistas, sabe? Eu acho... eu queria muito que esse projeto emplacasse, se transformasse num museu, numa coisa, pra reverenciar a memória dessas pessoas que infelizmente em poucas histórias do Brasil você vai achar alguém que desenhou em pedra. Você não acha. Eu pesquisei muito na internet e não acho nada. Nem livros, nem nada. Porque vai falar sobre essas pessoas. E o que a gente tem pra falar é muito pouco. É tudo por ter conhecido essas pessoas pessoalmente. A gente não tem gravação, não tem foto deles trabalhando, não tem essa fábrica no auge mostrando isso tudo... Quando a gente começou a trabalhar lá, a gente nunca teve essa intenção disso que você está fazendo agora, de documentar. A gente não tinha nem máquina! Nem gravador, nem nada. A gente entrava e saía desses ateliês, poderiam ter sido feitos filmes fantásticos lá dentro. Infelizmente eles não foram realizados, então tem que ser uma história... Daí que eu te falo que teria de ter pessoas que soubessem escrever bem, historiadores mesmo, pra resgatar mais dados dessa época. Porque vai ter que ser criado um texto muito bem feito sobre isso. E de pegar todas as informações que eu já tenho deixado gravadas e escritas, o nome desses artistas para participar de uma documentação dessa memória. Fico muito feliz que você é até de Juiz de Fora, e se você quiser um dia até trabalhar conosco, pra deslanchar isso aí.

LUCIANA: Claro, com certeza!

LOTUS: Vou te colocar no próximo projeto.

LUCIANA: Pode colocar! Vou adorar! Mais uma perguntinha: qual é a sua maior dificuldade de trabalhar com essa questão da memória, como artista e como pesquisadora. Como pesquisadora você já falou um pouco, a limitação (às vezes financeira) que você falou comigo anteriormente, a dificuldade de encontrar bons profissionais.

LOTUS: Belo Horizonte, Minas Gerais, têm uma coisa peculiar que não têm por exemplo em Porto Alegre, São Paulo ou Recife. É que a formação litográfica daqui foi diferente desses lugares. Em Recife, por exemplo, em Guaianases e Olinda, eles usaram muitos impressores que vinham da indústria lá, que vieram a trabalhar com um grupo de artistas. São Paulo aconteceu muito isso; Rio de Janeiro no princípio da litografia artística aconteceu muito isso, Porto Alegre, no Paraná. Mas em Belo Horizonte não aconteceu isso. O contato litográfico aqui foi tão diferente que, como eu sou a pioneira, praticamente, começa da seguinte forma: esses gráficos que trabalhavam em impressas, esse material que eu conheci primeiro que é o da Escola Guignard, eles não vêm acompanhados dessas pessoas, impressores... A gente não teve contato com essas pessoas. Eu tive contato com uma única pessoa, que era um ajudante de lá — mas não era nenhum impressor, nenhuma pessoa entendida mesmo no assunto —, que acompanhou o material que foi para a Escola Guignard, Natalício, que me deu as primeiras informações. Isso já tem gravado várias vezes. O Natalício. Então foi só esse contato. Dali ele foi embora e a gente ficou fazendo tudo sozinho, e o que acontece: vem um contato mas é com um artista diretamente, que é o Quaglia. Eu o conheci em São João del-

Rei, ele vem dar um curso em 63 na Escola Guignard, e ele que faz a minha formação inicial como artista. Então é aquele artista que é também impressor. A gente não tem essa formação de impressor. Você começa a pegar algum rapaz que quer te ajudar, porque a prensa é muito pesada, a pedra é muito pesada, mas no princípio nem isso, nem esse ajudante. Seria uma parceria com os colegas de ir pra prensa. Eu tinha muito com a Klara Kaiser, que é essa minha amiga que hoje é arquiteta e mora em São Paulo. Ela era muito minha amiga, a gente ficava de dupla, carregando pedra, passando prensa, essa coisa assim. Então a nossa formação foi diferente. E como eu me transformo em professora da Escola Guignard muito jovem ainda (em 66 eu já estava dando aula lá), eu passo esse contato do artista que imprime, do artista que faz, do artista que faz tudo. Então nossa formação foi muito diferente. E na medida que a gente pega, tem um rapaz que já trabalha aqui faz 20 anos comigo. Na verdade, ele não teve nenhuma formação fora, ele chegou aqui com 13 anos, 14, e eu fui ensinando as coisas e ele foi me ajudando. E está comigo até hoje, que é o que você conheceu agora. É uma pessoa que tem que me acompanhar o tempo todo, porque a litografia você não faz sozinho, é impressionante. Não tem condições de carregar 80 quilos, 50 numa pedra. É uma coisa de equipe. Com respeito à dificuldade dessa memória... eu fico muito triste porque a gente não conseguiu formar depois... Tiradentes foi muito bom, tinha uma equipe muito boa teve lá. A gente trouxe impressor profissional de São Paulo que formou, os rapazes que a gente escolheu lá, ficou uma equipe muito boa, nós tínhamos duas equipes: uma pra cada prensa. Parecia que era uma coisa que não ia acabar nunca mais. Mas acabou. Acabou aí com o Plano Collor. Teve muita dificuldade financeira. Então isso apareceu lá, foi feita a maior pesquisa sobre os rótulos industriais porque a casa era de uma pessoa, um sonhador, que era o Yves Alves. Ele era diretor da Rede Globo aqui; mas, muito mais que diretor da Rede Globo, ele era um grande historiador e um colecionador de livros. Bibliotecas maravilhosas. Então ele foi um incentivador jamais visto. Ele montou essa casa e deixou a gente trabalhando. Ele comprou muita coisa, muita prensa, muita pedra, ele investiu muito nessa ideia da memória, foi uma força assim que a gente nunca teve. Infelizmente ele morreu muito cedo, a Casa de Gravura também fechou, acabou, e voltando para Belo Horizonte eu achei que poderia formar uma equipe, que pudesse continuar nessas ideias; mas dali pra cá o processo litográfico entrou muito em desuso. Nas Escolas de Belas Artes quase ninguém faz litografia e, se faz, faz por uma imposição de currículo. Não existe uma dedicação. Não tem aparecido ninguém que faça litografias interessantes, nem coisa nenhuma. Então eu acho muito pobre. Eu não consegui fazer uma equipe comigo. Eu trabalho sozinha, por conta própria. Não consegui nesses 25 anos, eu falo até que fiz bodas de prata, emplacar nenhum projeto que eu escrevi. Nenhum. Foram mais de 20. Não implementou nenhum. Nenhum, nenhum, nenhum. Única coisinha que saiu há dois anos foi essa questão do DVD aqui na lei do município, que era tão pouquinho dinheiro, mas pelo menos não precisava captar, que a gente pensou em fazer esse DVD pra ser uma arma, pra mostrar que isso existe, que essa coleção, que não está ali só no papel. Acho que quem viu a exposição no Manoel Macedo também teve uma ideia de que é um museu pronto. E é quatro vezes mais do que aquilo, né? É pronto. Você tem o original restaurado, você tem uma lata aberta, você tem a matriz, tá pronto! Totalmente pronto o museu. Mas não emplaca. Então a parte de dinheiro tem sido muito... eu faço essas coisas e mantenho empregados que trabalham comigo, eles têm o salário deles, eu tenho que pagar eles. É tudo particular. Esse é o maior problema.

