



VITOR HUGO GORINO

LITOGRAFIA ARTÍSTICA BRASILEIRA: LOTUS LOBO E DAREL VALENÇA LINS

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

VITOR HUGO GORINO

LITOGRAFIA ARTÍSTICA BRASILEIRA: LOTUS LOBO E DAREL VALENÇA LINS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
VITOR HUGO GORINO E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. MARIA DE FÁTIMA MORETHY
COUTO

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

G676L Gorino, Vitor Hugo, 1982-
Litografia Artística Brasileira : Lotus Lobo e Darel Valença Lins / Vitor Hugo Gorino. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Lins, Darel Valença, 1924-. 2. Lobo, Lotus, 1943-. 3. Litografia. 4. Gravura brasileira. 5. Apropriação (Arte). I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Brazilian prints - litography: : Lotus Lobo and Darel Valença Lins

Palavras-chave em inglês:

Lins, Darel Valença, 1924-

Lobo, Lotus, 1943-

Litography

Print

Appropriation (Art)

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Priscila Rossinetti Rufinoni

Maria Luisa Tavora

Anna Paula Silva Gouveia

Edson do Prado Pftzereuter

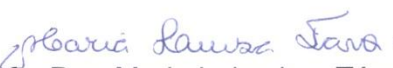
Data de defesa: 15-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

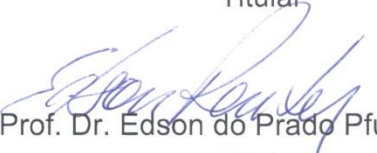
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

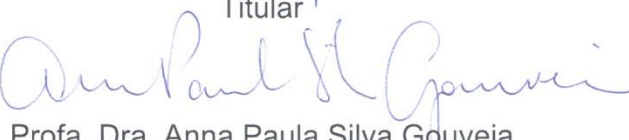
Defesa de Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada pelo
Doutorando Vitor Hugo Gorino - RA 017568 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dra. Maria Luisa Luz Távora
Titular


Prof. Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni
Titular


Prof. Dr. Edson do Prado Pfutzenreuter
Titular


Prof. Dra. Anna Paula Silva Gouveia
Titular

RESUMO

O presente trabalho analisa a produção litográfica de Darel Valença Lins (1924 -) e Lotus Lobo (1948 -) das décadas de 1970 e 1980. Estes artistas desempenharam papéis de destaque na produção e no fomento da litografia artística no Brasil a partir de contextos e referenciais distintos, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, respectivamente. Suas produções autorais apresentam novas direções ao passo que incorporam imagens apropriadas em suas gravuras e, ao mesmo tempo trabalham com novas soluções processuais para as impressões, de forma que suas obras enquadrem-se dentro do grupo de artistas que investigam a gravura como meio expressivo ambivalente, caracterizado pela reprodução e pela multiplicação da imagem.

Suas litografias se apresentam de tal forma, que reajustam e recompõem as imagens apropriadas recodificando-as, gerando uma nova construção na qual o registro original não mais as representa, mas também não se apaga por completo, semelhantemente ao que fazem os processos cognitivos de memória.

Palavras – Chave: Gravura; litografia; apropriação; Darel; Lotus Lobo

ABSTRACT

This work analyses the artwork of Darel Valença Lins (1924 -) and Lotus Lobo (1948-) through the 1970's and 1980's. These artists played top roles in the artistic application and teaching of the lithographic printing process in Brazil, specifically in Rio de Janeiro and Minas Gerais. Their personal work show new artistic investigation, placing them among the group of artists that investigate their medium technically and conceptually.

Keywords: Print; Lithography; Appropriation; Darel; Lotus Lobo

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo I. Do desenvolvimento da gravura artística brasileira.....	5
Capítulo II. Lotus Lobo e a fábrica mineira.....	33
Capítulo III. Darel e as imagens editoriais.....	105
Considerações finais.....	195
Referências bibliográficas.....	199
Anexos	207
1 - Entrevista com Darel Valença Lins em 21/11/2007.....	207
2 - Depoimento de Darel Valença Lins concedido ao autor em 21/02/ 2012.....	211
3 - Depoimento de Lotus Lobo concedido ao autor em 12/09/2012.....	215
4 - Depoimento de Marcio Sampaio concedido ao autor em 13/09/2012.....	221

“Não há nada nobre em ser superior ao homem ao lado, verdadeira nobreza é ser superior ao seu eu anterior”

(Ernest Hemingway)

Aos meus pais,
Por me ensinarem o caminho da verdadeira nobreza.

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a cumplicidade e o companheirismo de Fátima, orientadora e amiga de anos cujo exemplo sempre me mostrou que não há degrau que seja alto demais.

Aos professores Maria Luisa Távora, Priscila Rufinoni, Luise Weiss, Anna Gouveia e Edson Pfutzereuter, pelas atenciosas leituras, pareceres e aulas.

A Guilherme Machado, pela solicitude e pelo apoio em terras mineiras.

A Sebastião Flores, pelas conversas na borda da pedra.

A Maisa Byngton, pelas histórias e gentilezas.

Aos meus amigos, que mesmo diante de meus longos desaparecimentos e autoexílios acadêmicos, sempre me recebem de volta como se eu tivesse os deixado há menos de cinco minutos.

Aos familiares por todos os pequenos gestos que sempre me deram grande conforto durante o trabalho.

Aos meus irmãos, pois são a medida da minha extensão no mundo, pela alegria de encontra-los a cada nova vez.

A Juliana, pela cumplicidade, apoio e amor incondicionais.

A Lotus Lobo e Darel por me fazerem não ser mais um herói acompanhante.

Campinas, julho de 2014.

Introdução

A imagem da gravura brasileira como um objeto exótico diante de nossa história da arte vem perdendo espaço graças a um número cada vez maior de pesquisas na área, que têm questionado a produção e o desenvolvimento do meio e da linguagem da gravura, mostrando-a em um nível crescente de complexidade. É nesse campo em expansão que pretendemos nos colocar através deste trabalho. Nosso objeto de escolha dentro desse universo são dois artistas cujas obras se expandem pela litografia na mesma medida e ao mesmo tempo em que esta se expande no cenário da arte brasileira na segunda metade do século XX. Acompanha, por sua vez, as proporções cada vez maiores que a prática e o ensino da gravura tomam no Brasil, colocando-se de igual para igual – e para alguns conhecedores da área, em posição superior – em relação à gravura internacional. A obra litográfica de Darel Valença Lins e Lotus Lobo apresenta tamanho volume e inserção no contexto maior da arte brasileira que apenas sua recuperação cronológica já implica um trabalho de fôlego e de grande proveito para o conhecimento sobre os nossos gravuristas e o papel que desempenharam.

O interesse comum de ambos pela litografia, em sua prática e ensino, já os aproximava por atuarem profissionalmente de maneira muito semelhante, Darel no eixo Rio-São Paulo e Lotus Lobo em Minas Gerais. Apresentou-se a nós, ainda nos estágios iniciais do trabalho, a condição particular e complexa da dualidade da atuação de ambos entre a arte aplicada e a arte autoral, posição na qual o gravurista, ao menos em alguma medida, tradicionalmente se encontra. A gravura como meio ambivalente entre uma ferramenta reprodutora de imagens e uma modalidade artística expressiva, garante que seja desta forma. É inviável descartar, portanto, as diferentes maneiras pelas quais o gravurista se faz presente em ilustrações de livros, revistas e jornais antes que seu trabalho adentre o circuito de arte propriamente dito. Neste sentido, ainda que por necessidade e longe de possuir a liberdade artística sempre desejada, o meio editorial/comercial absorve esses profissionais, que têm nele uma possibilidade de desempenhar seu ofício, em especial antes da década de 1950. Nesse sentido, contamos com os exemplos dos pioneiros Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo que não apenas trabalharam com ilustração na gravura, mas

protagonizaram seu desenvolvimento na direção de uma prática autônoma, inserida no circuito de arte nacional.

Esta relação do meio com a arte aplicada está imbricada profundamente em suas bases, de forma que caracteriza muito mais uma condição de existência sua, do que um empecilho, um obstáculo a ser superado. A partir da maior frequência e qualidade com a qual a gravura se insere no circuito de arte, assistimos a chamada segunda geração de gravuristas brasileiros, na qual Darel e Lotus Lobo cronologicamente se inserem, se destacar por este campo ao passo que as utilizações da gravura na arte aplicada também se desenvolvem e se modificam. O envolvimento destes dois artistas com a arte aplicada já se desloca da condição de necessidade para a condição de intenção. Lotus Lobo trabalha na recuperação de imagens litográficas dos rótulos de produtos alimentícios de Minas Gerais. Darel, por sua vez, desloca-se dentro da função do ilustrador do que for encomendado, para a posição de ilustrar apenas os textos de sua escolha; e, posteriormente, faz gravuras para que um autor as comente textualmente, ou seja, numa condição na qual o texto ilustra a imagem.

É justamente do cruzamento entre a arte aplicada e a arte autoral que se estruturam as obras desses dois artistas a partir dos anos 1970. Abordam em seus trabalhos, direta ou indiretamente, a tensão estabelecida, indissolúvel, entre estes dois campos através do uso de imagens apropriadas. O repertório ou campo visual de onde estas provêm se relaciona densamente com o passado da gravura enquanto ferramenta reprodutora de imagens, utilizada no meio editorial, comercial e industrial em grande volume. Para Lotus Lobo, é o repertório desses rótulos, repletos de um ecletismo gráfico maneirista e apoiado num sensacionalismo propagandista *de primeiríssima qualidade*, como consta nessas próprias embalagens. Darel traz ao primeiro plano de sua obra artística o repertório imagético da cultura popular que sempre esteve presente em sua vida, pelo qual nutre grande afeição, permeado pelo cinema, pela fotografia e até mesmo pelas histórias em quadrinhos. Serve-se, nas páginas de revistas, da imagem fotográfica da figura humana, das mais variadas autorias e finalidades, reproduzidas à exaustão pelo meio editorial através da litografia e do *offset*.

Em ambos os casos, tratam-se de imagens massificadas, veiculadas a um grande número de pessoas, por um longo período de tempo. Mesmo que tenham deixado de circular, como no caso dos rótulos litográficos mineiros; ou que estejam destinadas a se repetir e reimprimir, sobrepondo-se indefinidamente, como as imagens fotográficas veiculadas pelo mercado editorial, estas imagens estão presentes no imaginário coletivo. Tamanha é (ou foi) sua inserção numa sociedade, que embora não nos lembremos em detalhes literais de cada um delas, nos lembramos de seu campo visual, do tipo de imagem ao qual pertencem. Este tipo de reconhecimento que temos de suas imagens é uma importante condição compartilhada entre a obra dos artistas e o público, os observadores dessas.

O envolvimento intenso que ambos têm com seus respectivos universos de imagens apropriadas fazem com que, em particular a partir da década de 1970, suas atuações artísticas muito mais entrelacem os campos da arte aplicada e arte autoral do que se dividam entre eles. A litografia toma a frente nesta postura como mais do que o suporte para suas obras, torna-se o veículo para a discussão da gravura como ferramenta expressiva que carrega a condição de reproduzir imagens. Dessa forma, por mais que nosso texto se organize a partir da cronologia dos artistas, o recorte em torno dos anos 1970, estendido para a década de 1960 em Lotus Lobo e de 1980 em Darel, se expande de acordo com a derivação que a discussão dessas imagens apropriadas levanta. Isso nos fez optar por uma estrutura que prioriza a cronologia, porém, sua ênfase não é a trajetória histórica de cada artista, mas a continuidade, o desenvolvimento das características mais determinantes de suas poéticas pessoais que unem a litografia à imagem apropriada num ponto focal que se encontra nos anos 1970 para ambos. Assim, dedicamos a cada artista um capítulo, articulando-os entre si, mas de maneira que também se sustentem independentemente e atinjam suas resoluções em particular.

O alinhamento dos capítulos II e III, sobre Lotus Lobo e Darel respectivamente, se inicia por espelhamento, ressaltando os diversos pontos análogos entre suas atuações e trajetórias; mas estende-se ao estabelecermos entre eles uma relação apoiada em estratégias muito similares de criação de obras a partir das apropriações. O centro desta relação é a construção de uma nova imagem (suas obras) a partir da desconstrução daquelas das quais se apropriam. Discutimos, portanto, dentro da ordem das imagens, um processo artístico

que aborda diretamente o trânsito sempre repleto de mudanças e adulterações entre *o que era e o que se tornou*. Em virtude disso, investigamos uma interpretação de suas obras como imagens da memória, ou, mais especificamente, como imagens de processos de memória, pautados pela adulteração das lembranças ao passo que as acessamos e recuperamos (ou reconstruímos) um fato.

Contudo, não nos lançamos em suas produções particulares sem antes contextualizá-las na curva de desenvolvimento da própria gravura brasileira, na qual suas atuações interferem diretamente. Partimos dos eventos, artistas e profissionais próximos à gravura – tanto no campo das suas aplicações comerciais e editoriais quanto do circuito de arte – que a alavancam em volume, intensidade, inserção e pertinência nos diversos meios onde se insere. Dentre estes, parte fundamental é a linha que acompanha o ensino da técnica e os ambientes que o promovem. Neles se condensa, conseqüentemente, a presença dos artistas e profissionais que se envolverão na próxima linha, a da aplicação destes nomes através de importantes obras ilustradas e participações de destaque nos salões de belas-artes, de arte moderna e arte contemporânea. Para tanto, retrocedemos à importante difusão da imagem gravada pelo território nacional, através da atuação de gráficas que operavam na ilegalidade antes mesmo da vinda da corte portuguesa ao país. Circulavam em terras brasileiras toda sorte de materiais impressos, de folhetos com orações, passando por rótulos, notas e documentos, até as cartas de baralho. O que se intensifica após a instalação da Imprensa Régia, do Real Arquivo Militar e da contínua difusão de oficinas como estas por todo o território, de forma que haja um gosto amplamente difundido pela imagem impressa no início do século XX no Brasil, que assiste a uma intensa proliferação destas imagens através de aplicações ainda mais diversificadas ao longo dos anos.

Capítulo I

Da consolidação da gravura artística brasileira

A década de 1950 condensou eventos de grande significância que alavancaram a gravura moderna brasileira a um patamar de destaque internacional. Nela culminam transformações iniciadas trinta anos antes nos veículos institucionais de produção e divulgação da arte, e de difusão cultural no país. Estas impactam então de maneira inédita a produção de arte em função de um processo e de um conceito que buscavam se alinhar: modernização e modernidade. A história recente desses eventos faz com que a maioria deles ainda seja encontrada/recuperada em fontes primárias de pesquisa, como artigos de periódicos, por exemplo, e, em grande parte, na forma de depoimentos de artistas e de outros profissionais, ligados à produção, veiculação e comercialização de gravuras, que aplicaram suas obras, recursos, ideias ou ofícios no que se configurou uma vertiginosa propagação da gravura brasileira. Consideramos também, certamente, a imprescindível atuação de críticos e teóricos das artes que muito contribuíram em nossa discussão, como Quirino da Silva, Mario Barata, Mario Pedrosa, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Frederico Moraes, Marília Andrés Ribeiro, Arnaldo Pedroso d'Horta, Marcio Sampaio, Maria do Carmo Veneroso; figuras que, em contato direto com os artistas, discutiram, acompanharam, criticaram e argumentaram sobre suas produções.

O complexo mecanismo que impulsionou a gravura brasileira e posicionou a figura do gravurista diante do circuito de arte pode ser mais bem discutido se abordado considerando-se os diferentes campos pelos quais a gravura se propaga. Há o papel das instituições oficiais e extraoficiais na difusão da gravura, de alguns de seus personagens em particular, das ramificações comerciais e da ampliação de um mercado receptivo à gravura artística, para elencar apenas alguns. Por esse tecido transcorre o fio que das transformações no artista que produz gravura no Brasil ao longo do século XX. E que, com igual importância, reexamina a própria compreensão da linguagem da gravura, de seus meios e de suas aplicações. Esse é o direcionamento que nos permite contemplar as possibilidades da gravura brasileira a partir de sua conceituação como produção moderna, para alguns, mais genuinamente moderna do que a própria vanguarda da semana de 1922,

com a qual tece um relacionamento tão intrincado quanto indissolúvel. Alinhamo-nos pontualmente ao corrente reexame de nossa modernidade e percorremos esse fio para nos debruçarmos sobre a produção de Darel Valença Lins e Lotus Lobo, com o objetivo de confrontar suas obras com este contexto. As quais, nos anos 1970, articulam-se pela via da apropriação e reutilização de imagens de terceiros, estabelecendo, em suas entrelinhas, questionamentos aos próprios fundamentos técnicos e poéticos da gravura, de um processo que, em sua origem, é reprodutor de imagens. Originalmente idealizado para aplicações específicas, acaba por encontrar na atuação de artistas do século XX um canal onde é problematizado, confrontando-se dentro de suas próprias fronteiras. A obra desses dois artistas, grosso modo, parte dos princípios da dinâmica relação entre gravura e ilustração, figuração, e acaba por rediscutir o processo exibindo-o, ou fragmentos dele, como obra finalizada. Em analogia aos artistas modernos que aferiram ao esboço a qualidade de obra finalizada, exibindo a marca, a mancha ou a pincelada, ou mesmo a exemplo de Rodin, que o fez na escultura¹, aproximamos as litografias de Darel e Lotus Lobo, como trabalhos que articulam ativamente a linguagem do meio da gravura, mais do que trabalham dentro de seus parâmetros.

Assim, é sobre a condição da gravura moderna, difundida e bem estabelecida junto às demais artes brasileiras e também internacionalmente, na segunda metade do século, que esses dois artistas atuarão, com os substratos e o repertório necessários para tanto. Por isso retrocedemos nosso olhar para algumas décadas anteriores às suas obras em questão serem produzidas. Nessa linha de investigação, é inevitável retornar às figuras pioneiras de Carlos Oswald, Oswald Goeldi e Lívio Abramo, como principais introdutores da gravura de cunho artístico no Brasil. Suas atuações dão continuidade a um processo que aprimorou o papel utilitário da gravura, aplicada anteriormente na reprodução de materiais comerciais, catálogos de Belas Artes, documentos etc. Mais que isso, são protagonistas no processo que, na primeira metade do século, ampliou o alcance da gravura, integrando-a em definitivo ao circuito de arte no Brasil. O qual dissociou a gravura apenas como meio para um fim, como reprodutora de imagens de outra ordem, como pinturas, por exemplo. A gravura irá se colocar não mais apenas como álbum, ou como ilustração, prancha, clichê, mas como obra final autônoma, do atelier à parede do espaço de exposição. Contudo, é

¹ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

tendencioso o raciocínio linear que desconecta a gravura de sua longa tradição de arte aplicada, campo limítrofe entre tantos outros campos, campo intersemiótico, como define Priscila Rufinoni:

É a este campo misto, a este campo classicamente circunscrito pelo termo “arte aplicada”, que daremos o nome de intersemiótico. Há uma espécie de porosidade, de “tradução” de um campo a outro – dos recursos da escrita para os recursos da imagem – que possibilita uma forma moderna de trabalhar com conceitos também traduzidos, contrabandeados da teoria da linguagem para a imagem ou da história da arte para a literatura.²

Com igual importância a autora destaca a presença simultânea da gravura de Oswaldo Goeldi pelos campos que denomina *arte aplicada* e *arte desinteressada*, ou autoral, remetendo ao chamado campo intersemiótico da ilustração editorial e da produção artística pessoal do gravurista. Tal característica, a dualidade da produção de um gravurista entre o circuito de arte e a arte aplicada, não se limita à obra de Goeldi, e se mostrará uma constante. A inserção da gravura brasileira no circuito de arte, reconhecida oficialmente através dos prêmios nacional de gravura para Goeldi (Bienal Paulista 1951) e internacional de gravura para Fayga Ostrower (Bienal de Veneza 1958), não implica o desaparecimento da mesma no campo da arte aplicada. Assim, essa dualidade de atuação pode, e talvez deva, não apenas ser vista negativamente, pela necessidade financeira dos artistas trabalharem com ilustrações, mas como uma condição de existência de nossa gravura. Dessa forma, se afasta do aspecto da digressão, de uma produção paralela e isolada e passa a ser integrada ao desenvolvimento da linguagem do artista.