LUCIANA: Você nunca conseguiu um apoio...

LOTUS: Ah! Eu nunca consegui. Nunca consegui e se tivesse conseguido isso tudo já poderia estar num outro nível. Você imagina: esse material que você viu no DVD, ele foi surpreendente; porque eu achava que a maioria das matrizes nunca iriam ser impressas. Não ia ter condições técnicas. Mas elas têm. Só que precisava de uns 20 anos pra imprimir tudo

isso que tem aqui, ou mais. De dedicação diária. O material é caríssimo da litografia, a mão de obra é cara, a tinta é toda importada, não tem no Brasil apropriada pra pedras, coisas delicadas. Não pode usar tinta de offset às vezes porque não é bom. Tudo é muito difícil e muito caro.

LUCIANA: E mão-de-obra especializada.

LOTUS: A mão de obra é caríssima na litografia; é caríssima. Uma manhã que eu trabalho aqui com duas pessoas eu gasto por volta de 150 reais, pra manter alguma coisinha. Veio registros agora em pedra, como todo o meu material é o mesmo que tava lá, veio da mesma fonte... isso aqui, por exemplo [Lotus aponta para uma impressão colada com fita adesiva na parede], esse até é das Indústrias Reunidas. Esse eu já fiz há mais de 20 anos atrás. Esse leite condensado, marca Sitiense; essa cidade Sítio nem existe mais, hoje se chama Antonio Carlos. E a Indústria Fagundes tinha uma indústria muito forte com queijos, leite e tal. E fez esse leite condensado. Isto é um cartaz, anunciando o leite condensado. Eu tinha duas pedras com essas matrizes. Eu imprimi um cinza (que é um cinza claro que tá ali meio no fundo), e um preto. E fiz isso. Fiz uns 20 exemplares, porque achei muito bonito, e guardei. Eu vou guardando ao longo do tempo. Ninguém nunca viu... ninguém sabe nem o que que é isso. Isso me preocupa muito, esse acervo aqui. Agora, com este transporte que eu trouxe, esse patrocínio... por exemplo, nós que trabalhamos, seres humanos, escrevendo, pesquisando e tudo, abrimos mão de uma parte do nosso dinheiro para transportar isso que veio lá. Foi muito mais do que a gente pôde ganhar, cada um, a nível de dinheiro, pra você ter uma ideia. Por amor. Só o caminhão cobrou seis mil reais pra transportar isso.

LUCIANA: Nossa!

LOTUS: Foram cinco toneladas. É caro! É pesado. Mão de obra pesadíssima. Trabalhamos com quatro carregadores, dois caminhões, o negócio foi muito... Fora a minha estadia lá. Gastamos talvez uns oito mil reais só pra fazer isso. Nesse lote que veio, veio uma terceira cor, um vermelho desse aí. Então eu comecei a tratar, porque o tratamento químico... Por exemplo, isso que a gente fez agora foi só uma conservação. Agora, pra imprimir, nosso tratamento é outro. Talvez semanas trocando goma, que é o que refaz a gordura desse desenho na pedra, e vai guardando as áreas brancas pra não pegar tinta de gordura e ácido, um pouquinho. Aí faz um testezinho leve. A primeira que a gente fez aqui eu horrorizei, ela ficou preta. Falei “pronto, não vai dar certo esse negócio”, que foi até do rótulo do fumo que estava lá na...

LUCIANA: Na exposição.

LOTUS: ... o Goiano. Foi uma tragédia. Então você imagina o quê que o tratamento químico que cada matriz dessa tem que passar pra ela ser impressa. É coisa de ter uma equipe grande de pessoas que entendam pra fazer isso. Eu tento passar pra quem trabalha comigo, praticamente tô passando pra ele, porque eu não tenho uma equipe comigo. Ex-alunos... tentei montar com ex-alunos uma casa grande, que pudesse receber todo esse material, não deu certo. Eu saí pra fazer... porque essa coisa de ter carregado muito peso, eu já fiz duas cirurgias de hérnia que romperam no abdômen, tive que colocar telas e tudo. Então teve um momento que eu tive que ficar uns 3 meses afastada, e cheguei lá e coisas que eu tinha impresso permaneciam ainda lá. As pessoas não se interessaram. Porque você tem que se interessar por amor, não tem pagamento.

LUCIANA: E qual é a sua preocupação agora com esse acervo?

LOTUS: Ah, eu tenho muita preocupação com isso aqui!

LUCIANA: Imagino.

LOTUS: Tenho. Eu tenho pelo seguinte: a minha saúde já não é boa. Essa semana passada encontrei com o Secretário de Cultura aqui, Angelo Oswaldo, mostrei mais uma vez pra ele. Ainda bem que tem o Guilherme³ que trabalha comigo e que faz esses textos, os books, imprime e tal. Levamos tudo mais uma vez. Mas eu não sei se isso pode ser alguma coisa. O país está vivendo um momento difícil; aqui não tem verba pra nada. A Lei de Incentivo aqui este ano nem foi publicada; não teve, do estado. Não sei o que pode acontecer. Eu não sei, não sei. Porque eu ainda tenho mais coisa pra buscar lá. Não pude trazer ainda, tá lá. Eu tenho mais dois caminhões pra buscar lá em Juiz de Fora.

LUCIANA: É muito dinheiro.

LOTUS: Uma parte são pedras minhas mesmo, que estavam comigo em Tiradentes que eu mandei pra lá porque achei que ia montar uma coisa lá com a Nívea. Achava que Juiz de Fora tinha tudo a ver com isso e não emplacou nos projetos que eu fiz. Então, aos pouquinhos, eu tô trazendo de volta. É caro. E eu não tenho esse dinheiro. Então eu vou fazendo isso aqui, sinceramente, é mais por alma e para não parar. Me traz saúde poder trabalhar. Por isso, mas eu não sei... Você vai olhar aqui pra você ver. Inclusive tem coisas aqui que eu quase perdi. Depois de conservar, de ter arrumado um lugar ali embaixo da escada. Aí na época da exposição, que já tinha quase um ano que estavam ali conservadas, e que a gente foi mexer: estavam mofando. Porque pegou umidade vinda do chão. Isso é guardado com goma arábica e essa goma tem uma certa deterioração, vai mofando. Foi um problema sério. Tive que contratar mais um homem, tive que tirar tudo de lá, trocar gomas, comprei madeiras para pôr embaixo, no chão, e agora elas estão na madeira, em cima. É assim. Falei “Nossa, não perdeu até agora, vai perder agora que está comigo aqui”. Porque não tem onde guardar. Aqui não tem. Aqui a gente abriu um espacinho em cima ali pra poder imprimir, para fazer meu trabalho; porque eu estava ficando muito deprimida de ter um ateliê e não poder trabalhar. Coloquei 30 aqui aonde eu guardo o resto de uma biblioteca, de quando eu dividi a casa com minha irmã, está tudo aqui embaixo, aqui no canto; o resto está lá. Eu precisava de um espaço pra pôr isso. Eu não tenho espaço mais. Quem vem aqui conversar comigo, na minha casa, alguma coisa, depois pergunta “Onde você está morando?”, eu falo “Não, eu moro aqui” [risos].

LUCIANA: No meio do acervo.

LOTUS: É. Eu moro aqui! Eu moro aqui! Então isso é problemático. Eu tenho muito receio do que vai ser esse fim. Já pensei também, muitas vezes, até já parei, desisti. Depois incentivada pelo Guilherme, por outras pessoas, eu reiniciei. E também tenho pensado o seguinte: de que agora, se nenhuma dessas coisinhas emplacar... porque isso vai ser passado pra Cultura como um comodato; não vai ser vendido. Mas eu tenho uma exigência: de ter... por isso esse projeto é difícil de ser realizado. Porque esse lugar tem que ser um lugar que vai funcionar, vivo. E isso é uma coisa muito difícil. Conseguir um imóvel não é muito difícil não; a questão é a manutenção. Essa é muito cara, fica alto pro Estado. Claro que depois você pode começar a embutir novos projetos; fui aprendendo como a gente pode fazer isso, já aprendi muito. Se você tiver a instituição, vai ser mais fácil do que como uma pessoa física. Eu entro o tempo todo nesses projetos sozinha, eu não sou uma instituição. Eu sou só Lotus. Por isso é difícil emplacar um projeto assim; muito difícil. Então as pessoas também nem sabem se isso existe mesmo. Agora o DVD foi bom porque vai mostrar que existe de verdade. Já vai ajudar.

LUCIANA: E que falta muito pouco, né?

³ Guilherme Ferreira Machado, foi aluno da Escola Guignard e editou com Márcia Renó o DVD *da Estamparia Litográfica*.

LOTUS: Pode ajudar, pode ajudar. Agora, é muito mais verdade do que o DVD, ou qualquer informação escrita que eu possa passar se a pessoa vier e ver o que tem aqui dentro. Porque é muita coisa, é muita coisa. Então é isso. Não sei... Agora, se não sair nada, a gente pode vender também, inclusive pra Europa. Eu tenho um amigo que é designer em Berlim (ele fez até umas fotos que estão aí nesse DVD), Jörg Kammler; toda vez que esse designer vem aqui, ele fala: “Meu Deus do céu, vamos propor lá pra Berlim? Lá não tem um lugar assim, isso tudo vem da Alemanha e tal”, posso ver e querer vender também. Posso mudar tudo.

LUCIANA: Mas seria uma grande perda pro Brasil, né?

LOTUS: Ah, mas ia ser um grande ganho pra mim. Quem sabe eu não... [risos]

LUCIANA: Com certeza. Isso sem dúvida, né Lotus!

LOTUS: Porque a gente cansa!

LUCIANA: Com certeza.