A gravura e suas aplicações técnicas diversas andam lado a lado, e sua presença no país remonta ainda à colônia, quando as oficinas, tipografias e estamarias florescem por todo o território já em meados do século XVIII. Operando ainda na ilegalidade em virtude da proibição de quaisquer atividades de imprensa em terras brasileiras pela metrópole, diversas foram as oficinas descobertas e fechadas por ordens régias de que se tem documentação, antes e após a implantação da própria Imprensa Régia, em 1808. No período da primeira expansão da litografia no Brasil, a partir de 1826 (muitas oficinas litográficas já

² RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Oswaldo Goeldi**: Iluminação, ilustração. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

existiam ilegalmente antes disso e o próprio Real Arquivo Militar já era ativo há quase vinte anos), já circulavam livros, álbuns, folhetins, vinhetas, orações e outras formas de textos ilustrados com gravuras. A esses materiais cabe grande parte da responsabilidade, desde o início do século XVIII em diante, pela disseminação de seu gosto em terras brasileiras.

É preciso esclarecer que gravuras eram algo presente no imaginário popular na época de sua expansão ao circuito de arte. Portanto, tratamos de rever as relações de ordem de um meio de expressão, que se encontrava mais aplicado ao meio técnico e propaga-se gradualmente ao meio artístico oficial. Atentamos, assim, não para um surgimento da gravura artística no Brasil, mas sim para sua inserção nesse meio, para o qual seu passado ligado aos meios de arte aplicada é de fundamental importância, como veremos adiante. Na colônia, tal fator vem ao encontro das incursões de artistas estrangeiros por terras brasileiras, que aqui produzem gravuras ou desenhos de referência para gravuras, a exemplo de Debret, Grandjeon e em especial dos antigos gravuristas da Casa Literária Arco do Cego, como Romão Eloi, Paulo Santos, João Caetano Rivara entre outros, trazidos ao Brasil com a vinda da corte para o Rio de Janeiro. Ademais, a popularização vertiginosa da litografia no século XIX, em grande parte por sua acessibilidade técnica, fez com que esta se incorporasse à maioria das necessidades da impressão e reprodução editorial, industrial e comercial de imagens e foi além: mapas, plantas, paisagens, retratos, cenas, cartazes, caricaturas etc. Esta última tendo desenvolvimento de destaque pelas atuações de Angelo Agostini e Bordallo Pinheiro em publicações como a *Semana Ilustrada*, *Ilustração Brasileira*, *Vida Fluminense*, o *Mosquito* e o *Malho*.

Cerca de um século depois da chegada da corte portuguesa, em 1913, a obra do florentino Carlos Oswald, recém-chegado ao Brasil, representa um dos primeiros indícios da renovação no âmbito da gravura no país. O que, somado ao seu papel à frente do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro a partir de 1930, coloca-o também como figura inaugural da gravura artística em metal no país, embora ainda voltado principalmente à ilustração e à arte aplicada em geral. No mesmo ano de sua chegada, Oswald realiza uma exposição composta exclusivamente de gravuras na Escola Nacional de Belas Artes, o que provavelmente se configura numa das primeiras do gênero no país. Segundo Leon

Kossovitch³, Oswald segue em suas obras a tendência do *macchiaiolo*, das manchas impressionistas, em voga na Itália desde meados do século XIX, assim, suas imagens apresentam em sua maioria cenas cotidianas de trabalho no campo e paisagens, entre outros motivos. Em 1914, Anita Malfatti também realiza uma exposição que entre desenhos e pinturas traz também gravuras, modalidade que estudou e que havia produzido durante sua estadia em Berlim, três anos antes. O apuro técnico de Oswald e o ambiente de oficina de gravura do Liceu fazem do Rio de Janeiro o primeiro reduto agregador de gravuristas do país, cuja atuação com destaque na área estende-se até a segunda metade do século XX.

Através dessa linhagem chegamos necessariamente a Oswaldo Goeldi, que se iniciou na xilogravura em Niterói, em 1924, técnica que, segundo depoimentos do artista, aprendera com Ricardo Bampi, que por sua vez a trouxe da Alemanha em 1914. De maneira geral, o estabelecimento da gravura artística no Brasil faz referência constante a uma herança alemã, suíça e austríaca, em especial do movimento expressionista alemão. Embora a genealogia de nossa gravura confirme tal apontamento, o debate atual do campo da gravura revê essa questão também sobre o prisma da apropriação, de uma gravura brasileira que assimilou seu referencial inicial no expressionismo alemão e logo, sobre este, investe no que acaba por se formar como uma identidade própria, que mescla o *gesto caligráfico*⁴ do artista moderno a uma tradição expressionista, como dito, apropriada. O agrupamento da obra desses gravuristas, que justamente por não se reunirem sob a chancela de escola ou movimento, que os encadeia sutil e extraoficialmente por relações de procedência e decorrência/dissidência, faz transparecer valores menos políticos, e talvez mais genuínos de seus discursos poéticos da/modernidade. Nesse sentido se intensifica o grau de complexidade, para Rufinoni e Cabo⁵, da relação entre a gravura moderna – termo muitas vezes empregado apenas por conveniência cronológica – e o modernismo no Brasil. Para ambas as autoras será na produção de Oswaldo Goeldi que se encontram os indícios fundamentais desse crescimento em complexidade, pois tanto a atuação do artista quanto o

³ KOSOVITCH, Leon, LAUDANA, Mayra. **Gravura Arte Brasileira do Século XX**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

⁴ RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Quimeras da Modernidade: Uma interpretação da obra de Marcelo Grassmann**. São Paulo: USP, 2006. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁵ CABO, Sheila. **Goeldi – Modernidade extraviada**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

discurso de sua produção já não se enquadram nos limiares da produção corrente de gravura em seu respectivo contexto.

A já mencionada genealogia da gravura no Brasil apoia-se com certo exagero na presença de elementos relacionados ao expressionismo na formação de um corpo inicial de gravuristas brasileiros, incorrendo na classificação dos mesmos sobre a alcunha de *expressionistas*. Por exemplo: Goeldi é nascido no Brasil em 1895, vive na Suíça de 1901 a 1919, e trava duradouro contato com o austríaco Alfred Kubin, figura que se torna uma espécie de mentor artístico do brasileiro. Lívio Abramo, nascido em 1903, já conhecia a obra de Oswaldo Goeldi e inicia-se na xilogravura motivado por uma exposição de artistas expressionistas alemães em São Paulo, na qual conhece os trabalhos de Heckel, Schmidt, Köllwitz e outros. Já ingresso na atividade de ilustração editorial, Abramo lança-se na prática da gravura em 1925, mesmo sem frequentar um curso específico. Axl Leskochek, austríaco nascido em 1889, chega ao Brasil no início dos anos 1940 e tem grande importância na ampliação do campo da gravura moderna por sua carreira didática, até mais do que por sua obra artística. Ensinou muitos artistas da chamada segunda geração, que começam a produzir já no final da mesma década. A sucinta relação de nomes acima – sobre os quais os quais desenvolveremos o comentário adiante – é de suma importância, pois, junto de Lasar Segall (como afirmam alguns autores) formam a primeira geração de gravuristas modernos brasileiros. Como figuras centrais do estabelecimento das primeiras décadas da gravura artística no país, tratarão de valores formais e estéticos que remontam à produção artística de países como a Alemanha, Áustria e Suíça, ligados ao expressionismo. Contudo, isto não faz deles expressionistas, mas ainda assim, destaca-se aqui um elemento significativo da estruturação da gravura moderna brasileira: seu afastamento em relação aos referenciais das vanguardas francesas, adotados pelo movimento modernista instituído pelos pioneiros da Semana de Arte Moderna de 1922.

Sobre essa condição, atentamos ainda para uma problematização do expressionismo como estrutura histórica no Brasil, mais especificamente no universo imagético referencial e de produção da gravura brasileira. O intenso contato de alguns dos mais significativos pioneiros da gravura no país com a produção expressionista internacional é factual, Goeldi e Abramo são exemplos disso. Contudo, no decorrer de suas

produções e ao passo que diversos outros artistas também adotam referenciais semelhantes, ou mesmo os dois gravuristas em questão como referenciais, é inevitável questionar quanto há de expressionismo alemão da produção brasileira de fato. Uma aproximação mais cuidadosa dessa questão permite-nos reconhecer em nossa gravura uma indiscutível predileção pelo desenho ou pela solução formal que o gesto expressionista concede às obras.

Acompanhado dessa solução formal, o universo temático dos motivos sociais e de uma luta de classes acompanha momentos inaugurais dos gravuristas no país. Esses motivos certamente são centrais na produção expressionista internacional, na obra de artistas de renome, a exemplo de Kathe Kollwitz, que, como dito, ecoa com peso na produção inicial de Lívio Abramo. Correspondências diretas como essa, cabíveis, talvez devam ser tecidas com a ressalva de que muito se apropriou do expressionismo na gravura brasileira, mas com igual intensidade, muito se adulterou deste também. A prática também é adulterada pela presença da imagem gravada dos diversos ramos da arte popular brasileira, o passado gráfico do país não apenas continua a povoar e dividir as publicações com as gravuras desses artistas, mas é parte do repertório destes, presente com potência em seus imaginários pessoais. Considerando apenas algumas dessas possibilidades, vislumbra-se muito mais porosidade nesse objeto que se conhece como gravura brasileira. Isso possibilita melhor articulação na discussão de casos como o do próprio Goeldi, ou de tantos outros gravuristas, que estabeleceram uma obra sob as dimensões expressionistas do fazer artístico, e, pelas mesmas dimensões, não mais se limitaram.

Cientes dessa condição, ainda se dá o devido peso dos nomes inaugurais da gravura no país, considerando aqueles que se originam do campo expressionista, dada a projeção de suas atuações e de suas obras, assim como da linhagem de gravuristas que se propagou a partir destas. Contudo, as presenças iniciais da gravura moderna no circuito de arte pouco investem neste gesto expressionista, como destacam Kossovitch e Laudana:

A exposição da Semana de Arte Moderna não traz gravuras. As exposições de 1913 e 1919 de Carlos Oswald ou a de 1914 de Anita Malfatti não são suficientes para provocar os modernistas da Semana. Não só a pintura de Anita é mais elaborada do que sua contemporânea gravura como também, e até por essa razão, constitui-se seu modelo, que

se expõe em 1922. Quanto a Carlos Oswald, sua inclusão na modernidade de *machiaiolo* não basta para levar-lhe a gravura à exposição. Nos anos em que se inicia a gravura moderna, que será brasileira, não se entrevê nenhum expressionismo. As gravuras de Lasar Segall, nos anos imediatamente seguintes a 1908, nada tem de expressionista, o que seus retratos desses anos exemplificam; cotejando-se com os de Anita, que tampouco é expressionista [...] evidencia-se que a força de sua gravura está na veemência da incisão, traço que partilha com Segall, ainda caminhante no conturbado campo da virada do século.⁶

Está pontualmente destacada no trecho a ausência de referências de teor expressionista nas obras dos primeiros artistas a expor gravuras no Brasil. Assim, mesmo considerando seu pioneirismo, a produção dos artistas mencionados acima não terá reverberação tão decisiva nesse momento inaugural da gravura brasileira quanto as de Goeldi, Abramo e Leskoscheck. Não cabe aqui nos concentrarmos no exame de relações de origem e pioneirismo, mas sim destacar que a sedimentação de características constituintes de uma identidade de nossa gravura, que é certamente mais incisiva pela obra dos três artistas citados acima, como atesta a própria produção dos gravuristas brasileiros na segunda metade do século XX. Em meio a esse processo, devemos assinalar o debate sobre a posição da gravura, que, nesse momento, ainda era considerada uma forma de arte inferior às modalidades das belas-artes como a pintura e a escultura, por exemplo.

Muito desse estigma se origina na relação entre a gravura e a ilustração, em especial nas primeiras décadas do século, uma relação complexa que se articula no país, como comentado, desde seu passado colonial e que sofre constantes mudanças ao longo do tempo. Para nosso interesse, em especial no momento em que Goeldi e Abramo já têm uma produção de maior fôlego, essas mudanças simultaneamente promovem e são resultantes do estabelecimento de um mercado para a gravura, que, inicialmente, apoia-se quase unicamente no ramo editorial. Muito da imagem da gravura enclausurada, poética e formalmente, no papel de ilustração, encontra-se no testemunho dos próprios gravuristas, como quando Goeldi e Kubin, em correspondências, lamentam-se por, na posição de artistas, dedicarem a maior parte de seu tempo à produção de outros, referindo-se às

⁶ KOSSOVITCH, Leon, LAUDANA, Mayra. **Gravura Arte Brasileira do Século XX**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

ilustrações, por necessidade de sobrevivência. De certo, o melhor ambiente para um artista que pratica a arte desinteressada, sem aplicabilidade ou finalidade direta, não é o trabalho em periódicos editoriais, na imprensa, ao qual a maioria dos gravuristas da primeira e também segunda geração aderem. Ainda compatível a essa estrutura, se conecta a formação desses indivíduos, de ordem do privilégio técnico, com ênfase no ofício, como o próprio nome do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro exprime, ou mesmo o Instituto Masculino do Brás, em São Paulo, onde se forma Marcelo Grassmann (embora não tenha estudado gravura no Instituto), da geração seguinte à de Goeldi. Instituições como essas se articulam com a gravura a partir de sua aplicabilidade, que, até então, centrava-se num mercado cujas necessidades práticas essa mesma gravura supria. O papel desempenhado inicialmente por Goeldi e Abramo dentro da ilustração acaba por estender-se, um tanto subversivamente, além dessas aplicações correntes da gravura, atingindo o circuito de arte. Tal conquista é atingida de nenhum outro lugar senão de dentro das próprias fronteiras da ilustração. O que se reavalia atualmente dentro desse debate não é a medida de seus esforços ou méritos, mas sim a suposta aridez poética e de meios do território onde atuaram. Um exemplo, ainda que pontual, dessa questão são os grandes projetos de edição, em sua maioria de clássicos literários, que se espalham pelas décadas de 1930 a 1950, em especial pela editora José Olympio: *“A preocupação com a edição de artistas nacionais e a tradução sistemática de obras estrangeiras ancoram-se nas novas ideias de difusão cultural, sintoma da posição político-social que balizou toda a intelectualidade brasileira à época.”*⁷

Rufinoni empenha-se em reexaminar a relação ou mesmo a dualidade entre o artista e o ilustrador, que nesse momento estão reunidos na figura do gravurista. Figura posta em desvantagem em relação ao circuito de arte naquele momento, mas que ao mesmo tempo, evidencia as possibilidades do avesso dessa sua condição: os privilégios de uma atuação considerada marginalizada. Deles, destaca-se a desvinculação com o movimento modernista e com os objetivos dos teóricos e críticos que o apoiavam, em especial com sua condição considerada institucionalizada, sua proximidade com o Estado. Assim, a gravura

⁷ RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Quimeras da Modernidade: Uma interpretação da obra de Marcelo Grassmann**. São Paulo: USP, 2006. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

brasileira se insere diferentemente nessa estrutura, recaindo pelo trilho da expansão do mercado editorial brasileiro. Contudo, o jornal, meio importante de inserção da produção de gravura, é, nesse momento, também uma estrutura institucionalizada. A natureza de seu fomento à imagem gravada pode ter sido distinta da validação dos vanguardistas de 1922 pelos canais oficiais, mas também foi uma realidade. Nessa indagação sobre o jornal se estabelece uma face que compõe o prisma das tensões entre a obra autônoma e o mercado, questão central do estabelecimento e difusão da gravura brasileira. A essa imagem recorreremos em diversos momentos, na medida em que essa questão reaparece sob novos atritos e condições, no contexto geral da produção de gravura ou como questão intrínseca à obra de um determinado artista. Ressaltamos ainda que a gravura moderna, embora não participe da vanguarda modernista, perseguirá valores poéticos e formais análogos aos seus, como por exemplo, a aceitação da bidimensionalidade do plano pictórico. O que fez, segundo Rufinoni, até com mais êxito do que a própria vanguarda. Na qualidade de arte moderna, a gravura se beneficiará do reconhecimento instituído dos valores plásticos defendidos pela vanguarda, questão maior dentro da arte brasileira do que o direcionamento de um ou outro possível movimento artístico.

Como citado, tocante a praticamente todas as questões levantadas até o momento está a atuação de Oswaldo Goeldi (1895 – 1961), figura em torno da qual revolve o estabelecimento inicial da gravura moderna brasileira. Recaem sobre ele os papéis de introdutor da xilogravura artística e pioneiro da gravura moderna. Isso se deve à reverberação de características de sua obra na linhagem de artistas que se seguem à sua atuação; e à estreita relação mantida com o Liceu de Artes e Ofícios, que conta decisivamente a esse favor, como aponta o conhecido depoimento de Darel Valença Lins a respeito: *Se para Dostoievski os escritores russos de seu tempo saíram do capote de Gogol, se para Diego Rivera os mexicanos saíram das caveiras de Posada, nos, gravuristas e desenhistas brasileiros, saímos dos becos de Goeldi*⁸. A primeira exposição individual de Goeldi no Rio de Janeiro, em 1924, no próprio Liceu de Artes e Ofícios, foi mal recebida pela crítica. Sua ausência do país por vinte anos dificulta seu alinhamento com a produção

⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rio, 1965.

artística em voga no Brasil, pois retorna já com uma linguagem estabelecida, entre o expressionismo e o decisivo contato com Kubin.

Segundo Rodrigo Naves, o Brasil que Goeldi encontra em 1919 estava voltado ao desejo de progresso. E a reação artística brasileira oficial à tradição acadêmica se traduzia num projeto para o futuro, alinhado, com os pioneiros paulistas da Semana de Arte Moderna. Contexto que se reforça pelo impulso dado ao desenvolvimento do parque industrial brasileiro em virtude da Primeira Guerra Mundial. A urbanização tardia em relação aos países europeus, decorrente de tal processo, encontra um impasse ao implantar-se em uma sociedade cujos indivíduos e relações sociais ainda se pautam por valores ligados às estruturas de poder autoritário de um passado colonial. O autor destaca o deslocamento desse indivíduo tomado abruptamente, ou ao menos em um curto espaço de tempo, por um processo de modernização, e, fundamentalmente de alteração das regras de convívio social no novo meio urbano. Seu ponto de partida é a identificação desse sujeito comum com as figuras representadas por Goeldi, e, em última instância com o próprio artista, recém-chegado ao país: *A ruptura com a Europa deixou-me em pleno abandono, numa luta de consciência*⁹. Voltando seu olhar a um mundo alheio à modernização, aos subúrbios, um cenário de ausência, povoado por aqueles que não se enquadram na nova nem na velha ordem. O artista vive em meio a essa realidade, a essas personagens à margem de uma visão parcial e superficial de progresso na fundação de um novo Brasil. Em relação a essa nova condição de vida urbana, estabelece uma obra reflexiva da marginalidade em si, dos caminhos entrecortados da modernidade brasileira, que, em hipótese alguma, em suas imagens, é possível de ser concebida por uma visão linear e positivista do progresso que para Goeldi é fundamentalmente excludente.

Essa visão da obra de Goeldi, proposta e desenvolvida por Sheila Cabo Geraldo¹⁰, como reveladora de um falho conceito de progresso linear, como se historicamente inevitável, alude à reflexão benjaminiana de mesmo cunho¹¹, e estende-se a uma crítica ao próprio modernismo solar e sua objetividade, também linear, como movimento de inevitável conquista de novos valores plásticos. A gravura moderna por sua vez, segundo a

⁹ NAVES, Rodrigo. **Goeldi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

¹⁰ CABO, Sheila. **Goeldi – Modernidade extraviada**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

¹¹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

maioria dos autores até o momento relacionados, se desenvolverá pelo que se coloca aqui, na falta de um termo melhor, como marginalidade, no avesso desse contexto positivista. Para nossa pesquisa, esse é o campo de maior pertinência, bem como a difusão errática e fragmentada da produção de gravuristas que colaboram para o estabelecimento da modalidade em suas primeiras décadas. Tal condição não é destacada aqui como desencadeadora de mazelas sofridas pelos gravuristas, como a falta e um mercado para a gravura, sua disseminação por campos extraoficiais ou sua ausência inicial no circuito de arte brasileiro; mas como detentora de valores intrínsecos da modernidade, como fragmentação, simultaneidade e ambivalência. Valores que permeiam a trajetória da gravura, dos gravuristas modernos e de sua linguagem, em reforço à ideia de que esta se desenvolve com a modernidade, ou a partir dela, mas não sobre ela.

Dentre esses e outros conflitos, Goeldi se colocava um personagem emblemático: *Nunca sacrifiquei a qualquer modismo o meu próprio eu. Caminhada dura, mas a única que vale todos os sacrifícios.*¹² De suas obras emana uma visão crítica do processo de modernização urbana, pautada pela fragilidade da estrutura dos centros urbanos e da já mencionada parcialidade desse processo de modernização do Rio de Janeiro. Esta postura, que contribuiu para seu estabelecimento quase como uma figura mítica para seus contemporâneos, é indicadora da inevitabilidade de tal processo, e de seu papel ambíguo como artista e cronista da vida suburbana naquele momento.

Em 1930, publica no Rio de Janeiro o álbum *10 Gravuras em Madeira*, prefaciado por Manoel Bandeira. Sete anos depois ilustra a edição de luxo do poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, nesse trabalho, não só exibe seu domínio técnico sobre a madeira como inicia suas xilogravuras em cores, inovação de grande importância dentro de sua produção. Exibe nas ilustrações do poema um desenho mais sintético, objetivo, de grande valor expressivo em sua concisão, valores que se tornam intrínsecos às gravuras do artista ao longo de sua carreira. Ressaltamos que tal publicação é um dos marcos iniciais da incursão dos primeiros expoentes de nossa gravura moderna pela ilustração literária. Ainda por necessidade, nesse momento, Goeldi inicia uma duradoura carreira como ilustrador, inicialmente trabalhando em periódicos como o já mencionado *Ilustração Brasileira* e *Para Todos*, iniciativa que a

¹² LEITE, José Roberto Teixeira. De Goeldi ao Abstracionismo in: **Gravura Brasileira 74**. São Paulo: Fundação Bial, 1974.

partir dos anos 1940, através da figura de José Olympio, irá crescer e envolver muitos outros gravuristas e publicações. Os destaques de obras ilustradas pelo artista para esse editor incluem: *Recordações da Casa dos Mortos*, *O Idiota* e *Humilhados e Ofendidos*. A atividade didática do artista junto da Escola Nacional de Belas Artes e os fortes traços da identidade de sua obra tanto nos motivos representados, como na sua forma e sua poética, atraíram todo um séquito de artistas nos anos seguintes. A atuação de Goeldi polariza a gravura brasileira numa situação paralela e crítica em relação ao modernismo no Brasil, além de repercutir por mais de meio século na formação de uma robusta geração de gravuristas brasileiros.

Outra figura de destaque ainda nos anos 1920 é a de Lívio Abramo (1903 – 1992). Abramo toma conhecimento da xilogravura em 1925, por conta da crise de 1929, abandona seus estudos em arquitetura e ingressa na carreira de ilustrador, no jornal *Diário da Noite*. A atividade no meio editorial sustenta sua produção como gravurista por mais de trinta anos. Na qualidade de militante político membro do PCB e posteriormente do PSB, muitas de suas obras desse período voltavam-se aos temas sociais abarcados pela luta de classes e pelo discurso comunista. Firmemente envolvido nesses ideais, Lívio produz até 1939-40, quando a Espanha cai e se inicia a Segunda Guerra Mundial, o artista abandona sua produção, que seria retomada apenas em 1947. Contudo, em meados da década, trava contato e estuda gravura com o artista alemão Adolphe Köhler, que o apresenta a uma prática mais sofisticada da xilogravura de topo. A atividade como ilustrador alavanca sua projeção como artista em 1948 por iniciativa da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, que o contrata para fazer as gravuras do livro *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos de Mello Franco.

Idealizada em 1943 no Rio de Janeiro por Dom Pedro de Orleans e Bragança, Raymundo Castro Maya, Afrânio Peixoto, Cypriano Amoroso Costa e Max Fischer, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, que se estruturava nos moldes das sociedades Francesa e Inglesa de bibliofilia, publicando livros de alto padrão editorial e artístico. Suas tiragens limitadas em torno de cento e vinte exemplares eram distribuídas aos cem membros do grupo, ao artista ilustrador e a alguns órgãos oficiais do governo e bibliotecas de destaque, como a Biblioteca Municipal de São Paulo, Biblioteca Municipal de Lisboa,

Biblioteca Nacional de Paris, ao British Museum e à Library of Congress de Washington. A Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil contava com outros membros de destaque como Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteado Matarazzo, Gilberto Chateaubriand, Carlos Guinle, José Mindlin, Roberto Marinho, Ricardo Xavier da Silveira, Israel Klabin e Walter Moreira Salles entre outros.

As edições da sociedade terão papel singular na produção e difusão da gravura brasileira, trazendo artistas já consagrados e gravuristas que começavam a se projetar no circuito de arte do país, como Cândido Portinari, Lívio Abramo, Napoleon Poty, Babinski, Iberê Camargo, Di Cavalcanti, Aldemir Martins, Marcello Grassmann, Darel entre tantos outros. O primeiro livro editado pela sociedade, em 1944, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, trazia ilustrações de Cândido Portinari. Esse processo se alavanca em especial após a criação do selo *Edições de Arte*, em 1950, uma linha paralela de publicação da Sociedade, pela qual os textos eram editados em material e formato de luxo, e incluíam gravuras originais em um álbum à parte. As publicações do selo destinavam-se à comercialização, diferentemente da linha principal de publicações da Sociedade. O primeiro volume do selo Edições de Arte data de 1956, com tiragem de 110 exemplares, trazia o a compilação de contos *Círculo de Giz*, de Léo Vitor, ilustrados por dez litografias de Darel. O artista pernambucano, desde 1950 ocupou o cargo de diretor técnico do selo, chefiando a produção das edições e selecionando os artistas para realizar as ilustrações de cada texto.

Os projetos de José Olympio, editando obras completas de escritores estrangeiros no Brasil, a exemplo de Dostoievsky, compõem certamente um dos primeiros passos da expansão da gravura dentro do meio editorial que a levarão a um reconhecimento capaz de aproxima-la do circuito de arte. Certamente, a incursão de gravuristas dentro do meio editorial é numerosa e ampla nesse momento, mas igualmente fragmentada. Seus trabalhos encontram-se comumente em revistas de variedades como *Para Todos*, *Fon-Fon!* ou *Revista da Semana*, ilustrando textos e contos de autores e escritores iniciantes e consagrados. Contudo, nesse contexto, tais produções dividem espaço com notícias e propagandas de diversas ordens, anúncios de produtos e receitas culinárias. Essas revistas em especial, compunham um meio contaminado, justamente por agrupar e relacionar em

suas páginas materiais tão distintos, que de uma forma ou de outra, passam a constituir o imaginário e o campo imagético da mídia de massa brasileira. Artistas da segunda geração da gravura, como Marcelo Grassmann, Poty e o próprio Darel, entre outros, também produzem gravura nesse/para esse meio, mas também realizam o processo inverso, fazendo dessas publicações *contaminadas* o substrato de suas obras. A essa presença da gravura no meio editorial na primeira metade do século XX falta o foco e o veículo que irá contribuir para que ela seja colocada em evidência diante das estruturas que abastecem o circuito de arte. Tal visibilidade será garantida num primeiro momento pelas edições ilustradas lançadas por José Olympio, e pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, por exemplo.

No momento da instauração das Edições de Arte, o trânsito da gravura do ambiente editorial ao ambiente do circuito de arte já será de mão dupla. Esta já está consagrada por premiações no Salão Nacional de Belas Artes, Salão Nacional de Arte Moderna e mesmo nas Bienais, paulistas e internacionais, como veremos adiante. Revela-se fragmentado o desenvolvimento da duradoura relação entre a gravura no meio artístico e no meio comercial. Questão central recuperada pela produção de artistas como Darel e Lotus Lobo, que se posicionará poeticamente em meio à cacofonia de imagens, marcas de produtos e propagandas das páginas de revistas onde a gravura sempre esteve; e trabalharão não mais para se desvencilhar dessa condição, mas integrando-a e aceitando-a como parte de sua identidade.

A experiência da ilustração de *Pelo Sertão* está no início desse largo debate, nela, Abramo aproxima-se de uma solução formal mais pessoal e sintética para suas figuras. O que, por sua vez, dá à composição maior importância na obra, mais até do que suas próprias figuras, revelando características indiciais de sua futura pesquisa formal no campo da abstração. Um dos primeiros reconhecimentos oficiais dado à gravura brasileira no patamar artístico cabe às próprias ilustrações de *Pelo Sertão*, que vencem o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Belas Artes de 1950. No mesmo ano Oswaldo Goeldi integra o grupo de representantes brasileiros na Bienal de Veneza e na mostra brasileira em Roma. No ano seguinte, com a realização da I Bienal Internacional de São Paulo, é instituído um prêmio destinado à modalidade, o prêmio nacional de gravura, vencido por Goeldi, possivelmente como um reconhecimento tardio de sua extensa e já difundida obra.

Assegura-se, particularmente a partir dessa última premiação, um novo canal de inserção da gravura no circuito de arte, novo, e não único, pois Abramo vencera o SNBA. Na ocasião de seu prêmio, o salão já possuía uma divisão para arte moderna, e também uma ala de recusados, livre para participações. Os atritos internos da Escola Nacional de Belas Artes avançaram, motivados por uma maior abertura da instituição à arte moderna, e, em 1951, paralelamente à instauração das Bienais paulistas, o SNBA divide-se definitivamente, dando origem ao Salão Nacional de Arte Moderna. Este Salão, junto das Bienais abarcará a participação crescente dos gravuristas na mesma medida em que estes crescem em número e que a modalidade, inserida no circuito de arte, se difunde a partir do eixo Rio-São Paulo. Essa barreira certamente acabou sendo extrapolada, por exemplo, no caso da expansão mineira da litografia artística, protagonizada e fomentada por Lotus Lobo a partir da ida de João Quaglia para Juiz de Fora, no início da década de 1960.

Concomitantemente à inauguração do SNAM e das Bienais paulistas cria-se a Comissão Nacional de Belas-Artes, presidida por Rodrigo Melo Franco de Andrade. A comissão era integrada por Oswaldo Goeldi, ao lado de Iberê Camargo e Santa Rosa. Contamos aqui, não apenas com o despontamento de um cenário propício à gravura, mas com um do qual um gravurista faz parte, institucionalmente. Organiza-se um contexto que está apto a receber, julgar e premiar a gravura no Brasil que modificará a ordem de relações da segunda geração de gravuristas modernos com seu ambiente. Pelo qual entendemos: a recepção crítica, o circuito e o mercado de arte, a ligação da gravura com o meio editorial, entre outros. Da mesma forma, será alterada a propagação do ensino da gravura na segunda metade do século, contando com novos veículos oficiais e extraoficiais. Importantes nomes como Darel, Fayga Ostrower, Poty e Lotus Lobo assumem papel de professores de gravura ainda nos seus primeiros anos de atuação, diante de um contingente de alunos substancialmente maior do que nas décadas de instauração da modalidade no país.

Contudo há ainda uma importante figura que precede tais artistas nesta operação: Axl Leskoschek (1889 – 1975), responsável pela formação de muitos dos gravuristas da segunda geração. O austríaco vem ao Brasil no fim da década de 1930 em virtude da segunda guerra mundial. Virtuoso gravurista em madeira, o artista foi prontamente absorvido pelo projeto de ilustração das obras completas de Dostoiévsky da editora José

Olympio. É encarado, dentro da relação ambígua do gravurista nesse momento, que atua tanto na ilustração como na arte desinteressada, como um dos mais completos artistas do primeiro campo. Destaca-se por caminhar muito bem nos meandros da linguagem entre o texto e a imagem, tendo assim ampla produção como ilustrador, valor que possivelmente tem maior eco nos reexames atuais de sua atuação do que durante a própria. Mas seu papel mais importante no âmbito da gravura brasileira foi certamente o de professor. Em sua relativamente curta estadia no Brasil (retorna à Áustria em 1949) leciona em seu atelier particular no bairro da Glória no Rio de Janeiro e na Fundação Getúlio Vargas, no curso de artes gráficas.

Sua presença no país vem ao encontro das atividades didáticas de gravura artística do Liceu de Artes e Ofícios, colaborando com a solidificação da produção e do ensino da gravura no eixo Rio – São Paulo, que a despeito de exceções como o Clube da Gravura de Porto Alegre (anos 1950) e a Casa de Gravura do Largo do Ó (anos 1980), em Tiradentes – e respectivos artistas envolvidos – certamente representará o maior peso da gravura moderna brasileira pelo século XX. Porém, Leskoschek oferecerá a seus alunos – dentre os mais conhecidos estão Ivan Serpa, Fayga Ostrower e Renina Katz – diferentes referenciais artísticos em relação aos do Liceu, estreitando os laços entre a formação dos gravuristas brasileiros e os referenciais formais da arte dos países de tradição gráfica da Europa, fator que refletirá em novas orientações dentro de nossa gravura moderna já na década de 1950.

A viagem ao exterior de Abramo, prêmio do SNBA é decisiva para o desenvolvimento de sua obra e também, até certo ponto, decisiva para a história da gravura brasileira. Não apenas em virtude da viagem do artista, mas a partir desse momento abre-se um precedente para a abstração dentro da gravura no Brasil. É de grande importância para a arte brasileira em geral a difusão dos preceitos da arte abstrata na recém-instaurada estrutura de suporte ao circuito de arte moderna no país, composta pelo não apenas pela instalação do SNAM e das Bienais, mas também pelos museus inaugurados no fim dos anos 1940, como os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Preceitos esses que serão defendidos por essas instituições num novo campo de tensão dentro da arte moderna e, em especial dentro da gravura. O contato de Abramo com a produção europeia, com o *Atelier 17*, do célebre

pintor e artista gráfico Stanley William Hayter, associado ao Expressionismo Abstrato na década de 1940, constituíram as condições ideais para o artista brasileiro desenvolver a ênfase gráfica de suas xilogravuras. Aos poucos suas figuras começam a dividir importância de igual para igual com linhas e texturas, e, nos próximos anos cederão lugar às abstrações por completo. O desenvolvimento de Abramo nessa direção mostra-se profícuo, e, na Bienal paulista de 1952 garante-lhe o prêmio nacional de gravura.

A produção inicial de Abramo flertando com a abstração é suficiente para que se inicie um conflito entre os gravuristas abstratos e os figurativos. O reconhecimento de sua obra por parte da Bienal está, por sua vez, relacionado à reaproximação europeia da abstração no fim da década de 1940, presente no Brasil, através figura do crítico francês Leon Degand, atuante no Museu de Arte Moderna de São Paulo já no ano de 1948 e posteriormente bastante ativo no direcionamento das Bienais paulistas. Assim, no início da década seguinte, o tímido surgimento de produções abstratas já contava com algum tipo de recepção e reconhecimento oficial. Goeldi se coloca prontamente contra essas tendências, inicialmente através de cartas que troca com Marcelo Grassmann, em algumas delas, mencionando a figura de Lívio Abramo em teor de iminente rompimento: *“Os trabalhos de Lívio tiraram todo o caráter de xilogravura [...] como seu amigo estou penalizado tanto mais que a premiação o manterá no caminho errado, lamento sinceramente que os instrumentos tenham tomado conta do bom companheiro”*¹³. A reação de Goeldi é parte da resistência de artistas de grande representação junto ao modernismo brasileiro, como José Pancetti, Di Cavalcanti, Portinari, e Lasar Segall. É sabido que a geração que inicia o modernismo no Brasil estava ciente dos princípios da abstração em função do contato com seus principais representantes europeus no início do século XX, contudo é apenas nos anos 1950 que os valores dessa forma de arte começam a se propagar na produção artística brasileira em geral, e não apenas na gravura.

O papel da gravura nessa questão que atravessa à arte brasileira do período se intensifica pela produção de Fayga Ostrower (1920 – 2001). Nesse momento, a artista ainda trabalha com gravuras figurativas de motivos predominantemente sociais, mas já encontra, entre artistas e críticos, figuras que apoiam a desvinculação do uso de referências do real na

¹³ MAURÍCIO, Jayme. A gravura abstrata no Brasil in: **Gravura Brasileira 74**. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

criação das obras, privilegiando propostas de abstração. A artista de família judia polonesa chega ao Brasil da Bélgica, emigrando em virtude da perseguição nazista ainda com 13 anos. Quando começa a estudar e produzir xilogravuras, o debate abstracionista já se avolumava ao ponto de dividir tendências que desaguam nos termos conhecidos hoje como abstração geométrica e abstração informal. Um destaque de sua produção de início de carreira são as ilustrações para *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, nas quais ainda transparecem muitas das soluções formais de Axl Leskoschek, com quem estudou. Em 1953, Ostrower realiza uma exposição no Rio de Janeiro na qual suas obras, entre desenhos, gravuras e tecidos estampados, passavam ao largo da figuração, objetivando desvencilhar-se de suas limitações formais e narrativas em favor de uma pesquisa de enfoque gráfico e visual. Naturalmente repreendida por colegas e críticos, a artista referencia-se nas lições de Cézanne, cujo contato com a obra lhe foi fundamental em sua transcendência da arte como representação.