LOTUS: A gente já tentou um pouco... pode ser que saia pra São Paulo também, não sei... mas o país... sabe por que essa história? Você agora fez uma pergunta que me interessa falar sobre isso. Essa não é a questão maior da cultura brasileira e nem o assunto maior que o Brasil precisa resolver; tem coisas muito mais sérias pra resolver. Porém, essa história está contada, está pronta. E ela pode ser muito útil daqui uns anos como esses primórdios das artes gráficas brasileiras, mineiras. Está uma coisa prontinha, fechada; não é uma coisa que não existe. Eu fico com pena por isso. Ao sair lá com o Secretário, semana passada, eu disse a ele “Angelo, é o seguinte, além de ter essa proposta...”. Porque a Escola de Design do Estado vai sair pra um prédio que está na Praça da Liberdade, que era o ex-Ipsemg, que é um prédio modernista maravilhoso, enorme. Um setor podia ser esse centro da litografia industrial, dentro de uma escola de Design, não ia ser maravilhoso? Perfeito. Ele também pensou sobre isso e falou: “Ah, mas lá está tudo parado, sem verba, sem nada”. Eu falei: “Mas se incluir lá, no dia que ficar pronto, tá lá. Já é uma segurança que eu vou ter com respeito a esse material. A outra é que eu vi você falando outro dia (não sei se foi na televisão, no jornal, não sei aonde, na rádio), que dentro desses espaços culturais, mesmo os criados na Praça da Liberdade, existem muitos espaços ociosos. Por exemplo, ocupa dois andares mas tem um que está mais vazio, ocupa meio andar e tem salas vazias... Que, ou seja Banco do Brasil ou Vale, essas grandes empresas que pegaram esse filé-mignon dali e que (eu vou te contar uma coisa), não tem muito assunto pra pôr lá dentro. Isso que é espantoso. Tem muitos espaços vagos e fiquei até um pouco decepcionada ali na Vale, porque eles fizeram um Memorial da Arte em Minas e o lugar aonde tem esse memorial é um corredor. Na imensidão daquele prédio maravilhoso, é um corredor estreito; não tem um lugar pra sentar! Ficam duas telinhas passando no corredor, pra você chegar no seu nome... porque meu nome tá lá entre não sei quantos mil artistas. Eu teria que esperar em pé mais ou menos uma hora e pouco porque também não interage, não tem nenhum botãozinho. Não é fraco? Muito fraco! Esse é o memorial da Vale, aqui, na Praça da Liberdade. Aí eu disse assim: “esse povo quer assistir um desses espaços. Porque você não mantém uma exposição permanente? Um pouco, dessa litografia, igual você viu lá”. Ele viu, lá no Manoel Macedo. Ia ser um atrativo maravilhoso, ia ter uma visitação estupenda.

LUCIANA: Nossa, pros estudantes de Design, de Artes...

LOTUS: Estudantes... você não acha?

LUCIANA: Só esse público inicial, já seria muito bom.

LOTUS: Muito.

LUCIANA: Interessante e útil.

LOTUS: Muito importante. E eles têm esses espaços. Há pouco tempo, fui numa exposição maravilhosa, que eu adoro esse artista, o Leonilson. Ele é um artista brasileiro, já falecido... estava no Banco do Brasil, último andar só. Depois mais dois andares, tudo vazio, e lá embaixo, no hall, uma exposição sobre plantas, umas coisas de botânica, totalmente horrível, mal montada, trens secos, sem legenda; parecia que era coisa de escola primária, que a gente faz no corredor com os alunos. Achei muito fraco. Aí fiquei pensando: “A gente tem um material pra fazer uma coisa...”.

LUCIANA: Bacana, rica...

LOTUS: Bacana, bacana. Mas isso é uma coisa difícil. O que mais que nós vamos fazer?

LUCIANA: Eu acho que é isso, Lotus. Consegui fazer todas as perguntas que eu queria fazer.

LOTUS: Então tá bom. Vamos subir para tomar um cafezinho.

LUCIANA: Muito obrigada pelo seu tempo, pela sua atenção...

LOTUS: Não, eu gosto de falar sobre isso. Até porque eu falo muito até com o João, meu filho, porque eu só tenho um filho único: “Também você não preocupa muito com isso não, João, que a sua mãe com o *know-how* que tem não conseguiu fazer nada. Se eu morrer ou qualquer coisa, você pode vender até pro ferro velho, porque não vou ficar triste não”. [risos] Não vou ter onde pôr... Essa União Industrial, quando eu cheguei lá, todo o material deles foi sucateado. Eu cheguei atrasada lá.

LUCIANA: Nossa, imagina essas prensas maravilhosas.

LOTUS: Foi sucateado pra pagar coisas de empregados. Foi pro ferro-velho, coisa impressionante. Destruíram aquele prédio que era uma maravilha, né? Da União. Tinha duas águias. Eu vi aquilo inteiro ainda, fechado, em licitação. Pelo vidro quebrado, subindo numas três pedras. Estava fechado, e eu vi lá dentro pedras, prensas. Tudo sumiu, o que estava ali dentro. Eu procurei aquelas pedras por não sei quanto tempo. Uns dizem que jogou no fundo do rio...

LUCIANA: Eu já ouvi essa lenda também.

LOTUS: Por que você não procura essa lenda lá?

LUCIANA: Ah sim, é preciso pesquisar, né?

LOTUS: Depois falam que era a mulher do prefeito, que era não sei o quê...

LUCIANA: Você tem três pedras perdidas lá na Universidade.