No mesmo ano tem suas gravuras editadas pela Guilda Internacional da Gravura de Genebra, projetando-se no exterior como referência da gravura e da arte abstrata brasileira. Inicia suas atividades junto ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, lecionando teoria da arte, carreira que desenvolverá paralelamente à atividade de artista e com mesmo afinco, tendo sido de crucial importância na formação artística de Lígia Pape, Anna Bella Geiger e Lotus Lobo, entre outros artistas. Ademais, a partir da década de 1970 publica diversos livros acerca de teoria e criação artística. No ano seguinte recebe a bolsa da Fullbright Commission e trabalha no *Brooklyn Museum of Art School*. A volta ao Brasil marca definitivamente em sua produção os valores de forma, ritmo e composição em obras abstratas, os quais a artista continuará a perseguir por toda a carreira e que lhe rendem, em 1958, as premiações na Bienal paulista e na Bienal de Veneza, prêmios nacional e internacional de gravura, respectivamente.

O aumentado alcance que a gravura brasileira obtém, por volume e qualidade de produção e também – certamente – pelas premiações dentro e fora do país nesse momento, posicionam essa modalidade de arte em evidência junto das demais vertentes da produção artística moderna brasileira. Tal processo desencadeia e é realimentado pela multiplicação de artistas aderindo ao estudo de gravura, ao crescente número de exposições e à formação

de um público interessado em suas obras. Embora as premiações de Ostrower venham alavancar o movimento já crescente da gravura no país, aprofundam, simultaneamente, a rivalidade entre o campo dos seus artistas figurativos e abstratos. A Bienal de Veneza, da qual também participavam Lasar Segall, Goeldi, Abramo e Marcelo Grassmann, todos representantes do grupo figurativo nesse momento, premia a então jovem artista. É certo que o exemplo de Fayga Ostrower inaugura uma vertente na gravura brasileira na qual se alinham diversos outros nomes de sua geração, especialmente a partir da III Bienal paulista, como: Lygia Pape, Arnaldo Pedroso d’Horta, Geraldo de Barros, Vera Bocayuva, Edith Behring, Maria Bonomi, Ana Letycia e Rossini Perez entre outros. Os dois últimos nesse momento ainda trabalhavam nas bordas da figuração, mas tornam-se nomes de destaque na gravura abstrata em poucos anos.

Certamente, a nova geração de gravuristas também é composta por artistas que se interessam pela figuração. Uma das figuras de destaque nesse ramo da gravura é a de Henrique Bicalho Oswald (1918 - 1965). Filho de Carlos Oswald, nascido no Brasil, Henrique segue o ofício do pai, dedicando-se à pintura e à gravura e metal principalmente. A importância de sua figura rivaliza com a de seu pai na difusão da gravura no país, pois já em 1947 realiza sua primeira exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes, e, no mesmo ano, assume as funções de seu pai no Liceu de Artes e Ofícios, sendo uma das principais figuras na formação de dos gravuristas da segunda geração (gravura em metal), junto de Napoleon Potyguara Lazzarotto (litografia), ambos no Liceu. O relativo ostracismo em que cai a figura de Henrique Oswald na historiografia da arte brasileira, em comparação a gravuristas contemporâneos seus, se dá por atuar na Bahia após seu retorno da Europa em 1959 em virtude do prêmio de viagem ao exterior do SNBA de 1954. Em Salvador, continua a produzir e, assim como fizera no Rio de Janeiro, forma muitos gravuristas, através de sua atuação na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Contudo, o foco na atividade de professor e seu deslocamento em relação ao eixo Rio-São Paulo, contribuem para que fique em posição menos privilegiada em relação a outros artistas que despontam no mesmo período.

Durante sua estadia na Alemanha estuda com Gotthard Joachim “Johnny” Friedlander, artista trazido ao Brasil para participar da instalação e lecionar no então

inaugurado atelier de gravura do MAM no Rio de Janeiro. A instalação desse atelier, em virtude da grande e crescente representatividade da gravura brasileira no país e no exterior, envolve-se em uma longa disputa, entre os figurativos e abstratos, pois ambos desejavam que um de seus representantes fosse o responsável pelos cursos do atelier. No entanto é a figura de Friedlander que assume a função de ministrar o primeiro curso do atelier, em 1959. Embora exímio gravurista, de obra já consolidada na Europa, capacitado para ser a figura diplomática que a direção do museu necessitava e conhecedor de novos métodos de ensino, atualizado com as vanguardas internacionais, o alemão não fica muito tempo no cargo. Rapidamente volta-se a ele críticas à sua capacidade artística, em oposição à sua extensa capacidade técnica, segundo a visão dos brasileiros, como esclarece Maria Luisa Távora:

Entre nós, a gravura estava muito ligada à estética expressionista e, no Rio de Janeiro, pontificava a arte de Goeldi. Na técnica do metal, pouco se tinha caminhado além das experiências de Carlos Oswald, Raimundo Cela e Orlando DaSilva até que Friedlaender trouxe sua pesquisa e causou estranhamento em relação ao uso de formas livres e a ação da cor neste meio tradicional. Foram muito úteis para Iberê Camargo, por exemplo, as informações técnicas recolhidas por Mário Carneiro, nos anos 50, junto a Friedlaender em Paris.¹⁴

No momento em que Friedlaender começa a lecionar no país a demanda por refinamentos técnicos dentro da gravura está em segundo plano, em detrimento de uma expansão e exploração da gravura e dos gravuristas enquanto expressão. Isto é um indício de como os gravuristas veem seu próprio meio e de que maneira entendem a necessidade de expandir suas fronteiras através de sua produção. Trata-se de um movimento oscilatório entre um campo correlato à aplicabilidade e à técnica e outro ligado à arte e à expressão, uma tensão estabelecida e constante, que impulsiona estes artistas e a linguagem da gravura no Brasil adiante.

Mais próximo da expansão da litografia artística está a figura de Napoleon Potyguara Lazzarotto, conhecido como Poty (1924 -1988). Um dos artistas gráficos e ilustradores brasileiros mais versáteis de sua geração, muito envolvido com a história da

¹⁴ TAVORA, Maria Luisa. **JOHNNY FRIEDLAENDER**: A gravura como ferramenta e expressão. Anais do XXVIII Colóquio do CBHA, MNBA/Rio de Janeiro, 2008.

propagação da gravura e de seu ensino no país. Aluno de Oswaldo Goeldi no Liceu de Artes e Ofícios no início dos anos 1940, Poty vive em Paris em 1946 e estuda litografia na *École Supérieure des Beaux-Arts*. No final da década destaca-se lecionando cursos de litografia voltada às artes no Brasil, também no Liceu. No início da década de 1950 cria o primeiro curso de gravura do MASP e junto de Flávio Motta funda a Escola Livre de Artes Plásticas. Além disso, o artista envolve-se principalmente com o ensino de gravura e artes gráficas nos estados do Paraná, Paraíba e Bahia. Além de sua obra em gravuras, pinturas e murais, na ilustração editorial trabalha com obras de Dalton Trevisan, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Euclides da Cunha. Sua incursão pela litografia nos é particularmente interessante, pois é juntamente de Darel e Lotus Lobo, Poty é uma das figuras introdutoras da litografia artística no país, embora não tenha feito de tal modalidade seu principal meio de expressão, produção sobre a qual comentam 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.¹⁵

Na atuação desse artista encontram-se importantes princípios do que será mais profundamente trabalhado por Darel e Lotus Lobo através da apropriação de imagens. Mas nos casos desses três artistas não são quaisquer imagens, elas remetem aos meios ou a uma cultura da qual a gravura é indissociável. Poty realiza, num processo análogo ao da artista mineira na década de 1970, uma apropriação muito particular, de materiais da própria gravura uma apropriação em dois níveis, por assim dizer, pois junto da imagem na pedra litográfica está o processo de impressão da mesma, desvelado, exibido como processo, como esboço. Por essa via Lotus Lobo irá articular um debate metalinguístico da gravura, pois a materialidade da mesma incorpora seu significado, ou discurso.

O período a que se refere o trecho destacado é o de meados da década de 1950, quando a litografia comercial cai em desuso. Era, até então, a técnica mais utilizada para a

¹⁵ KOSSOVITCH, Leon, LAUDANA, Mayra. **Gravura Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

impressão editorial de imagens, de embalagens em metal ou papel para produtos industrializados, e encontrava-se disseminada na forma das chamadas *estamparias* – oficinas litográficas que serviam as fábricas – por muitas cidades que contassem com a presença dessas fábricas. Os grandes industriais da época, ao exemplo de Matarazzo, como citam os autores, instalam suas próprias estamparias litográficas junto de suas fábricas, e, naturalmente, utilizavam materiais em grande volume para as estampas. Esse material, em especial as matrizes (pedras calcárias) e as prensas, é substituído pelo *offset* e o fotolito para esses tipos de impressão. O alto custo dos materiais, o cunho artesanal do processo e a necessidade de mão-de-obra treinada contribuem muito nesse sentido. Alguns artistas interessados na aplicação artística da litografia nesse momento adquirem tais materiais e passam a produzir. Essa expansão da gravura artística à litografia conta, no eixo Rio-São Paulo principalmente com a atuação de Darel, que ainda no início dos anos 1950 leciona cursos da modalidade por iniciativa própria no Rio de Janeiro, como veremos no capítulo seguinte. Em meio a esses processos, a expansão da litografia fomenta a criação de muitos ateliês independentes, montados através da aquisição dos materiais dispensados por estamparias comerciais, prática que contribui e ao mesmo tempo decorre do crescente apelo da litografia para o mercado de arte.

São Paulo ainda abriga um dos mais célebres deles, o atelier Glatt & *Ymagos*, atualmente voltado apenas ao comércio de gravuras. Chamados de oficinas litográficas, a então apenas *Ymagos*, de Elísio B. Motta, em meados dos anos 1980 trabalhava com sete prensas manuais operando simultaneamente, imprimindo litografias de cerca de oitenta artistas. Contava com uma larga equipe de técnicos impressores, seu real motivo de agrupar tamanha produção, pois a alta capacidade técnica desses profissionais influía diretamente na qualidade da produção e interesse dos artistas pela oficina. Operava, na mesma época, a oficina *Almavera*, de Ivana Carelli, fundada no início da década, que imprimiu litografias de trinta e oito artistas, dentre eles nomes como Lívio Abramo e Darel. A oficina de Carelli futuramente funde-se com a oficina de Motta compondo a *Ymagos & Almavera*. A *Ymagos* ocupou o posto de maior e mais produtiva do mundo, chegando a editar, no ano de 1984, cerca de cinquenta e cinco mil gravuras. A predisposição de Elísio Motta para o comércio teve grande papel no crescimento da oficina. Esta convidava artistas que já haviam despontado no circuito de arte para produzir tiragens de gravuras sem custo para o artista,

que pagava pelos serviços da oficina com uma porcentagem dessa tiragem. Naturalmente grande parte do imenso volume de litografia produzidas pelo atelier eram de artistas de pouco ou nenhum renome, produção que financiava as impressões dos artistas de destaque que trabalhavam com a oficina. As obras eram comercializadas em galerias e também por uma equipe de representantes, que circulavam pelas capitais São Paulo e Rio de Janeiro e também por cidades do interior, próximas a estas.

Há um debate, ainda muito recente, sobre os efeitos nocivos da atuação de oficinas como essas na produção de gravuras – *Ymagos* também contava com a mesma estrutura para a produção de gravuras em metal – dentre o maior deles, a saturação de obras no mercado e a consequente queda nos preços, e, principalmente, na demanda por litografias. Não raro, grupos empresariais ou banqueiros encomendavam tiragens de quinhentas litografias de um artista, por exemplo. No processo em que a oficina de Motta operava, uma tiragem de cento e cinquenta gravuras era considerada muito pequena. Contudo, toda essa estrutura voltada à litografia nos permite ajuda a compreender um fenômeno para o qual contribui significativamente, a incursão de artistas “não gravuristas” pela gravura, como foi o caso de, Carlos Sciliar, Roberto Burle Marx, Antônio Henrique Amaral, João Câmara, Siron Franco e Inácio Rodrigues entre outros:

Nas últimas duas semanas, como membros de alguma seita misteriosa, desembarcaram discretamente numa casa de fachada modesta no bairro paulistano de Pinheiros, alguns dos nomes mais conhecidos das artes visuais do país. De Cabo Frio chegou o pintor Carlos Sciliar, 64 anos. Do Rio de Janeiro chegaram o paisagista Roberto Burle Marx, 75, a gravurista Ana Letycia, 55, e ainda os artistas Darel Valença Lins, 60, e Glauco Rodrigues, 55. Finalmente chegou um artista de Brasília, Glênio Bianchetti, 56 anos. O motivo de tal concentração deve-se apenas à atração de todos eles pela litografia – gravura em pedra –, o que os transforma numa curiosa confraria. Alguns vieram examinar matrizes recentes. Outros, para fazer novos desenhos que, transformados em gravuras, deverão chegar às galerias de todo o país no decorrer de 1985. A casa de fachada discreta oculta um espaço especial: trata-se da oficina de litografia *Ymagos*, onde numa sequência

de minúsculas salas e amplos galpões é editada uma volumosa produção litográfica do Brasil inteiro.¹⁶

A gravura, ao expandir-se num movimento quase espasmódico pelos diferentes campos apontados aqui, como no exemplo das oficinas litográficas, explora novas direções de sua própria consciência como linguagem, abrindo pressupostos para que Darel e Lotus Lobo – e alguns outros nomes – criem suas obras no suposto refúgio da gravura em relação às correntes do que Frederico Morais nomeia “anti-arte” dos anos 1960.¹⁷ De certo, a gravura permanece dentro de seu espectro de atuação, “do específico” nesse momento, mas não sem dialogar com a imagética pop, a nova figuração, as permutações e a arte conceitual:

Na década de 1960, a xilogravura, tradicionalmente figurativa, como vimos, se adaptou melhor à iconografia pop, passando a refletir o mundo do consumo e dos meios de comunicação de massa (jornais, quadrinhos, tv, cinema, supermercados, ídolos de massa) a composição orientando-se para a acumulação de objetos, que são empilhados, fragmentados, seriados, transformados. O mesmo ocorrendo com a imagem do homem. O gravurista aproveita igualmente a sinalética do trânsito, a semaforização do urbano, as marcas industriais, os rótulos, a publicidade [...] como parte de um drama ou narrativa mais subjetiva, os objetos de consumo valorizados não tanto como marca, mas em sua aura formal. Os temas aparecem igualmente na lito[grafia] (rótulos de velhas embalagens, números e sinais de trânsito, a poluição visual da imagem) e também na serigrafia. [...]

Esta intensa pesquisa em torno de relevos e texturas, a mistura de várias técnicas em um único trabalho, alquimia fascinante, acabou por levar alguns ao questionamento da própria prática da gravura – etapas, componentes, etc. Desde a chapa de metal até a forma final de apresentação. Aquela por exemplo, deixa de ser apenas fundo (área ou campo neutro), recebendo sem emoção o ácido ou buril, insensível à geometria do artista. [...] Surgem, como consequência da descontinuidade do suporte, formas envelopantes, que se abrem ou fecham, espaços que mal se fazem já se desfazem como estivessem possuídos de uma

¹⁶ VEJA. Atração pela pedra - Em São Paulo, duas oficinas de gravura conquistam para a litografia artistas de todo o país. **Veja**, São Paulo, 12/02/1985.

¹⁷ MORAIS, Frederico. A gravura brasileira: os anos 60/70, in: **Gravura Brasileira 74**. São Paulo: Fundação Bial, 1974.

imaginação criadora, são objetos gráficos, estruturas flutuando no espaço real, como constelações.¹⁸

O gravurista continua na função ambivalente de criar em áreas adjacentes, ou justapostas, como era o caso décadas antes, entre a ilustração e o mercado de arte. Assim, mantém sua tradição do *métier*, mas alinha-se também ao perfil polivalente da produção de arte contemporânea. Dessa forma, os mesmos pressupostos que viabilizam a produção de Darel e Lotus Lobo, estão abertos à obra de Franz Krajcberg, que, no início dos anos 1960 realiza suas gravuras fora do atelier, aplica suas tintas litográficas diretamente sobre os relevos a serem representados, formas da natureza. De maneira análoga procedia com suas gravuras em metal, sua obra chega a ser chamada de *não-gravura*. O exagerado termo pode ser reavaliado e assimilado, uma vez que artistas como esses começam a trabalhar dentro da possibilidade da análise da gravura como meio expressivo.

Não raro, dividem um campo onde se estabelece uma relação imagem-imagem, através da apropriação, e/ou imagem-processo, nos quais num primeiro momento a imagem apropriada retém seu nível discursivo direto, mas num segundo lança-se, já como obra do artista, à discussões posteriores ao conteúdo imagem em si. Em particular nos casos de Darel e Lotus Lobo, cabe-nos considerar que a aplicação dessas imagens articula procedimentos da apropriação e de uso referencial simultaneamente. Servindo-se dessas duas articulações, acessam seus repertórios particulares de imagens apropriadas, tornando-os visíveis e presentes em seus trabalhos não sem antes adulterar a marca de sua presença, fragmentando, modificando e reconstruindo estas imagens para que se incorporem em suas litografias.

Assim, a inserção definitiva da gravura brasileira no circuito de arte, seu crescimento em complexidade tanto nesse campo, quanto no das artes aplicadas, abre a possibilidade para que, a partir dos anos 1960, gravuristas articulem suas produções além dos debates formais do modernismo. O que implica, pertinentemente para nosso trabalho, o significativo aumento da densidade do repertório imagético da cultura de massa do Brasil, em especial nos centros urbanos. O cidadão comum tem cada vez mais acesso a mais

¹⁸ MORAIS, Frederico. Op. , cit.

imagens, em mais cores, formatos, em mais mídias, em maior volume e em qualquer esquina; ou mesmo dentro de casa, como comenta Rufinoni:

Deve-se levar em conta que os anos 70 de onde fala o artista [M. Grassmann] eram um momento ao mesmo tempo repleto de referências culturais de massa, com a proliferação das imagens da televisão e suas derivações para as publicações de bancas de jornal, e cumulado de possibilidades para as artes plásticas, a partir do uso destas figuras estereotipadas à revelia da então chamada “indústria cultural”. Claro que não há nada de “contemporâneo” a estas manifestações nas gravuras e desenhos do artista, ao contrário: Grassmann mais de uma vez ironiza a ironia *pop*, no que esta tem de certa facilidade, ‘uma coisa curiosa’, mas, em sua visão, nada além disso. Não se trata, evidentemente, de buscar qualquer lastro de “contemporaneidade” em uma obra avessa aos movimentos artísticos. Avessa, também, à politização evidente que marca muito da arte chamada *Pop* no Brasil.¹⁹

O exemplo de Marcelo Grassmann ilustra o contexto dentro do qual atuava o gravurista, e o artista brasileiro, em definição mais ampla, naquele momento. Decerto coube à poética de cada um deles a natureza de seu envolvimento ou reação aos estímulos presentes à criação artística. Observamos tal contexto de atuação como um momento abundante para os processos intertextuais, ou seja, para o “*trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que irradia sentidos.*”²⁰ Podemos associar, grosso modo, a obra de Grassmann como aquela que se aproxima da natureza modernista da citação, recorrendo à paródia, enquanto os trabalhos de Darel e Lotus Lobo, que partilham desse mesmo contexto e momento, como obras que se valem dos procedimentos de apropriação, os quais são mais comumente associados com a criação artística contemporânea. Não é objetivo deste trabalho categorizar artistas e produções através desses conceitos, mas sim usá-los como suporte para articular com mais propriedade o diálogo estabelecido por suas obras.