LOTUS: E eu acho que devia ter umas cinco ou seis mil pedras ali dentro. E lá que trabalhavam esses desenhistas, que eu devo a minha vida, ou principalmente a do meu filho, ao Guilherme Rüdiger. Porque ele ficou muito meu amigo; ele disse que nunca tinha visto mulher que era técnica assim, que vai... e eu fui à casa dele. Um barracão pobre, num bairro distante lá de Juiz de Fora. E ele me pedia assim: “Dá pra você me trazer um papel? Tô com vontade de desenhar”. E eu levava pra ele papel, lápis, pra ele desenhar um pouco. Aí um dia ele pegou no forro do barracão dele um álbum, todo meio partido de cupim, junto com os originais que ele fez pra União Industrial. E ele me deu esse álbum de presente. Esse álbum eu desfiz com o tempo, fui descolando em bacias, e tirando. Eu desfiz o lado que era litografia, muitas que eu identifico que ele me mostrou que foi ele que fez, mas nem todos foi ele que fez. E do outro lado ele colava, referências de revistas, coisas... eu também descolei e guardei tudo.

LUCIANA: Que interessante!

LOTUS: É muito interessante. E a partir dessas imagens é que a gente trabalha com cartão-postal e reproduz essa coleção. A gente vende nas livrarias, nas cafeterias. Agora está até esgotado. A gente fez 4 edições, esgotou. E a gente não teve dinheiro pra fazer uma próxima.

LUCIANA: Eu não conheço esse material não.

LOTUS: Você não conhece? Ah... isso é outro assunto. Esse aqui é um assunto: é flandres, é lata. Esse outro é papel; rótulos de papel. É uma coisa, gente!

LUCIANA: Tem aí em cima?

LOTUS: Tem.

LUCIANA: Ah, eu quero ver!

LOTUS: Tem alguma coisa. E quando vem essa coisa da Feira da Cachaça, essa coisa assim, o pessoal nos convida porque a gente é o diferencial dessa feira. Porque mostra esses rótulos antigos. O João faz as garrafinhas miniaturas e cola os rotulozinhos, sabe?! Mas é um sucesso esse negócio, o povo leva pra Europa.

LUCIANA: Em que ano nasceu seu filho, Lotus?

LOTUS: É de 73; tá com 42 anos agora.

LUCIANA: Então ele acompanhou essa produção toda, né? Se você foi trabalhando...

LOTUS: Quando eu fui pra Tiradentes ele tinha 11 anos e desenhava muito nas pedras, fazia litografia também. Depois para. Não mexeu mais com isso. Ele não é um desenhista não. O outro, que é da minha irmã, ele é designer, ele é um bom desenhista, o Pablo, meu sobrinho. Ele nasceu com o dom de desenhar. É impressionante como esse menino desenha. E ele hoje está em São Paulo, porque em São Paulo essa carreira flui melhor, né? Um desenhista que é bom ilustrador tem muita chance lá.

LUCIANA: Lá é melhor mesmo.

LOTUS: Muito melhor. Mas os meninos aproveitaram muito, o João, o Pablo. Acho que eles são fruto dessa coisa aqui da litografia quando criança, sabe? Faziam, desenhavam muito. Foi muito bom ver eles. Parecia que já sabiam tudo. Uma vez o Pablo fez a carinha de um sol mas não pôs boquinha não, ele tinha uns quatro, cinco anos e falei: “ô Pablo, o sol tem olho, tem nariz, tem tudo e não tem boca”, ele falou: “mas é porque a boquinha vai ser vermelha”. Questão de registro... Outra pedra, outro desenho. Eles já sabiam que cada cor é uma matriz, cada cor é uma pedra, foi interessante.

LUCIANA: Que gostoso!

LOTUS: É, foi muito gostoso mesmo. Eu acho que eles têm que agradecer muito (e nós também) aos mestres do passado.

Aqui eu desliguei a câmera, mas esqueci o áudio ligado que gravou o momento que Lotus me apresentou algumas das gravuras que está trabalhando no momento. Não acho necessária a curta descrição desse conteúdo para essa dissertação. Desliguei o gravador do celular, subimos até sua casa para um café e conheci dois de seus três gatos. Ela me apresentou os cartões-postais e ímãs de geladeira que elaborou com seu filho sobre rótulos de bebidas, também desenvolvidos nas litografias de Juiz de Fora. Fomos à sua biblioteca — que guarda parte do acervo da mãe musicista —, onde me mostrou, entre outros livros, *Cachaça, o espírito mineiro*, publicado por José Lucio Mendes Pereira, que contém um texto sobre esse

trabalho com rótulos de bebidas. Lotus me mostrou também parte de um trabalho desenvolvido em Portugal sobre rótulos litográficos, que chegou a imprimir parcialmente. Ao descermos novamente para o ateliê, me apresenta o local onde estão guardadas, segundo ela, cerca de 140 matrizes litográficas, em meio a outra parte das memórias de sua mãe; além de matérias de jornal e discos gravados pelo seu pai, que foi cantor sertanejo, jornalista e político.

LOTUS LOBO | CRONOLOGIA

1943

Nasce em Belo Horizonte (MG), em 1º de abril, Lotus Amanda Maria Lobo, filha de Waldomiro Agostinho Lobo (cantor, compositor, apresentador de programa de rádio e político) e Eugênia Bracher Lobo (cantora lírica e pianista). Sobrinha do pintor Frederico Bracher, que mais tarde seria seu primeiro professor.

1962

Inicia os estudos na Escola do Parque (atual Escola Guignard, pertencente à Universidade do Estado de Minas Gerais), onde aprendeu desenho com Maria Helena Andrés e xilogravura com Yara Tupynambá. No mesmo ano conhece o Ateliê de Litografia da escola e tem seu primeiro contato com a técnica com o auxílio de Natalício, ajudante da Imprensa Oficial.

1963

Participa do curso de pintura mural ministrado por Inimá de Paula na Escola Guignard. Viaja a São João del-Rei e conhece João Quaglia, pintor e litógrafo, com quem teve aulas. Lotus o convida para ministrar um curso de litografia na Escola Guignard.

- 13º Salão Municipal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG) — menção honrosa
- 12º Festival Universitário de Arte, UEE, Belo Horizonte (MG) — premiada
- 18º Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte (MG)

1964

Funda o Grupo Oficina com Eduardo Guimarães, Frei David, Klara Kaiser, Lúcio Weik, Paulo Laender e Roberto Vieira, promovendo cursos, palestras e exposições. Realiza curso de História da Arte com Frederico Morais.

- 13º Salão Universitário de Arte, UEE, Belo Horizonte (MG) — 1º prêmio
- I Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília (DF)
- 21º Salão Paranaense de Belas Artes, Curitiba (PR)
- Exposição de Gravuras e Desenhos, Galeria de Arte ICBEU
- 19º Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte (MG)
- Artistas Mineiros, na AMAP, Belo Horizonte (MG)
- Quatorze Artistas Mineiros, na Galeria Guignard, Belo Horizonte (MG)
- 2º Salão de Arte Moderna, Brasília (DF)

1965

Gradua-se em Artes Plásticas pela Escola Guignard.

- Exposição do Grupo Oficina, Galeria Grupiara, Belo Horizonte (MG)
- Exposição do Grupo Oficina, no Hall do Teatro Marília, Belo Horizonte (MG)
- 2º Salão de Arte Moderna, Brasília (DF)
- Seis Artistas de Minas, Porto Alegre (RS)
- Jovens Gravadores, na Galeria do ICBEU, Rio de Janeiro (RJ)

1966

Convidada por Yara Tupynambá, retorna à Guignard como professora de litografia. Após reformulação interna e mediante concurso, assume o cargo definitivo de professora da escola. Realiza curso de composição artística com Fayga Ostrower.

- 21º Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte (MG) — 2º prêmio
- Desenhistas e Gravadores de Minas Gerais, Reitoria da UFMG, Belo Horizonte (MG)
- Arte é Para Todos, Galeria Guignard, Belo Horizonte (MG)

1967

- 22º Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte (MG) — prêmio aquisição
- I Exposição do Museu de Gravura, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)

1968

Desenvolve a série *Transformação/Mutação/Transformação-Mutação* que apresenta nos eventos desse ano. Realiza curso de Estética com Luciano Gusmão e de Gravura em Metal com José Lima. Estagia na Gráfica Planus, do Rio de Janeiro (RJ), com Otávio Pereira e Antônio Grosso, desenvolvendo impressões de gravuras originais de artistas.

- Gravura Contemporânea Internacional, Galeria do Encontro, Brasília (DF)
- Tres Aspectos del Trazado Contemporáneo Brasileño, itinerante pela América Central e do Sul, organizado pelo Itamaraty
- A Gravura Nacional, Museu Nacional, Rio de Janeiro (RJ)
- Happening. Equipe: Luciano Gusmão e Dilton Araújo, avenida Afonso Pena, em frente à loja Slopper, Belo Horizonte (MG)

1969

Paralelamente ao trabalho desenvolvido com Luciano Gusmão e Dilton Araújo, Lotus inicia seu trabalho de apropriação de matrizes de antigos rótulos da litografia industrial. Convidada para participar da Pré-Bienal de Paris, realiza trabalhos na Estamparia Juiz de Fora — Indústrias Reunidas Fagundes Netto, em Juiz de Fora (MG). Insere cor pela primeira vez em suas produções. Apesar de não ter sido escolhida para participar da Bienal em Paris, vendeu todas as gravuras e recebeu críticas positivas. Dado o convite de participar da Bienal de São Paulo, volta à estamparia e desenvolve seus três lito-objetos.

- *Territórios*, com Dilton Araújo e Luciano Gusmão, Salão Bússola, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (RJ)
- *Territórios*, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, com Dilton Araújo e Luciano Gusmão, no MAP, Belo Horizonte (MG) — prêmio aquisição
- Seleção Final, Bienal de Paris, MAM, Rio de Janeiro (RJ)
- Artistas Mineiros, III Festival de Inverno de Ouro Preto (MG)
- X Bienal de São Paulo (SP), na Fundação Bienal — prêmio aquisição Itamaraty

1970

Apresenta sua primeira mostra individual, realizada na Galeria Guignard, Belo Horizonte (MG). Apresenta pela primeira vez as *Maculaturas*.

- IV Salão Nacional da Aliança Francesa, Reitoria da UFMG, Belo Horizonte (MG) — prêmio bolsa de estudos na França
- Semana da Vanguarda Nacional, Do Corpo à Terra, Parque Municipal, Belo Horizonte (MG)
- O Processo Evolutivo da Arte em Minas de 1900 a 1970, Palácio das Artes (Exposição de Inauguração), Belo Horizonte (MG)
- 6º Salão de Arte Contemporânea de Campinas (SP), no MACC — prêmio aquisição
- Galeria Guignard, Belo Horizonte (MG) — individual

1971

Estuda na École Supérieure des Arts et Industries Graphiques (Escola Superior de Artes e Indústrias Gráficas) e na École d'Arts-Plastiques et Sciences de l'Art (Escola de Artes Plásticas e Ciências da Arte) da Universidade de Paris.

- Panorama de Arte Atual — Gravura, MAM, São Paulo (SP)
- Artistas Mineiros 60/70, V Festival de Inverno de Ouro Preto (MG)
- Bienal de Tóquio, Japão

1972

Volta ao Brasil, retoma seus estudos com os rótulos e explora o formato de álbum.

- 50 Anos de Arte Moderna Brasileira, com curadoria de Roberto Pontual, MAM, Rio de Janeiro (RJ), itinerante pelo país
- Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, Galeria Collectio, São Paulo (SP)
- Geração “Guignard”, Escola Guignard, Belo Horizonte (MG)

1973

Nasce seu filho único João Lobo.