¹⁹ RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Quimeras da Modernidade: Uma interpretação da obra de Marcelo Grassmann**. São Paulo: USP, 2006. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

²⁰ VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

Tais relações intertextuais se fazem especialmente presentes na ocasião de surgimentos de novos *media*. Veneroso²¹ destaca tais momentos como períodos críticos, no sentido de volume e diversidade da produção artística que recorre às intertextualidades, e aponta o início do século XX (Europa) como um dos períodos onde essa ocorrência se faz mais visível. A presença de produção artística como essa no Brasil na segunda metade do século, em especial pelo fomento e disseminação da arte contemporânea no país, sugere uma aproximação brasileira desse conceito de período crítico intertextual, do qual a gravura não se excluiu. Não cabe, também, estigmatizar o capitalismo e a modernização com datações tardias, que questionariam a legitimidade de nossa *pós-modernidade*, mas reconhecer a existência de indícios artísticos intertextuais no país quer sejam tardios ou não. Assim, é possível considerá-la como condição de existência, ainda que de alguma forma adulterada, de uma porção da criação artística no Brasil nesse momento, da qual Darel e Lotus Lobo fazem parte nos anos 1970. A qual se encontra particularmente polarizada dentro da gravura no papel da litografia artística como um novo *media*, que teve suas possibilidades técnicas e poéticas redescobertas e exploradas pelos dois artistas em questão.

Não seria essa a primeira vez em que a gravura brasileira valeu-se de caminhos extraoficiais em sua história. É fato que, a partir dos anos 1960, e nas duas décadas seguintes a apropriação se coloca no novo contexto da cultura de massa, por parte de processos como o pastiche e o simulacro, o que reitera a pertinência do debate da intertextualidade na obra desses dois artistas, que recorrem a apropriações maciças em seus respectivos universos imagéticos. Envolvem-se no princípio da reconfiguração, que produz imagens que olham de volta para o denso repertório de onde vieram com igual potência. A reflexão estabelecida a partir de suas obras enquanto imagens reconfiguradas e o repertório de cultura visual gráfica de onde vêm, articula relações da memória individual e da memória coletiva do observador. Faz com que este se confronte com uma imagem simultaneamente familiar e desconhecida, em virtude de um processo alusivo à própria natureza da imagem impressa (gravura) na medida em que a produção e circulação diária de imagens se avolumam e sedimentam-se num universo visual de proporções indefiníveis, que acaba por nos parecer maior do que a soma de todas as imagens que o compõem.

²¹ VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Op., cit.

Capítulo II

Lotus Lobo e a fábrica mineira

A inserção da artista plástica Lotus Amanda Maria Lobo na gravura é muito particular em comparação aos outros artistas de sua geração que, assim como ela, se tornaram especialistas no meio. Apesar de estar presente em um grande número de mostras de gravura e de destacar-se no circuito de arte dos gravuristas, seu trabalho com apropriação de imagens no início da década de 1970 lhe confere tamanha especificidade que alinhar sua produção à segunda geração de gravuristas é uma limitação ao mesmo tempo em que um reconhecimento indubitavelmente merecido. A artista desenvolve sua pesquisa com a litografia nas décadas de 1960 e 1970, anos inaugurais para a arte contemporânea em Minas Gerais, um período fundamental em sua formação artística. Assim, sua produção se dará nesses anos, segundo Marília Andrés Ribeiro, a partir do encadeamento entre o expandido campo artístico da contemporaneidade e a tradição da litografia industrial mineira.

Tal definição abarca de fato os dois grandes campos que a produção da artista articula, situando seu contexto e estabelecendo simultaneamente entre tais campos uma escala cronológica que se estenderá do início do século XX com a implantação das indústrias e suas estamparias litográficas, até a segunda metade do século com a difusão do campo artístico contemporâneo. Esse espaçamento de cerca de cinquenta anos, representa, em vista dos eventos do século em questão, um grande volume de mudanças em diversas esferas da sociedade e da vida em geral, ligadas à situação política, à realidade e à vida urbana, aos avanços tecnológicos, às relações sociais e, especialmente, às mudanças na linguagem gráfica e artística. Encontraremos uma das questões centrais da obra de Lotus Lobo, a partir do tempo, ou mesmo “dos tempos” que se apresentam/ocorrem na mesma. Pois a articulação das imagens apropriadas da artista conta com relações temporais imediatas acerca de sua memória e a do público sobre estas. Articula um repertório de marcas, logotipos e ilustrações que se encontravam em produtos industriais presentes em sua casa e nas casas de milhares de pessoas, imagens que estão registradas, de uma forma ou de outra no imaginário deste coletivo.



Figura 1:

Lotus Lobo

Maculatura

Da estamparia litográfica sobre folha de flandres, 250 x 210 cm. 1970

Coleção da artista / Fotografia de Eduardo Eckenfels

Conta também com o tempo tripartido das maculaturas – refugos de impressão em metal, apropriados pela artista e levados à condição de arte – obras de significância central em nossa discussão [Fig. 1]. Esta temporalidade se divide entre o tempo da litografia de marca industrial, entendido como tempo histórico, mas também como aquele da confecção da gravura, de seu processo; o tempo das sucessivas impressões como descarte, um momento considerado alheio ao processo original; e o tempo da apropriação dessas chapas

pela artista, que não apenas reintegra a maculatura ao processo, legitimando-a, mas a posiciona ao menos no mesmo patamar da litografia original, finalizada. Essas relações temporais, sejam elas filtradas pelo contato estético ou emotivo do observador com a imagem das marcas extintas, ou pelo(s) tempo(s) da fatura artística condensado(s) na maculatura, apontam para um fator de trânsito, de desenvolvimento, que nos parece central para a artista. Este permeia diversos níveis de sua produção, dos quais destacamos o trânsito formal e conceitual de imagens: das soluções formais do *art-nouveau* às marcas de produtos brasileiros [Fig. 2], da matriz à impressão, do passado ao presente, de marca industrial ao refugio de impressão e dele à arte. Diante desse processo de trânsito é inevitável que algumas questões se apresentem de imediato a nós: o que se perde ou o que se ganha nesses deslocamentos? Qual é a nossa percepção dessas mudanças, se estas imagens apropriadas já faziam parte de nosso repertório em algum momento?

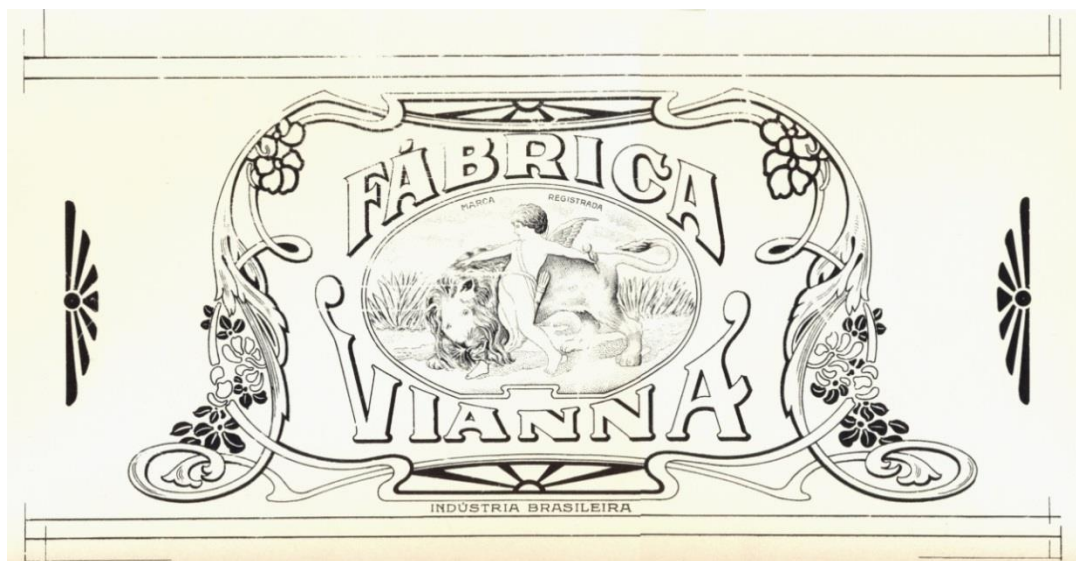


Figura 2:

Autoria desconhecida (ilustração)/ Lotus Lobo (impressão)
Impressão sobre papel de marca litográfica.
Litografia sobre papel. 1980 c.
Coleção da artista.

A chave proposta para examinar esses conceitos dentro da obra de Lotus Lobo, posicionada nesse campo da contemporaneidade, no qual as barreiras midiáticas são muito tênues, é a apropriação de imagens, que ocorre em dois níveis, não só por via das próprias

imagens, mas também por via do processo. A imagem litográfica é apropriada através da matriz e se concretiza como tal ao ser impressa e reempregada pela artista. Assim, o processo de impressão e a imagem são indissociáveis nesse procedimento de apropriação, e, por sua vez, a estamparia litográfica mineira do início do século e os processos do campo contemporâneo também, na poética da artista.

Seu espaço é, portanto, Minas Gerais, o que a coloca em condição paradoxal diante de sua própria produção. Atuava, dentro da gravura brasileira, fora do eixo Rio-São Paulo, detentor da maior estrutura de fomento e veiculação de produção artística, em especial para a gravura no país naquele momento: contava com um circuito consolidado de fomento e veiculação da arte moderna, formado principalmente pelos MAM-SP, MAM-RJ e MASP; pelas Bienais paulistas e por uma representatividade maior dentro do Salão Nacional de Arte Moderna. Em adição a isso, contava com a maior parte das instituições oficiais e extraoficiais de ensino e produção de gravura, o que concentrava no eixo um crescente número de representantes.

Ao mesmo tempo, a presença da artista em Minas Gerais é de fundamental importância para sua produção, que enlaça profundamente o passado da litografia industrial mineira ao início da movimentação da arte contemporânea no estado, no início dos anos 1960. O repertório conceitual do qual a artista lança mão afasta-se dos procedimentos tradicionais da gravura e emprega - através da apropriação de imagens, por exemplo - muito dos debates fomentados e protagonizados em Minas Gerais por figuras como Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Roberto Pontual, Olívio Tavares de Araújo, Frederico Moraes e Márcio Sampaio entre outros. Os movimentos artísticos da segunda metade do século XX, ou como teorizados por Marília Andrés Ribeiro, as *neovanguardas*, têm uma importante inserção no cenário artístico e na estruturação da arte contemporânea mineira:

A pop art e o neo-realismo também tiveram repercussão na América Latina. Em sua vertente radical apareceu tanto nas manifestações *Tucuman Arde*, na Argentina, quanto nos eventos de *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, que se orientavam para a integração entre arte e política centrada no questionamento do *status quo*. A vertente de desmaterialização artística emergiu das propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark, José Ronaldo Lima ou Luciano Gusmão, visando romper os limites entre a arte e a vida cotidiana. Já em sua vertente neofigurativa, esteve presente nos trabalhos de Rubens

Gerchmann, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Décio Noviello, Lotus Lobo, Teresinha Soares e outros [...] A *pop art*, seja ela americana, europeia ou brasileira, significou uma mudança radical nas perspectivas artísticas do século XX..²²

A aproximação de procedimentos e fundamentos entre a obra de Lotus lobo e a *Pop art* é clara, trazendo elementos da cultura popular ao circuito de arte e propondo soluções conceituais e visuais muito distintas e distantes do modernismo e, em especial, da forte manutenção dos valores de Guignard no estado. As obras da artista com imagens litográficas apropriadas refletem o ponto de tensão entre procedimentos modernos e contemporâneos, no qual se cristaliza a *pop*. Em especial no “*ecletismo estilístico e na releitura intertextual de tendências artísticas anteriores*”²³, pelos quais a imagem apropriada da marca em seu trabalho é, aos poucos, fragmentada e recombinação, justaposta e/ou sobreposta polarizando sua produção em momentos figurativos e abstratos. Assim, logo que a artista exhibe seus primeiros trabalhos abordando questões como essas, ocorre uma associação muito presente entre Lotus Lobo e a insurgente cena contemporânea dos jovens artistas de Minas Gerais, apoiados pelos seus debatedores. Esses debates sobre a produção contemporânea no estado ocorriam, principalmente, em esferas como o Festival de Inverno da UFMG, os salões de arte, da Cultura Francesa, Salão Universitário e o Salão Municipal de Belas-Artes, a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963 e nos jornais *O Estado de Minas*, com Frederico Moraes Mari’Stella Tristão e Celma Alvim, *Diário da Tarde*, com Morgan da Motta e no *Diário de Minas* e *Suplemento Literário*, com Marcio Sampaio. A nova arte pretendida e fomentada por estes agentes encontrava eco nos jovens artistas do estado mais diretamente através dos Salões, que, em alguns casos priorizam o aceite de novos nomes, dispostos a explorar as novas possibilidades elencadas pelos citados debates em detrimento da entrada de artistas já estabelecidos no circuito cultural e comercial de arte local. As palavras de Frederico Moraes explicitam o direcionamento ao qual esses jovens se alinhavam numa identidade de *grupo de vanguarda*, que recai sobre eles na medida em que sua produção aumenta, distanciando-se da tradição do desenho e pintura figurativos ainda muito presentes na arte do estado:

²² RIBEIRO, Marília Andrés, SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

²³ RIBEIRO, Marília Andrés, SILVA, Fernando Pedro da (org.). Op., cit.

É indiscutível que há um sopro novo na arte em Minas, ou que ventos – fortes ventos – estão varrendo, e até com certa violência, velhos mitos, processos superados de pintar e desenhar. Há uma subversão de hierarquias, de métodos, subversão no comportamento e nas atitudes. É uma revolução em desenvolvimento contra o comodismo, contra o emperramento criador, a rotina, o cansaço e o desânimo, contra o bitolamento das montanhas. Revolução comandada pelos jovens, cuja presença na vida artística da cidade vem se fazendo sentir desde 1964 – um ano/marco da nova arte mineira, e que, pelo menos em dois momentos revelaram para o que vieram: no Salão Universitário e no discutido Salão Municipal. Naquele, o principal prêmio foi levantado por Paulo Laender; Lotus Lobo recebeu o primeiro de gravura, Klara Kaiser ficou em segundo. No Salão Municipal, de âmbito nacional, concorrem novamente, e Laender volta a receber um prêmio no setor de desenho. Mesmo fora de Minas conseguiram se impor. E um dos primeiros marcos desta rebelião foi precisamente a exposição que quatro dos cinco jovens que hoje estão aqui, realizaram na galeria do ICBEU [Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos], no início de 1964. A outra jovem, a única pintora do grupo, é Nívea Bracher [Prima de Lotus Lobo], que também expõe sob a chancela da oficina de Arte. [...] cinco jovens [menciona também Lúcio Weick] – maduros – sob o signo da rebelião. Cinco jovens que vão dar o que falar e que desde já tem sobre seus ombros um peso muito maior que tudo aquilo que destruíram, o de levar a arte em Minas para campos mais vastos, torna-la menos provinciana, mais aberta à pesquisa, à invenção, a uma atitude realmente de vanguarda.²⁴

Assim, nomes desses jovens e de outros, como Míriam Chiaverini, Humberto Serpa e Jarbas Juarez, começam a se estabelecer profissionalmente nessa nova cena. Contudo, esse despontamento crítico de uma produção contemporânea esbarrava em estruturas comerciais de arte e estruturas institucionais de ensino. O mercado de arte, com poucas exceções, entre elas as galerias Guignard e Grupiara, não estava paramentado para receber essa nova produção artística, ou não era compatível ideologicamente com os ideais vanguardistas que abasteciam esta nova produção ou o discurso paralelo a ela, como comenta Marcio Sampaio em depoimento:

Então em 1963-64 um grupo de alunos da escola [Guignard] e alguns jovens artistas de fora também, se reuniram e começaram a fazer coisas diferentes. Era gravura e desenho, na maioria. E começaram a destoar bastante da produção da escola, eles tinham uma

²⁴ MORAIS, Frederico. **O Estado de Minas**, Minas Gerais, 07/1969.

interlocução muito forte com o Frederico Morais, que fazia crítica e um jornalismo cultural muito denso em MG, então ele dava voz a esse pessoal todo. Com esse estímulo, o grupo deslanchou numa primeira exposição já muito interessante e bem diferente do que se via sempre, já dizendo outras coisas. Foi no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, que tinha uma boa galeria, muito ativa, e ajudou esses alunos a despontarem. Isso geralmente ocorria em salões, porque o circuito de galerias ainda estava vinculado a outro tipo de produção e não absorvia esse pessoal. Mas isso foi bom, porque nos salões ela [Lotus Lobo] e eles encontraram interlocução para aqueles trabalhos, o público e os críticos dos salões de arte estavam alinhados com a discussão da arte contemporânea que aqueles jovens artistas estavam explorando. Nesse momento a Lotus já está fazendo litografia, a partir do curso do Quaglia, que veio à escola Guignard e foi importantíssimo, deu um curso para muitos artistas aligados à escola e de fora também. Queriam sair da arte muito acoplada às ideias de Guignard, que era algo que fechava um pouco, sem desmerecer o encanto de sua obra, é claro. Então o grupo começou a mudar o ritmo geral da criação em MG, em técnicas, motivos, posturas. Algo como: “Não, não queremos mais Guignard. Conhecemos e admiramos, mas não queremos fazer Guignard”²⁵.

A Escola Guignard foi desde 1944 um importante referencial da arte moderna na cidade, mas o guignarismo presente ainda com fôlego no trabalho de seus seguidores, diluiu-se de dentro da própria escola, que, duas décadas depois de sua fundação favorece experiências menos dirigidas no ensino e vivência de uma escola de artes. Decerto esse movimento contrário à manutenção dos valores da arte de Guignard ocorre pelas diversas vias já elencadas, transparecendo a intenção dos jovens artistas em articularem-se sob novos referenciais, muito mais do que fomentar uma ruptura com os valores da arte do mestre. A própria estrutura de funcionamento da Escola Guignard, que Lotus Lobo cursa de 1963 a 1965, permitia que os alunos selecionassem suas disciplinas por afinidade com o professor ou com determinada área da prática artística, e suas atividades como grupo estendiam-se além da escola com visitas a museus e galerias. Cursos com artistas e profissionais externos ao corpo docente da escola também eram realizados, a exemplo do curso de litografia com João Quaglia, na década de 1960.

²⁵ Depoimento de Marcio Sampaio concedido ao autor em 13/9/2012.

A afinidade maior da então jovem artista foi encontrada no ateliê de litografia da escola, coordenado por Natalício, um aprendiz da Imprensa Oficial. Assim como em quaisquer editoras, gráficas e estamparias que modernizavam sua tecnologia de impressão, a gráfica da Imprensa Oficial se desfaz de seus materiais de oficina litográfica. Entrega à Escola Guignard em 1961, matrizes que continham os desenhos de diversas de suas estampas, peças como talonários, diplomas, bilhetes de loteria e algumas ilustrações para livros, cede também, um de seus aprendizes a impressor, Natalício, para manusear o material. Lotus Lobo ingressa na escola nesse momento, inicialmente motivada a estudar pintura, seguindo os moldes de sua família, os Bracher, na qual tinha primos e tios pintores. No entanto, encontra grande afinidade com o desenho sobre a pedra e prontamente passa a frequentar o ateliê, onde tem seu primeiro contato não apenas com a litografia, mas também com um ainda reduzido repertório de imagens de impressões litográficas nas matrizes da Imprensa Oficial.

Sua ligação com a litografia se acentua ao viajar com os primos artistas para São João del Rei em 1963, quando trava contato com o primeiro artista litógrafo que conheceu João Garboggini Quaglia. O artista baiano nascido em 1928 se instala no Rio de Janeiro em 1947 e, entre outros cursos que compõem sua formação artística, aprimora-se no estudo da Litografia com Darel Valença Lins, quando este leciona extraoficialmente pela Enba e monta um atelier litográfico no prédio da instituição (atual sede do MNBA), a partir de uma doação de materiais litográficos da estampaia Colombo. Neste curso, impressores litográficos da indústria e da imprensa lhes transmitem os rudimentos fundamentais da técnica. Ambos chegam a viajar juntos pela Europa em virtude de premiações no SNAM, que Quaglia recebe em 1958 e Darel no ano anterior. O artista baiano é um personagem de importância central na introdução da litografia de cunho artístico em Minas Gerais, pois adquire uma prensa litográfica da Gráfica Castello, em São João Del Rei em 1961 e instala a primeira oficina litográfica desvinculada da indústria no estado. Lotus Lobo instala-se na cidade por um curto período de tempo para estudar na oficina convidada por Quaglia. Desse contato deriva sua primeira produção litográfica mais representativa, uma série de litografias ligada a motivos da cidade, nas quais a influência da obra do artista baiano é marcante. O positivo contato de Lotus Lobo com Quaglia rende-lhe um convite da jovem

artista para que este ministre um curso de litografia em Belo Horizonte, na Escola Guignard em 1963.

Além de Lotus Lobo, Inimá de Paula, Yara Tupinambá, Paulo Laender, Vicente Abreu e diversos outros artistas de destaque do estado estudaram com Quaglia. Pela primeira vez, Lotus Lobo coloca-se como uma figura agregadora ao redor da prática litográfica quando funda o Grupo Oficina em 1964 junto de outros artistas que também frequentaram o curso do artista baiano na Escola Guignard, dentre eles Frei David, Eduardo Guimarães, Lúcio Weick, Paulo Laender e Klara Kaiser. Instalam seu atelier no bairro Santo Antônio, com os materiais adquiridos (matrizes e uma prensa) da Metal Gráfica Mineira de Belo Horizonte.

Em seus três anos de duração, o grupo não apenas produzia gravuras em sua sede, mas tomava parte no debate sobre a nova arte em Minas Gerais promovendo cursos, encontros, palestras e sobre arte. Realiza exposições em Minas Gerais e participa da mostra coletiva *Jovens Gravadores*, realizada no Rio de Janeiro pela galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos. Sua trajetória foi curta, em parte pela juventude dos membros, seus interesses profissionais e artísticos diversos e pela baixa receptividade comercial de seus trabalhos em meados da década.

Nesse momento, ainda que timidamente e paralelamente ao seu trabalho artístico pessoal, toma forma o interesse da jovem artista pelos rótulos litográficos, o que se intensifica pela aquisição dos materiais de litografia para o grupo oficina, que incluíam matrizes que ainda continham os desenhos desses rótulos. Essa forma se manifestou numa pesquisa pessoal sobre a antiga litografia do estado através da reimpressão desses rótulos, ainda de maneira rudimentar, pois as gráficas e estamparias das embalagens contavam não apenas com equipes maiores, mas também melhor maquinário e maior domínio técnico do processo. A contaminação, a riqueza e a diversidade visual dos recursos e maneirismos gráficos presentes na ilustração das marcas motivam Lotus Lobo a preservá-las através da impressão destas com um cuidado colecionista, do desenhista colecionador de desenhos, que, como se comprova atualmente no caso da artista mineira, não coleciona peças de arte, mas desenhos, soluções, refinamentos gráficos, arabescos, molduras, ornamentos, tipografias e ilustrações. Inicia-se de maneira mais concreta a reunião de peças de um

repertório visual que continua a ser expandido pela artista ainda hoje. Esse repertório não apenas a acompanha ao longo do tempo, mas ao ser trabalhado, seu relacionamento com este se desenvolve e se modifica através da maneira pela qual a artista se serve desse universo de imagens:

A pesquisa sobre a antiga litografia mineira começou quando eu quis comprar, em 1964, junto com o grupo oficina, o primeiro material [litográfico] para trabalhar. [...] Quando comprei meu primeiro material, as pedras já vieram não de uma gráfica de litografia sobre papel, mas de uma estamperia, quer dizer, da litografia sobre [folha de] flandres, para embalagens em latas, da Metal Gráfica Mineira, do grupo Matarazzo, lá de Belo Horizonte mesmo. Havia rótulos lindíssimos de manteiga, biscoitos... Era uma maravilha. Foi a primeira vez que tive vontade de aproveitar algumas imagens de rótulos no meu trabalho [...] Quando resolvi usar as imagens de rótulos, era um trabalho muito recolhido, ninguém sabia. Comecei a copiar muita coisa por interesse de colecionar. Só depois utilizei as imagens.²⁶

Lotus Lobo conclui sua graduação em 1965, seu intenso envolvimento com a prática litográfica lhe rende o convite de Yara Tupinambá a assumir o curso de litografia na Escola Guignard, cargo no qual se efetiva no ano seguinte por concurso público, na ocasião da integração entre Escola e a Imprensa Oficial. A artista permanece na atividade do magistério até 1985. Em suas entrevistas e depoimentos ao longo de sua carreira, divide seus testemunhos entre a satisfação de lecionar e atuar num ateliê de prática e ensino e a insatisfação com o mercado de arte brasileiro que mesmo em meados dos anos 1970, segundo a artista²⁷, ainda não possibilita retorno financeiro o suficiente para que o artista não precise acumular funções como a do magistério com sua produção pessoal. O ambiente de escola de arte e a postura da artista têm fortes correspondências, em grande parte pela extensa lista de cursos e de novas experiências relacionadas à arte buscadas por Lotus, que estuda história da arte com Frederico Moraes, composição com Fayga Ostrower (1965), didática em arte com Angela Resende (1966), gravura em metal com José Lima, estética com Luciano Gusmão (1968) entre outros. Além de entradas oficiais em seu currículo

²⁶ FERREIRA, Eloisa Pires, TÁVORA, Maria Luisa, CAMARÁ, Adamastor (coord.). **Gravura Brasileira Hoje – Depoimentos vol. III**. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, 1997.

²⁷ GLOBO, O. *Mineira com nome de Lotus participa da Bienal de Tóquio*. Jornal O Globo, Rio de Janeiro 27/11/1972.

artístico, como essas, há um sem número de contatos extraoficiais buscados frequentemente com figuras como o próprio João Quaglia, Marcello Grassmann, Antônio Grosso, Octávio Pereira, como exemplifica em depoimento ao autor:

Quando comecei [a estudar gravura] fui a São Paulo várias vezes. Eu era muito corajosa, não sabia nada. Diziam-me: “Aqui tem o Grassmann trabalhando”. Eu batia na porta e dizia: Grassmann, eu sou de Belo Horizonte... A primeira fórmula de como imprimir bem uma lito com duas tintas, que era o que a gente tinha no Brasil naquela época, foi ele que escreveu, num papel que eu tenho até hoje: “Tantas partes de transporte magro pra tantas partes de escritura.... faz essa mistura que fica melhor.”²⁸

A forte aderência ao figurativo da obra de Quaglia, ainda a figura referencial como professor da artista em meados dos anos 1960, aos poucos começa a dar espaço para experimentações abstracionistas nas gravuras de Lotus Lobo [Fig. 3]. A pouca abertura do professor a tais propostas levam a artista a procurar Fayga Ostrower em 1965 e desestruturar seu processo de gravura até o momento em função de novos princípios de composição, abstratos em sua maioria.



Figura 3:

Lotus Lobo
Sem Título.
Litografia sobre papel. 1964.
Museu de Arte da Pampulha.

²⁸ Depoimento de Lotus Lobo concedido ao autor em 12/09/2012.

A amizade e o forte alinhamento entre as pesquisas visuais de ambas artistas deram novo fôlego à produção de Lotus Lobo. Nesse momento, pesquisando novos recursos de forma e composição alinhados aos princípios abstratos, a artista desenvolve trabalhos de gravura modulares, em dípticos, trípticos ou mesmo sequências mais longas da mesma forma impressa, que incorporava em muitos casos os valores da gestualidade na mancha, ainda trabalhada sempre em preto e branco, sem mais cores [Fig. 4]. Uma das obras mais significantes e decorrente dessa nova incursão é o políptico *Transformação/Mutação/Transformação – Mutação*, de 1968, [Fig. 5] na qual uma unidade de repetição geométrica de cantos arredondados é duplicada, revolvida, recombina em par e também removida da sequência montada linearmente no espaço expositivo. 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 recombina formas impressas dos rótulos através de processos semelhantes. Luciano Gusmão comenta sobre a obra e sobre o que chama de *desenvolvimento estrutural da forma*, já destacando o processo de análise por agrupamento e divisão de uma forma, algo central nas obras da artista:

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 a alteração da informação que coincide, em cada gravura, com a intervenção (poesia) da artista no desenvolvimento desencadeado por ela própria. O desenvolvimento (ou análise) tem como significado mais imediato o movimento de uma forma por uma superfície com geração e posterior eliminação de um seu duplo, de uma sua reprodução. Conota igualmente, e num campo mais vasto de significados, a própria gravura, seu processo, o conjunto das operações que torna possível sua informação: a artista propõe e comenta seu próprio fazer.²⁹

²⁹ RIBEIRO, Marília Andrés (apres.) *Marca Registrada Lotus Lobo*. Belo horizonte: Alvo Editora, 2007.

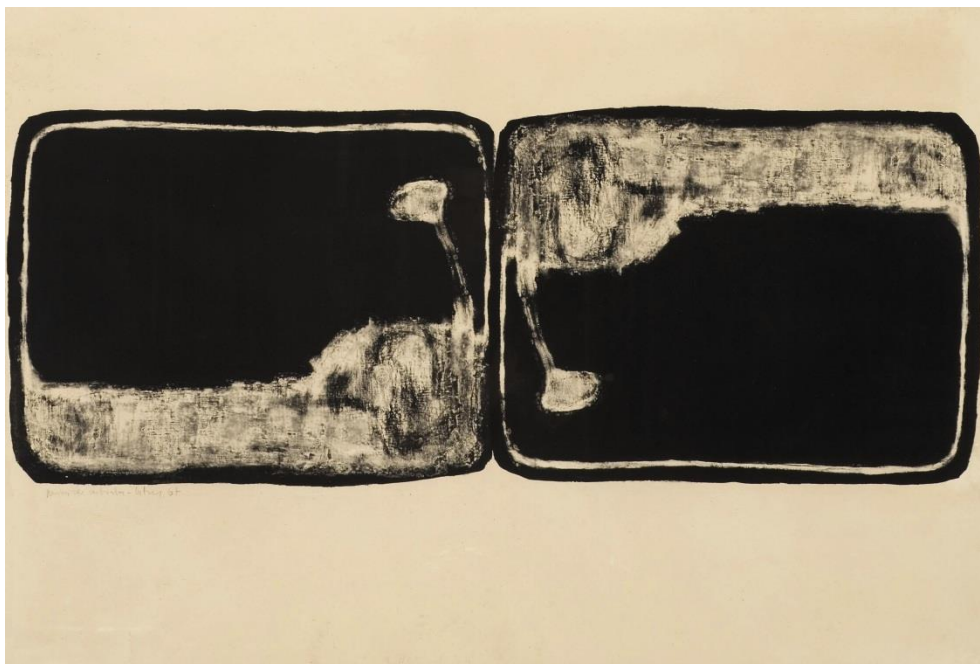


Figura 4:

Lotus Lobo

Sem Título.

Litografia sobre papel. 100 x 70 cm, 1967.

Coleção Sociedade Amigas da Cultura/ UFMG / Fotografia de Eduardo Eckenfels



Figura 5:

Lotus Lobo

Transformação / Mutação / Transforma o - Muta o.

Litografia sobre papel. 86 x 564 cm, 1968.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels

Gusmão contextualiza pertinentemente este trabalho como uma alusão à própria gravura enquanto processo. Isto se embasa na emulação, na obra em questão, de processos de composição, impressão, modificação e montagem associados à prática da gravura. O módulo representado é adulterado e duplicado, ou seja, reproduzido e posteriormente, eliminado, de forma que a imagem resultante, embora indissociável visualmente de seu original, já não se limita a uma reprodução deste. Este modo de encarar a imagem, modular em si, por assim dizer, que a multiplica, fragmenta e reposiciona é a maneira pela qual Lotus Lobo opera, que irá se tornar cada vez mais proeminente no discurso de suas obras. Por esta estratégia, principalmente, suas obras discutem o campo da gravura e continua a fazê-lo mesmo que transite entre o figurativo e o abstrato, entre a imagem autoral e a imagem apropriada ao longo dos anos.

Paralelamente, ainda em 1965, motivada a aprofundar seus estudos em litografia, é convidada por João Quaglia a acompanhar, no Rio de Janeiro, seu novo experimento com litografia, a ilustração do texto *A Morte*, de Manuel Bandeira. Para este trabalho, contava com a cumplicidade e a proficiência do experiente impressor Antônio Grosso. Tal contato foi de grande importância para a artista, não apenas por considerar Grosso seu mais completo mentor em técnicas litográficas, mas pelo convite recebido deste, em 1968, para voltar ao Rio de Janeiro e conhecer outro impressor, o nome à frente da oficina litográfica Planus, Octávio Pereira. A artista vive na cidade e estagia na oficina de Pereira, um profissional de destaque entre os impressores, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, pois era considerado um pioneiro do período mais intenso da produção de litografia artística no Brasil, a década de 1980. Naturalmente, muitos artistas já haviam produzido e mesmo ministrado cursos de litografia no país, como vimos. Contudo, o fizeram sem ter conhecimento dos adventos técnicos metódicos, como testemunha Darel³⁰, de Pereira. O impressor gaúcho inicia sua carreira com litografia nos EUA, onde atuava como figurinista e decorador. O ponto alto de sua formação foram os anos de trabalho no renomado núcleo norte-americano de gravura *Gemini*, onde imprimiu a série *Números*, de Jasper Johns, *Bonny & Clyde* de Robert Rauschenberg, entre outras obras de Man Ray, Josef Albers e Alberto Giancometti. Reúne a partir desse período uma extensa e diversificada coleção de litografias que traz ao Brasil anos depois, quando retorna para iniciar seu atelier próprio.

³⁰ Como consta em depoimento de Darel Valença Lins, concedido ao autor em 21/02/2012

Em 1957, o impressor recebe o convite do MAM-Rio para ministrar um curso de litografia, que posteriormente fora cancelado. Já instalado no país monta a oficina *Planus* junto de Antônio Grosso, voltada à edição comercial de litografias para artistas. Porém atua no Rio de Janeiro sem muito sucesso, mudando-se para São Paulo sem a parceria com Grosso onde abre a oficina *Áries* na Santa Cecília, nos mesmo moldes e até em maior proporção que no Rio de Janeiro. Seu contato com Lotus continua, estreitando laços da artista com a capital paulista e alguns de seus gravuristas, culminando em futuras colaborações destes na oficina montada pela artista mineira em Tiradentes, MG, anos depois. Em 1974, Elisio Motta, convida Pereira, mais uma vez diante da falência, a trabalhar na oficina litográfica *Ymagos*. Pereira é responsável pela formação de um grande número de impressores, com destaque para Roberto Gyafi que, por sua vez, forma os impressores da oficina *Almavera*.

Para a artista mineira, a oficina *Planus* foi o mais bem equipado atelier de gravura onde trabalhou, com maior diversidade de materiais e processos, assim como Pereira o mais completo impressor, que encorajava os artistas a experimentarem técnicas novas, mistas de litografia e serigrafia, impressões litográficas sobre suportes diferentes do papel etc. Dentro da busca por estudos técnicos, a experiência nesta oficina para Lotus Lobo foi enriquecedora e lhe equipou para sua futura produção de litografia com rótulos de marcas, na qual explora não apenas novos formatos para a impressão, mas também novos materiais, como metal, acrílico e plástico. Mas, com igual ou mesmo maior importância em sua formação foi a coleção de gravuras, e o repertório artístico de Octávio Pereira como impressor, os artistas com os quais tinha convivido e as obras que imprimiu. A oficina tornou-se um atalho para a artista na ampliação de seu próprio repertório de gravura e de arte, na medida em que não apenas conheceu o trabalho de figuras ainda pouco difundidas no Brasil, mas, especialmente, teve acesso aos novos processos de impressão experimentados por tais artistas, através de suas obras e também na prática, na própria oficina. Em especial, há o nome de Rauschenberg, em cuja obra a artista reconhece processos e comportamentos que muito a interessam, como por exemplo, a apropriação, a recombinação e a justaposição de imagens em suas obras.

Uma das maiores contribuições de Pereira para a litografia no Brasil e em especial para Darel e Lotus Lobo foi a renovação do uso das cores, ao qual a artista mineira foi firmemente contrária até 1970, trabalhando apenas em preto e branco. A impressão litográfica no Brasil anterior à atuação de Pereira, ainda muito próxima daquela aplicada às impressões editoriais e industriais no país, se baseava no mesmo processo da litografia do século XIX. Seu pressuposto principal para impressão em policromia é a regra de uma matriz (pedra) para cada cor. Tal processo permite impressões de grande sofisticação, como a produção de artistas europeus do período claramente atesta, mas também implica um processo demorado de composição até que se conclua a impressão. Pereira é considerado o introdutor de um método simplificado de impressão litográfica em cores, trazido de suas experiências no núcleo Gemini, batizado de *rainbow* que chega a aplicar três a quatro cores por matriz. Adventos como esse, trazidos do exterior ou desenvolvidos por Pereira, disseminam-se rapidamente pelas oficinas do país.