- Artistas Mineiros, Galeria de Arte Celina Bracher, Juiz de Fora (MG)

1974

Responsável pelo planejamento e montagem do Atelier de Litografia da Escola de Belas Artes da UFMG, em Belo Horizonte (MG), onde leciona por um ano.

- Bienal de São Paulo, Mostra Histórica de Gravura Brasileira, São Paulo (SP)

1976

Patrocinada pelo Centro Nacional de Referência Cultural de Brasília, inicia o projeto *O Design de Rótulos Litográficos de Estamparia Mineira*, com auxílio de alunos da Escola Guignard, com intuito de fazer um resgate da memória dos rótulos industriais.

- Arte Agora I, MAM, Rio de Janeiro (RJ) – prêmio aquisição
- Ordem do Mérito Artístico e respectiva Comenda como membro do Collegium Artium da Fundação Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)

1977

Participa do Curso de Litografia ministrado por Antônio Grosso, na Escola de Belas Artes da UFMG.

- Um Ponto Qualquer Entre Alfa e Omega, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)
- Litografias, Galeria Pró-Música, Juiz de Fora (MG)
- A Paisagem Mineira, sob curadoria de Márcio Sampaio, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)

1978

Com George Helt, Thaís Helt e Marina Nazareth, inaugura o ateliê coletivo Casa Litográfica, em Belo Horizonte.

- Gravadores Mineiros, Galeria CANTV, Caracas (Venezuela), Galeria Homero Massena, Vitória (ES)
- Exposição Coletiva dos Membros da “Casa Litográfica”, Belo Horizonte (MG)

1979

Ministra curso de litografia no X Festival de Inverno da UFMG e apresenta em sua segunda exposição individual a série *Anotações*, na Galeria de Gravura Brasileira, no Rio de Janeiro (RJ).

- II Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba (PR)
- Lotus Lobo e Antônio Grosso, na Galeria Angelus, Teatro da Paz, Belém (PA)
- IV Salão Nello Nuno, na Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)
- Litografia Brasileira, no Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)
- 6º Salão Global de Inverno, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)
- 2ª Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, no Centro de Criatividade, Curitiba (PR)
- 6º Salão Global de Inverno, no Masp, São Paulo (SP)
- Galeria Gravura Brasileira, Rio de Janeiro (RJ) — individual

1980

- 2ª Bienal Ibero-americana de Arte, Desenho e Gravura, no Instituto Cultural Domecq, Cidade do México (México)

1981

Realiza a série *Maculaturas de Papel*, imprimindo sobre papéis antigos da Estamparia Juiz de Fora utilizados como camas na impressão litográfica.

- 4º Salão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG) — prêmio
- 8º Salão Global de Inverno, na Fundação Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)
- 8º Salão Global de Inverno, no MAM, Rio de Janeiro (RJ)
- 5ª Bienal Latino-Americana de Gravura, San Juan (Porto Rico) — grande prêmio
- 8º Salão Global de Inverno, no Masp, São Paulo (SP)
- Destaques Hilton de Gravura, itinerante pelo país

1982

- Artista convidada para o I Encontro de Gravadores Nacionais do Estado de São Paulo, Penápolis (SP)
- 5º Salão de Artes Plásticas da Noroeste, na Fundação Educacional de Penápolis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Penápolis, Penápolis (SP)

1983

- 4ª Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, no Museu da Gravura, Curitiba (PR)
- Brazilian Festival of Arts, 6 Artists From Minas Gerais, Dixon Gallery, Londres (Inglaterra)
- 6 artists from Minas Gerais, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)

1984

Entrega o cargo de professora na Escola Guignard. Sob incentivo de Yves Alves, funda com Fernando Pitta e Maria José Boaventura a Casa de Gravura do Largo do Ó, em Tiradentes. Com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura e da Rede Globo Minas, realiza o projeto *Memória da Litografia em Minas Gerais*, restaurando o acervo de pedras com imagens de rótulos industriais e produzindo doze álbuns com gravuras originais que foram distribuídos às Escolas de Arte, Museus e Bibliotecas de Belo Horizonte. Participa do curso de litografia

em chapas de alumínio com Rosângela Ferreira.

- A Gravura Brasileira, curadoria da Oficina Goeldi, no DCE da UFMG, Belo Horizonte (MG)
- Espaço Cultural Cemig (Exposição de Inauguração), Belo Horizonte (MG)
- IV Mostra Pan-Americana de Gravura da Cidade de Curitiba (PR) — prêmio aquisição

1985

- Joias Brasileiras Contemporâneas, Escola Mineira de Joalheria, Belo Horizonte (MG)

1986

Visando promover a gravura brasileira no exterior, organiza conferência no Saint John's College, University of New Mexico em Santa Fé, nos Estados Unidos, e faz curadoria de uma mostra de artistas litógrafos brasileiros que passará pela University of New Mexico e pela University of Georgia no ano seguinte. Integraram essa mostra: Antônio Grosso, Carlos Martins, Ciro Fernandes, Dionísio Del Santo, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Helena Ferraz, Ivone Couto, João Câmara, Liliane Dardot, Lívio Abramo, Marcelo Soares, Maria Carmen Gambliel, Paulo Henrique Amaral, Rubem Grilo, Thaís Helt e Ubirajara Ribeiro.