Junto de Luciano Gusmão e Dílton Araújo, Lotus Lobo realiza a partir de 1968 experimentações em outras linguagens mais diretamente inseridas no crescente movimento da arte contemporânea em Belo Horizonte. Realizaram assim, um *happening* na Avenida Afonso Pena, uma larga via de oito faixas em duas pistas, no centro da cidade de Belo Horizonte. A ação se deu em frente a uma loja da rede Sloper, conhecida da cidade. A proposta constituía de um banquete aberto ao público, onde seriam servidos frangos vivos. A intervenção da polícia impediu a adequada realização do *happening*, que acabou se realizando parcialmente. A nova proposta do trio, realizada no ano seguinte, intitulada *Territórios* trazia uma então polêmica proposta de intervenção no espaço dos museus. Inscrita inicialmente no Salão da Bússola, promovido pelo MAM-Rio, a proposta foi aceita, mas teve sua instalação vetada nas imediações do museu, o novo local proposto pela organização do Salão impossibilitava sua montagem.

No mesmo ano, ocorre uma reformulação conceitual do Museu de Arte da Pampulha, em Belo horizonte, reposicionando a instituição para que esta conceda maior abertura aos artistas de linguagem considerada não convencional naquele momento, o que atualmente pode ser entendido como aqueles que já não mais trabalhavam a partir dos pressupostos e dos meios tradicionais do modernismo. Cientes desse processo, os três

artistas inscrevem o projeto *Territórios* no I Salão Nacional de Arte Contemporânea do MAP, evento instituído como resultado da reorientação da instituição, coordenado por Marcio Sampaio, que integrava o júri ao lado de Jaques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Morgan Motta e Roberto Pontual. A proposta foi aceita e premiada, as intervenções, realizadas com chapas coloridas de acrílico, pedras, fios, varas e placas se espalhavam pelo museu alterando sua paisagem, interna e externa, espalhando-se pelos jardins projetados por Burle Marx [Fig. 6].



Figura 6:

Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Dílton Araújo.
Territórios.
Instalação. 1969.
Museu de Arte da Pampulha.
Imagens do acervo fotográfico da artista.

Já num primeiro momento, a presença das intervenções com materiais sintéticos enfatizou a instabilidade da relação entre a natureza e o projeto paisagístico do museu. A obra, segundo os artistas³¹, visava levantar a discussão do espaço e da função do museu, questionando e reexaminando o papel e a vivência deste espaço museológico em vista da produção artística e do modo de vida contemporâneos. Contudo, a previsão de que as intervenções no espaço do museu lá permanecessem e registrassem ao longo do tempo a ação das intempéries e da natureza, foi frustrada. Em virtude do prêmio aquisição concedido à obra, os materiais foram encaixotados e entregues ao museu. O Salão tinha como regra a obrigatoriedade da inscrição de três obras por artista, e, assim foi com Lotus Lobo, que além do projeto *Territórios*, inscreveu a gravura *Sem título* [Figura3] e o tríptico litográfico *Sem título* [Fig. 7] impresso sobre plástico, também vencedor do prêmio aquisição. A obra composta por três altas tiras de plástico transparente traziam em vermelho, azul e amarelo, respectivamente, marcas de produtos da antiga indústria alimentícia mineira, impressas sobrepostas e justapostas.

As impressões em cor única nem sempre traziam as marcas litográficas completas, um grande número delas consistia apenas em uma fração do rótulo original, muito, ou pouco legível, espelhado ou não, impresso em sua totalidade ou cortado pela borda do plástico. A faixa azul traz a maior diversidade de marcas, e a menor quantidade de sobreposições das mesmas, a vermelha tem a relação oposta e a amarela equilibra em quantidade sobreposições e diversidade de marcas em relação às outras partes. A proposta de impressão em plástico, em grande parte, se deve à necessidade do observador circular pela obra, vê-la dos dois lados. Mas também, talvez com igual importância, a superfície transparente da impressão não encerra a imagem impressa no plano de suporte.

A partir de 1969 é aparente nas gravuras da artista, a intenção de levar a litografia não apenas a novos suportes e novas apresentações, mas a uma nova relação com o espaço. Trabalhar a partir do suporte translúcido ou transparente inclui no suporte e na obra, com diferentes graus de opacidade, o que se vê além dela, assim como o outro que a vê da mesma forma do lado oposto. Muda também a relação espacial quanto às características da

³¹ MOULIN, Fabíola (coord.). **Neovanguardas – Museu de Arte da Pampulha 50 anos**. Belo horizonte: Rona Editora, 2008.

matéria do novo suporte. A imagem do rótulo criada na pedra litográfica passa a um suporte mais leve, a folha de metal que embala o produto e, por fim, ao plástico transparente suspenso, transitando, portanto do suporte de menor mobilidade, a pedra, ao de maior mobilidade, o ar.



Figura 7:

Lotus Lobo

Sem título.

Litografia sobre plástico, 1969.

Museu de Arte da Pampulha / Fotografia de Miguel Aun.

Possibilita, também, associações diretas com as próprias maculaturas, não apenas pela organização das imagens e suas repetições e/ou justaposições, a organização vertical,

estreita e alongada, emula a chapa da maculatura. Contudo, substitui o metal pelo plástico, o opaco pelo transparente e a desorganização das sobreposições ao acaso por uma composição unificada pela cor em cada uma de suas partes. Este discurso formal que se apresenta na composição da obra se estende ao exame da linguagem da gravura, através da fragmentação das marcas que converte imagens em matéria: as marcas e logotipos são, por assim dizer, módulos a serem transmutados e adulterados. A composição cromática se alinha a esse discurso, uma vez que as três cores-pigmento primárias são empregadas na gravura, a partir da mistura das quais, em meios impresso em geral, se obtém qualquer outra cor (usando-se também o preto). Isto unifica conceitualmente uma composição que é, visualmente contrastante na observação das folhas como um grupo.

O trabalho com os rótulos viabiliza e intensifica a discussão poética dos processos da gravura em sua obra, o que contribui, dentre outros fatores, para que esta se afaste do campo da abstração que explorava anteriormente. As muitas mudanças na litografia da artista mineira convergiram nesses anos finais da década, quando em um impasse criativo, ao notar que sua produção havia incorporado muito dessa abstração informal e estava se estruturando nesse sentido, decide retornar às imagens de rótulos que a interessavam desde seus primeiros contatos com matrizes litográficas. A atração pelos desenhos nas pedras sempre a motivou a imprimir a imagem de uma matriz antes de granitá-la (apagar a imagem da pedra) para realizar uma nova gravura. Realizou esse processo incontáveis vezes, ainda de maneira rudimentar nos seus anos iniciais na Escola Guignard, e posteriormente, com mais rigor técnico em inúmeras ocasiões e em seu projeto de recuperação de matrizes litográficas da indústria mineira. A artista comenta o momento da parada em sua produção e o estreitamento de sua relação com a litografia industrial mineira e como isso repercutiu em sua produção:

Quando dei essa parada [com o abstrato informal na litografia], também fui frequentando bienais. E acho que o contato maior, que me deu força pra trabalhar as imagens industriais foi o trabalho do Rauschenberg, que vi ao vivo na Bienal [...] Aí veio um convite em 1968 do crítico Jayme Maurício para participar da pré-bienal de Paris. Era uma prévia. Basearam-se no meu trabalho de até então. Eu não trabalhava com cor, era radical, não queria, minha formação de cinema era só de filmes em preto e branco, eu não queria mesmo trabalhar com cor. Senti-me incomodada a ter que voltar nas imagens pelas quais me escolheram porque

eu já não fazia isso mais. Pensei, vou ser desonesta comigo voltando lá, então eu interrompi esse processo. E pensei: vou fazer os rótulos. E não sei como serei recebida, vou aparecer com um trabalho pelo qual não fui convidada. Amigos me chamaram pra Juiz de Fora [na Estamparia das Indústrias Reunidas Fagundes Netto] me convidando pra fazer esse trabalho na própria fábrica. Os próprios desenhistas e impressores me traziam coisas e materiais, me mostravam objetos e processos. Foi aí que eu comecei as maculaturas, eles jogavam fora aquilo, como lixo! Eu sempre peguei aquelas folhas como elas estavam, elas ficavam à disposição da máquina pra acerto de registro das cores... Então pra não gastar material eles usam sempre a mesma folha, pra imprimir, pra limpar a prensa e cada vez que eu olhava aquilo eu pensava: isso é tudo o que eu quero fazer, e já está pronto. Eu nunca interferi nas folhas, elas são intocáveis.

E aí eu comecei a fazer impressões disso e daquilo ali, em papéis transparentes plásticos, poliéster, um sobre o outro. Montei uns painéis em poliéster, um sobre o outro e mandei pra essa pré-bienal de Paris. A abertura foi num museu de arte moderna, em plena ditadura militar, ou seja, a exposição abriu e fechou na mesma hora. Havia muitos trabalhos de conotação política e de repressão. Os críticos escolheram a Míriam Chiaverino, mas eu não tive nenhum trabalho desses de volta. O pessoal do Rio de Janeiro comprou tudo. Os críticos e a dona do *Jornal da Manhã*, Maurice Sodré, queriam me conhecer... Em 1969 tinha a Bienal de SP, propus coisas bem maiores e fui premiada, aí começou essa projeção maior.³²

O convite para trabalhar na estamparia de Juiz de Fora não apenas lhe fornece matrizes litográficas com desenhos de rótulos em melhor estado, mas também, revela-se de grande importância pelo contato com a produção da litografia em metal, e seu consequente encontro com as maculaturas [Fig. 1]. Comuns nas estamparias litográficas, estas chapas de metal eram materiais de refugio, usados para retirar as tintas de uma máquina antes de reutilizá-la ou simplesmente como testes de impressão. Assim, sobre elas eram impressas múltiplas imagens sempre que necessário. O material é a folha de flandres, o próprio que dava origem às latas dos produtos que levavam. No caso dessas maculaturas, as chapas não chegavam a ser moldadas, dobradas e, na maioria dos casos, nem mesmo cortadas, apresentavam-se então, como longas tiras de metal repletas de impressões. O termo não se

³² Depoimento de Lotus Lobo concedido ao autor em 12/09/2012.

refere, no entanto, exclusivamente ao metal, maculaturas são testes de impressão, que também podiam ser realizados em papel, por exemplo.

O interesse da artista pelos processos da *pop art* nas obras de Rauschenberg vem ao encontro, tanto no aspecto do repertório, quanto dos procedimentos artísticos, às maculaturas, apropriadas e apresentadas pela artista na exposição da galeria Guignard em 1970. Esta apropriação é central no desenvolvimento de sua obra, não apenas pela decisão da artista de levar essas folhas de metal ao museu, o que “*confere a essas peças a dignidade da obra de arte*”³³, mas também por reconhecer nelas valores formais e estratégias de organização e composição de elemento gráficos, e se apropriar deles na criação de suas obras, sobrepondo fragmentos das marcas industriais. As maculaturas de fato continham muito da discussão à qual a artista já atentara, acerca da análise do meio (gravura) através da exploração e crítica de seus fundamentos técnicos e possibilidades formais, passíveis de serem expressas plasticamente em obras. Equivaliam ao estudo em desenho de uma pintura, ou ainda melhor, a um conjunto de estudos de diferentes pinturas sobrepostos em uma única lâmina. Isto é, contêm o processo inacabado, desmembrado, contêm a potência de se tornar tantas outras imagens diferentes das litografias que de fato originaram, em novas configurações, formas e cores. Há também seu valor estético próprio, da repetida sobreposição a esmo de elementos gráficos que cria composições únicas, sem que ocorra um ato artístico sobre elas até que as chapas tenham sido apropriadas. Representam, portanto, um nó conceitual da linha sobre a qual Lotus Lobo desenvolve sua poética, a partir do qual se ramificam diversas possibilidades formais para novas obras.

Por fim, mas com o devido destaque, o contato da artista mineira com as maculaturas promove o trânsito das imagens de rótulos de produtos ao ambiente das artes. No entanto isto não ocorre sem que antes as imagens das marcas sejam contaminadas durante esse trânsito, seja pelas sobreposições ao acaso destas nas maculaturas, pelo ato artístico da apropriação das chapas, ou mesmo pela artista ter imprimido as marcas repetidamente em tiras de plástico, emulando as próprias maculaturas [Fig. 1]. Aberto o precedente nesse momento para a pesquisa da artista com a litografia sobre diferentes suportes, se estabelecem novas relações com o observador e com o ambiente expositivo de

³³ Depoimento de Marcio Sampaio concedido ao autor em 13/09/2012.

uma litografia artística. Ainda no ano de 1969, é premiada na X Bienal paulista, com uma litografia que dá nome a uma série de *lito-objetos*. São impressões litográficas coloridas em placas de acrílico, montadas em trilhos, que deslizam uma diante da outra, numa proposta que soma mobilidade e transparência, ao espectador a possibilidade de criar suas próprias configurações através do reposicionamento das placas:

À medida que avança o trabalho com a apropriação dos rótulos, Lotus vai construindo as *lito-objetos*, usando imagens da cultura popular superpostas em placas de acrílico transparentes, suspensas em chapas de metal, instaladas em ambientes expositivos e abertas à participação do público, convidado a manuseá-las, e, assim, formar novas configurações imagéticas. Enquanto a recriação dessas imagens se aproxima do repertório *pop*, afirmando o caráter emblemático e sequencial como Andy Warhol ou experimentando os novos suportes e superposições como Rauschenberg, a transposição dessas imagens, iluminadas na transparência das folhas de acrílico, remontam ao grande vidro de Duchamp. Atinge-se a plena concepção do objeto litográfico, transfigurado, transparente e aberto à participação visual, espacial e tátil do público, visando experimentar as possibilidades estéticas da obra aberta³⁴.

Esta *lito-objeto* [Fig. 8], faz uma analogia ao aspecto de obra aberta das maculaturas, uma vez que aqui as marcas impressas ou as partes destas não estão apenas visualmente, mas fisicamente articuladas entre si. O rótulo da manteiga *Rosa de ouro* se apresenta impresso de uma maneira diferente em cada placa de acrílico. Sua composição, contendo a ilustração da rosa junto de aros, textos e outros elementos gráficos está fragmentada ao passo que cada placa apresenta alguma porção desse rótulo impresso. Algumas placas trazem a imagem quase em sua totalidade, assemelhando-se à versão original do logotipo em questão, ao passo que outras têm apenas um de seus elementos presente.

³⁴ RIBEIRO, Marília Andrés, *A expansão do Campo Artístico na Contemporaneidade*. Anais do XXV Colóquio do CBHA, Tiradentes, Minas Gerais, 2005.



Figura 8:

Lotus Lobo

Sem título.

Litografia sobre poliéster e acrílico, 60 x 120, 1969.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels



Figura 9:

Convite da exposição de 1970 na galeria Guignard (esquerda) e fotografia das maculaturas montadas na exposição, suspensas por cabos e longe das paredes (direita).
Arquivo da artista.

Assim, concedem ao público o direito de fazer fisicamente o que a maculatura muitas vezes já nos convida a fazer com o olhar, a reconstrução desses rótulos de uma maneira diferente, a sobreposição de sua preferência. Possibilita algo que talvez tenha ainda mais significância na poética da artista, a convivência de muitas possibilidades diferentes de configuração da imagem sobreposta. Portanto, a obra faz também uma arqueologia da imagem desta marca no processo da gravura, dividida em suas partes, torna visíveis as etapas de impressão de cada elemento no processo litográfico, que está presente de maneira literal na obra de Lotus Lobo. A apropriação em dois níveis, como foi citada anteriormente, está presente neste trabalho pelo objetivo de mostrar esta imagem *aberta*, enquanto processo de composição e impressão/reprodução de imagens, reproduzindo seus procedimentos originais para chegar a isto. Dessa forma, apropria-se da imagem da marca original, mas também da maneira de imprimi-la: uma camada para cada elemento ou grupo de elementos, em sua maioria, correspondentes a uma única cor. Isto, por sua vez, emprega-se na obra autoral da artista, mas também é parte central de seu projeto de recuperação de marcas litográficas – como veremos adiante – no qual um inventário impresso em papel dessas marcas era realizado nos mesmos moldes, com as mesmas cores, em que estas imagens eram produzidas originalmente.

Composta exclusivamente por seus trabalhos a partir da estamparia litográfica, sua exposição na galeria Guignard em 1970 [Fig. 9] é decisiva em sua crescente projeção no circuito de arte. Trazia impressões em papel, metal e plástico, além das maculaturas e dos lito-objetos. Instalações sobre a parede, com chapas de flandres impressas curvadas fizeram parte das novas propostas em litografia da artista, das quais se destacou uma bobina de papel kraft, com muitas marcas e rótulos impressos sucessivamente, que, suspensa e enrolada, estava á disposição para que os observadores desenrolassem, recortassem uma marca e levassem-na consigo. A apropriação das marcas dos produtos passa a assimilar uma transfiguração ainda sutil das imagens originais, como em *Da estamparia litográfica* de 1970 [Fig. 10]. Esta litografia sobre plástico justapõe diversas marcas de produtos, das quais seu desenho fundamental, que permite identificar a marca é impresso apenas em preto. As cores adicionais, o amarelo e o vermelho, são aplicadas em porções específicas desses desenhos, abrindo mão da apropriação da marca em sua fidelidade cromática em detrimento de uma composição de cores mais unificadora para a peça como um todo. O uso

dos respiros, em sua maioria porções não impressas (em branco, na imagem), colaboram igualmente com áreas mais densas na fragmentação da composição que se satura de tratamentos, figuras, ornamentos e tipografias distintas, imbuindo a obra de um considerável ritmo visual. Sobre essa fragmentação visual excessiva age a estreita paleta de cores, que pontualmente aplicada insinua, simultaneamente, um senso de unidade à composição.



Figura 10:

Lotus Lobo
Da estamparia litográfica.
 Litografia sobre plástico, 100 x 180cm, 1970.
 Coleção Humberto Serpa. / Fotografia de Eduardo Eckenfels

Em trabalhos como este há o desenvolvimento de uma relação visual entre o particular e o coletivo, entre a observação aproximada e a observação distante da obra. As grandes proporções desta litografia, com um metro e oitenta de largura, possibilitam que as marcas sejam legíveis e compreensíveis na maioria de seus detalhes se vistas de uma posição razoavelmente aproximada. As linhas de contorno escuras, que definem a maioria das formas, textos e elementos não preenchidos com cores (transparência) se tornam cada vez menos compreensíveis na medida em que nos afastamos, o mesmo ocorre com as áreas de cor conforme nos afastamos mais. Assim, vista mais ao longe, a composição tende à abstração, a leitura individual dos blocos de imagem (rótulos) dá lugar à leitura geral de

formas e áreas de cor que criam coletivamente novas relações de ritmo e espaço compositivo. Sugere uma inversão na composição pictórica da imagem através de manchas, como ocorre na pintura, na qual quanto mais nos aproximamos da imagem pintada menos temos condições de compreendê-la, pois distinguimos apenas as pinceladas e manchas. Aqui, na obra da artista mineira, as imagens se identificam conforme nos aproximamos, enquanto a maior distância as abstrai. No entanto, em ambos os casos, podemos partir do pressuposto que a relação entre imagem e matéria em função da distância se mantém. Uma pintura e esta litografia da artista, de longe, são *imagem*, podendo ser próximas ou distantes da figuração; vistas de perto, são *matéria*: na pintura se vê as tintas, na obra de Lotus Lobo se vê imagens apropriadas.