- Brazilian Contemporary Prints, Galeria do Saint John's College, University of New Mexico, Santa Fé.
- Curadoria com Fernando Pitta: 25 anos da Litografia de Arte de Minas Gerais, Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, Juiz de Fora (MG); Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)
- Largo do Ó e Guaianases: Dois Núcleos da Litografia Brasileira, Espaço Cultural da Cemig, Belo Horizonte (MG)
- Ninth British International Print Biennale, Bradford (Inglaterra)

1987

- Brazilian Contemporary Prints, The Gallery, Tate Student Center University of Georgia
- Casa de Gravura Largo do Ó: desenhos e gravuras, Embaixada da França, Brasília (DF)
- Aspectos da Litografia, curadoria de Antônio Grosso, Sala Carlos Oswald do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ)

1988

- Curadoria: Memória Litográfica em Minas, no Museu Mineiro, Belo Horizonte (MG)
- Pessoa/Pessoas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG)

1989

- Cada Cabeça uma Sentença, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora (MG), itinerante
- Caminhos da Liberdade, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), itinerante

1990

Fecham-se as portas da Casa de Gravura Largo do Ó. Lotus retorna a Belo Horizonte e volta a dar aulas de litografia na Escola Guignard.

1991

- Mostra de Professores da Escola Guignard, Galeria da Câmara Municipal de Belo Horizonte, Belo Horizonte (MG)

1992

- Ícones da Utopia, curadoria de José Alberto Nemer, no Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)

1993

Aposenta-se do cargo de professora na Escola Guignard.

- Mostra Núcleo de Litografia da Escola Guignard, Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte (MG)

1994

Realiza sua terceira mostra individual, apresentando litografias e aquarelas.

- Guignard: 50 anos de uma escola de arte, na Galeria Vidyã, Belo Horizonte (MG)
- O Efêmero na Arte Brasileira: anos 60/70, Galeria Itaú Cultural, Penápolis (SP), itinerante
- Retrospectiva: 5 anos do Fernando Pedro Escritório de Arte, no Museu Mineiro, Belo Horizonte (MG)
- Tinta Litográfica: Produção e Aplicação, Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte (MG)
- Os Bracher, Sala Afonso Ávila, Mariana (MG)
- Identidade Virtual, Casa dos Contos, Ouro Preto (MG)
- Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre (RS)
- Atelier Livre, no Hall da Reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC)
- A formação da contemporaneidade 1960-1980, curadoria de Walter Zanini, Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal, São Paulo (SP)
- Fernando Pedro Escritório de Arte, Belo Horizonte (MG) — individual

1995

- Imagem Derivada: um olhar acerca do desdobramento da gravura hoje, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)
- Segunda Anual, Acervo Fernando Pedro Escritório de Arte, Belo Horizonte (MG)

1996

- O Efêmero na Arte Brasileira: anos 60/70, Itaugaleria, Brasília (DF)

1997

- Formação da Arte Contemporânea em Belo Horizonte, curadoria de Marília Andrés Ribeiro, no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG). Mostra que integrava o projeto Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte

1998

Retoma projetos de preservação e conservação da memória da litografia industrial, trabalhando como pesquisadora na Escola Guignard, organizando o acervo de pedras litográficas da instituição, sendo coordenada pelo professor José Márcio de Barros, no projeto *Memória da Litografia Industrial em Minas Gerais*.

- Pensar Gráfico: A Gravura da Linguagem, curadoria de Rubem Grilo, Paço Imperial, Rio de Janeiro (RJ)

1999

- Centro Cultural UFMG — 10 Anos, curadoria de Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro, no Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte (MG)

2000

Participa, ao lado de Liliane Dardot, Santana Dardot, Augusto Magno e Gustavo Timponi, da criação do site *litorotulos.art.br* sobre uma coleção de antigos rótulos de bebidas do litógrafo Guilherme Rüdiger.

- Ars Brasilis, curadoria de Paulo Schmidt, na Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, Belo Horizonte (MG)
- Investigações: A Gravura Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo (SP), itinerante

2001

Trabalha com seu acervo particular, catalogando e organizando suas matrizes da litografia industrial com o intuito de criar um Centro de Memória da Litografia Industrial de Minas Gerais.

- Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira, Itaú Cultural, Belo Horizonte (MG)
- Investigações. A Gravura Brasileira, Itaú Cultural, Penápolis (SP)
- Galeria Escola Guignard, Belo Horizonte (MG) — individual

2003

Lança a série Lito Coleção, um projeto com seu filho João Lobo, no qual rótulos de bebidas litografados das décadas de 1930 e 1940 foram restaurados digitalmente e impressos em forma de ímã e cartão-postal.

2004

- Pampulha, Obra Colecionada: 1943-2003, no MAP, Belo Horizonte (MG)
- 40/80: uma mostra de arte brasileira, no Léo Bahia Arte Contemporânea, Belo Horizonte (MG)

2006

- Marca Registrada, Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG) — individual

2007

- Marca Registrada, Centro Cultura Usiminas, Ipatinga (MG) — individual

2012

- Gravura em Campo Expandido, Estação Pinacoteca, São Paulo (SP)

2014

- Mostra Escola Guignard — 70 anos, Escola Guignard-UEMG, Belo Horizonte (MG)
- Minas Território da Arte, Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard, do Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG)

2015

- Lançamento do DVD *da Estamparia Litográfica*, Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte (MG)
- Mostra da Estamparia Litográfica, Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte (MG)

2016

- SP ARTE. Feira Internacional de arte de São Paulo — Pavilhão da Bienal (stand da Galeria Manoel Macedo), São Paulo (SP)

Acervos e coleções

MAP, Belo Horizonte, MG

Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG

Coleção UFMG, Belo Horizonte, MG

Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG

Palácio do Itamaraty, Brasília, DF

Coleção LIGHT, Rio de Janeiro, RJ

Museu de Arte do Rio Grande do Sul, RS

Museu de Arte de Curitiba, PR

Museu de Arte de Florianópolis, SC

Museu de Arte de São Paulo, SP

Museu de Arte de Campinas, SP

Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA

Museu de Arte de Recife, PE

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ

Coleção Humberto Serpa

Coleção Marcos Coimbra

Coleção Randolfo Rocha