Isto nos leva à uma condição central da apropriação para a artista, cada vez mais em seu trabalho a imagem passa a ser a matéria com a qual trabalha. Ao descolorir, recolorir, fragmentar ou adulterar a imagem de qualquer forma, está intervindo sobre a matéria, assim como um escultor faz com barras de ferro. Da mesma forma, quanto ao conteúdo destas, promove um apagamento, conforme retira cada vez mais elementos de um rótulo, transitando de imagens que contam com comunicação textual àquelas de puro conteúdo gráfico. Há, portanto, uma importante parcela em sua poética ligada ao reconhecimento das imagens originais, ou o quanto é possível reconhecer delas mediante às intervenções da artista. Em praticamente todos os casos, cada rótulo é um bloco de informações literal, sua própria existência já é um convite à sua leitura, função para a qual foi criado. Converter, então, um conjunto de dados em matéria visual aplicada numa obra de arte, abre uma série de possibilidades a respeito de como direcionar as informações ou mensagens que já estão nessas peças num novo esquema. Nesse sentido a artista explora um universo de possibilidades que se ramifica em um universo de obras que naturalmente se relacionam entre si.

O aspecto de transfiguração dos rótulos de produtos na obra da artista torna-se o seu procedimento central após a apropriação da imagem, acentuando-se na igual medida em que esta avança em sua produção. Como exemplo disso o painel *Sem título* 1970/1986 [Fig. 11] agrega nove placas de papel e cartão com impressões de marcas diversas, algumas quase completas e outras inteiramente fragmentadas. O painel tem nas placas quadradas de

cartão uma estrutura modular, permitindo que seja dobrado, reconfigurado pelo observador/manipulador para exibir uma imagem em particular ou um subgrupo das nove imagens totais. A artista desloca as impressões pela superfície, posicionando-as em corte ou rotacionadas no plano. A composição cromática conta com uma paleta maior em relação à obra anterior, composta por verde, vermelho, azul e amarelo, oscilando entre fragmentação e unidade pela presença marcante da cor do suporte, o ocre.



Figura 11:

Lotus Lobo

Sem título.

Litografia sobre papel e cartão, 180 x 180 cm, 1970 / 1986.

Coleção Randolph Rocha. / Fotografia de Eduardo Eckenfels

A estrutura móvel deste trabalho permite que os blocos de imagens impressas no cartão sejam mudados de posição. Trata cada módulo como uma estrutura gráfica particular, como se cada um fosse um rótulo independente a ser deslocado. Tendo decomposto e reconfigurado as marcas de diversas maneiras diferentes, uma em cada placa, a artista habilmente inviabiliza a legibilidade original dos rótulos apropriados para o trabalho, fazendo o observador enxergá-los assim como ela os vê, como um conjunto de elementos gráficos a serem retrabalhados, cada rótulo um microcosmo de possibilidades. Trata-se de um convite ao público, para trabalhar como ela, propondo novas ordens e significados com base nos fragmentos fornecidos, numa proposta paralela aos lito-objetos. Porém, o controle físico da obra que a proposta oferece ao público, dando-lhe um conjunto de peças para realizar sua construção, pode ser encarado apenas como a materialização de um processo visual/conceitual de recombinação dessas imagens pelo observador. A obra da artista é muito convidativa neste sentido, nos desafiando não apenas a tentar reconstruir as imagens fragmentadas diante de nós, mas abrindo a possibilidade de que as reorganizemos em pensamento segundo nossas próprias preferências e motivações.

O conjunto reúne diversos elementos figurativos nacionalistas, tradicionalmente empregados no discurso presente neste estilo de ilustração para produtos. São palmeiras, frutos tropicais, café, índios, aldeias, paisagens naturais e mapas do Brasil. Há também, ornamentos, arabescos e uma grande diversidade tipográfica. A predominância desses motivos demonstra muito das características do estilo gráfico de época, que predominava nas embalagens originais e também o tipo de discurso propagandista no qual se baseavam naquele momento, acompanhado não raro pelos dizeres: *excelente, primeiríssima qualidade, o melhor para todo o Brasil* etc. Apoiava-se, ainda, na imagem da abundância dos recursos naturais de uma terra muito fértil e de uma figura idealizada e construída do índio, representado frontalmente, austero com a lança em punho ou empinando o cavalo. Os desdobramentos dessa iconografia em particular são muitos e sua crítica é mais do que pertinente. Especialmente sobre figuras emblemáticas como o índio, que é extremamente utilizado e torna-se uma espécie de chancela da qualidade do produto, e, ao mesmo tempo, do nacionalismo da marca. A imagem desses personagens se constrói romantizada e quase beatificada, à exemplo dos índios que são representados a partir de recursos iconográficos

católicos, ou cavalgando – uma vez que o cavalo foi introduzido como animal de transporte e carga ao índio pelos portugueses.

Em suma, ainda que no contexto desta obra discussões pontuais como estas sejam pertinentes, a abrangência das imagens apropriadas por Lotus Lobo nos lança à outro tipo de apreciação e reconhecimento delas: um universo figurativo de tamanha vastidão, que diminui a importância individual de figuras como esta e suas possíveis implicações iconográficas ou temáticas em detrimento de uma visão do todo, deste próprio universo. O que se estabelece como imagem recorrente, como uma identidade destas imagens apropriadas, é um coletivo, um emaranhado de recursos gráficos que compõe um modo de fazer específico. Este, por sua vez, se mantém através de sua existência física ao longo dos anos e de sua persistência em nosso imaginário enquanto *um certo tipo de imagem*.

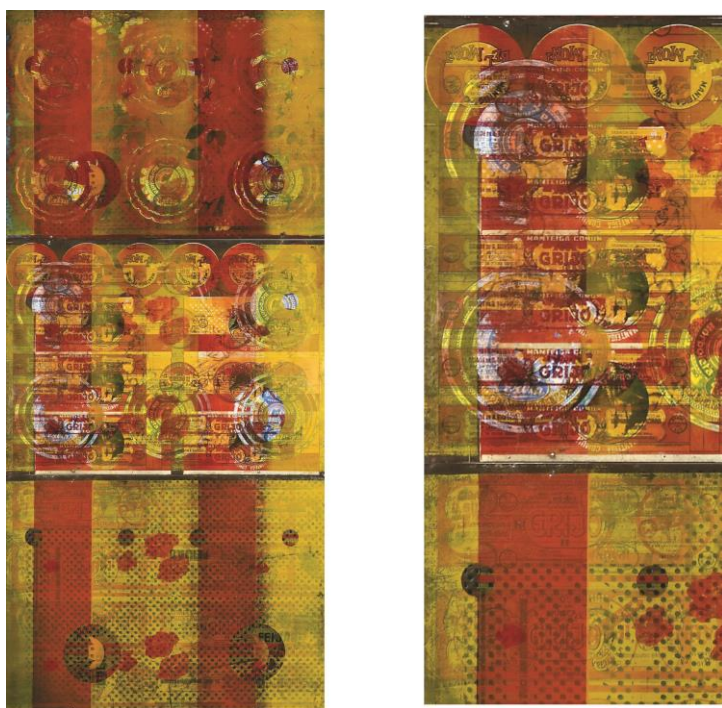
Essas imagens normalmente se estruturam pela junção de figura, moldura e/ou ornamento e texto. Fragmentando este tripé que sustenta a organização gráfica da maioria dos rótulos, a artista gera elementos notadamente figurativos e outros abstratos, ou que tendem à abstração pela remoção ou pelo reposicionamento de porções da sua configuração inicial. Os ornamentos e molduras, que geralmente fazem a integração entre as figuras e o texto, tornam-se peças dinâmicas na reconfiguração desses fragmentos em obra, uma vez que são imagens de compreensão plana, como em um mapa, que não possui orientação correta para ser observado, pois não há *em cima* ou *em baixo*. Assim, estes elementos podem ser rotacionados além de reposicionados, aproximando-os ainda mais de uma estrutura modular, que, além de se justapor, se sobrepõe. Na figura 10 notamos fragmentos com essa característica nas faixas coloridas em vermelho, azul e verde escuros. Já os motivos figurativos impressos são de fácil identificação, como no caso das palmeiras, o índio sobre o cavalo e a cena da aldeia. Estes orientam nossa visão e constituem focos diante da totalidade da obra, núcleos de onde podemos nos orientar mais facilmente e a partir dos quais somos capazes de produzir sentido: interpretando ou estabelecendo alguma forma de narrativa. Ao mesmo tempo, percorremos o olhar pela obra e, em suas porções menos figurativas, o inverso ocorre. A visão de elementos mais identificáveis convive com outros menos identificáveis, dificultando sua visualização e essa produção de sentido a partir destes. Estabelece nesses pontos certa condição translúcida de ver, discernir e

elaborar a partir de uma informação (visual). Como quando alguém tenta se lembrar de algo e por pouco não consegue, pois a imagem lhe escapa.

Essas diferenças entre as funcionalidades visuais de cada núcleo neste exemplo não mascaram uma condição universal da obra: a adulteração. Em suas porções mais ou menos inteligíveis, ainda que conseguíssemos compreendê-las igualmente e estabelecer, por exemplo, uma narrativa, o estaríamos fazendo sobre uma reconstrução adulterada, resultado da recombinação entre registros fragmentados de diversas imagens diferentes. Se a encarmos nesses termos, então, quão verídica é uma narrativa construída em cima de bases tão pouco confiáveis? Um procedimento central para essa produção autoral de Lotus Lobo é a repetição de imagens. No conjunto de procedimentos gráficos encontrados pela artista nas impressões sucessivas da maculatura, a repetição de uma imagem ou de um fragmento desta é significativamente incorporado por ela em seus trabalhos. Essas repetições podem ser divididas a partir de suas funcionalidades, entre as que se aplicam em *sobreposição*, *justaposição* e *difusão* da imagem.

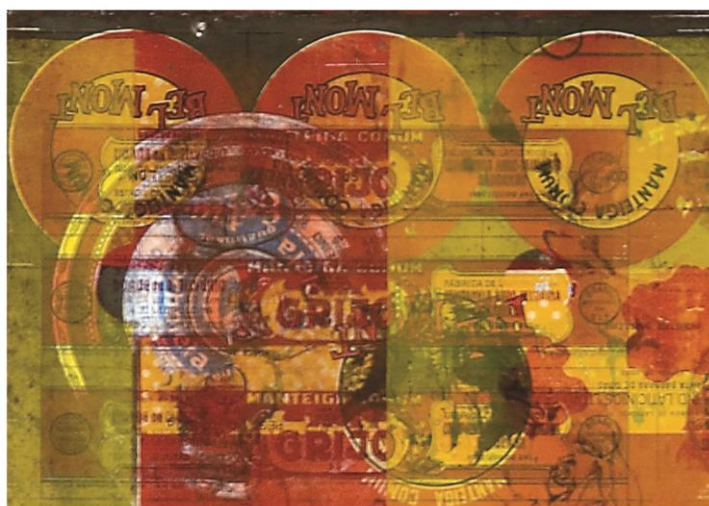
As maculaturas trazem elementos repetidos impressos uns sobre os outros, com diferentes graus de visibilidade devido às diferentes tintas, cores ou ao número de camadas reimpressas. Estes véus coloridos translúcidos e inicialmente indistintos, numa observação mais detalhada, começam a revelar seus detalhes (pormenores das marcas dos produtos) e também as imagens que vêm abaixo deles, e depois as que vêm abaixo destas. A forma como esse mergulho nas maculaturas só nos revela mais e mais imagens, espelha o próprio universo dessas imagens no qual a artista se lança. Suas obras, que reconfiguram graficamente os rótulos e seus detalhes, os fazem de maneira análoga à reconfiguração das mesmas pelo acaso das impressões sucessivas na maculatura. As repetições presentes nestas chapas, promovidas igualmente pelo acaso apresentam formas multiplicadas em direções e posições diferentes. Na imagem [Fig. 12] vemos no detalhe, na parte inferior de B, que há quatro camadas sobrepostas: as faixas vermelha e amarela, as manchas vermelhas arredondadas, os pontos pretos e a moldura (e texto) principal da marca de manteiga *Grijó*. Já na parte superior (C) a sobreposição conta com seis camadas: as mesmas faixas verticais, as manchas vermelhas, a marca *Grijó*, uma outra marca de balas chamada *Bel Mont* e ainda dois rótulos redondos, de marcas ilegíveis, um maior em branco e o outro menor,

predominantemente escuro. O grau de transparência de uma impressão para a outra, ao mesmo tempo em que nos possibilita certo nível de visibilidade e reconhecimento de cada imagem, dificulta esta visualização na medida em que as camadas se acumulam. Quanto melhor procuramos identificar cada uma delas, mais nos damos conta do quanto a sobreposição dificulta nossa observação, assim como uma sucessão de filtros que se sobrepõem, quantos mais estiverem em contato, menos da informação geral conseguirá passar.



A

B



C

Figura 12:

Obra completa em A, detalhes em B e C

Lotus Lobo

Maculatura.

Da estamparia litográfica sobre folha de
flandres, 150 x 70cm, 1970.

Coleção Marcos Coimbra / Fotografia de
Eduardo Eckenfels

As justaposições das figuras dessas marcas ocorrem, em um primeiro momento, pela necessidade comercial de imprimi-las em série, uma ao lado da outra como é particularmente visível no topo de C. Contudo, impressões de diferentes rótulos feitas sobre a maculatura multiplicam este efeito, criando exponencialmente mais sobreposições e justaposições a cada nova impressão, como vemos na porção central de A. Como muitas destas possuem diferentes orientações no plano (horizontais, verticais, rotacionadas), esta alternância de posições também está presente na peça como um todo. De maneira similar Lotus lobo promove estes efeitos gráficos no painel *Sem Título* [Fig. 11]. As repetições se fazem evidentes com espaçamentos variados e mesma orientação no plano, no caso da figura do índio que cavalga, das palmeiras e da maioria dos elementos que possuem alguma legibilidade mais definida, seja por serem figurativos ou textuais. Nesta mesma obra, os elementos abstratos também se repetem, mas além de serem justapostos, sofrem sobreposições e rotações, como é o caso das molduras e ornamentos contidos nas faixas azuis, vermelhas e verdes.

Outra forma de repetição de que se pode reconhecer como procedimento na obra da artista que também está presente nas maculaturas é a *difusão* de imagens. Esta ocorre quando uma mesma imagem de um rótulo ou um fragmento deste é encontrado impresso em duas ou mais maculaturas diferentes, como notamos no detalhe da comparação entre duas das chapas apropriadas pela artista [Fig. 13]. A maculatura A, diferentemente da maioria das peças similares, não contém um excessivo número de sobreposições, foi, portanto, utilizada menos vezes como material de teste/manutenção na estamparia. Nela se justapõem verticalmente duas marcas (quase integralmente impressas) de manteiga com nomes femininos, ambas com os dizeres: *manteiga de 1ª qualidade. Berenice*, ao topo, é composta em vermelho carmim, branco e azul marinho. Acima, a área com os ornamentos de rosas, muito provavelmente ainda não impressa por completo, traz o mesmo vermelho carmim sobre um fundo azul claro, as folhas das rosas são em verde azulado. *Onezima*, na porção inferior, tem amarelo, dourado, branco e vermelho. Abaixo, as mesmas rosas utilizadas no topo estão impressas no vermelho da marca sobre um fundo amarelo, sem que as cores de suas folhas tenham sido impressas ainda.

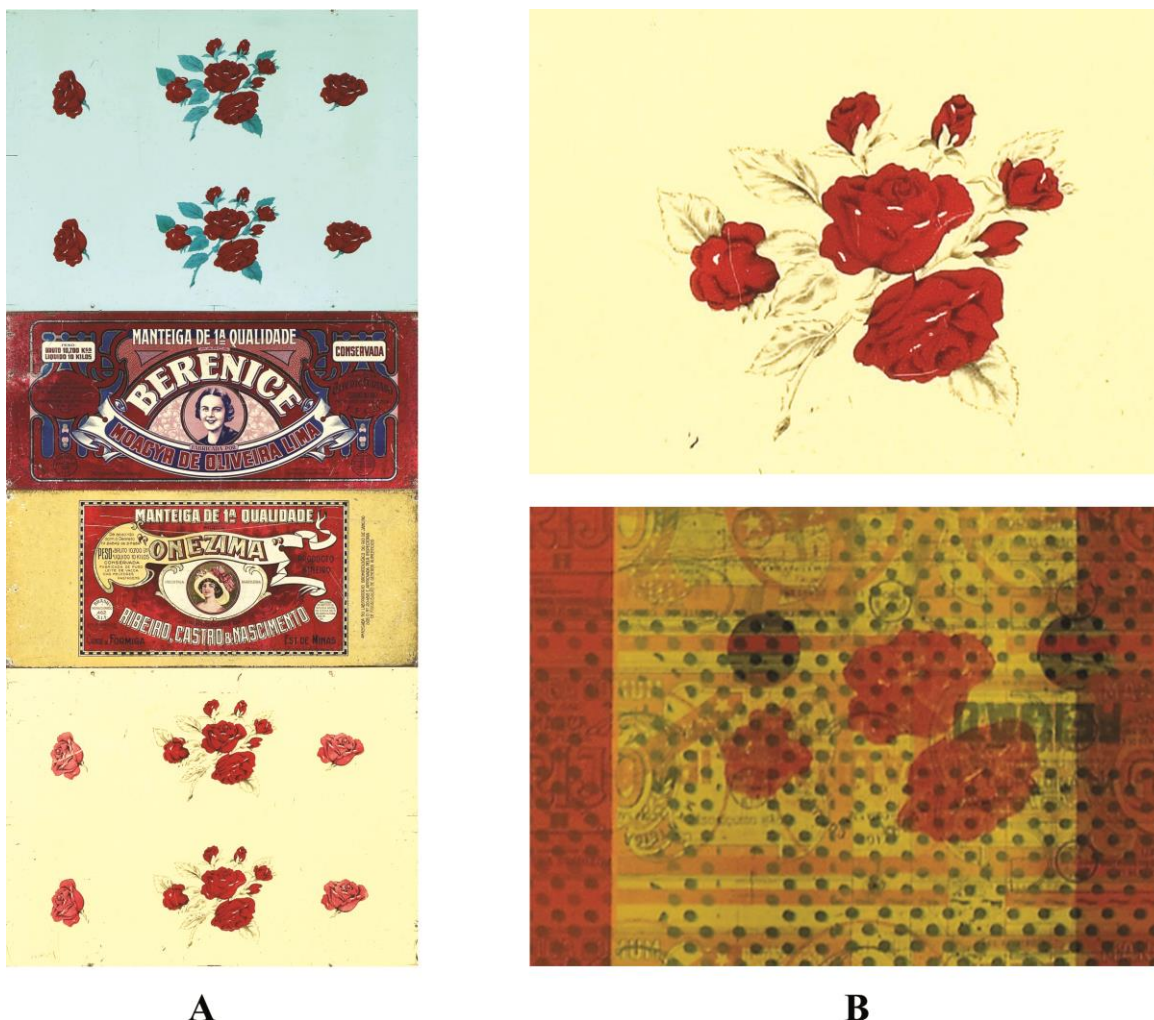


Figura 13:

A Lotus Lobo
Maculatura.

Da estampa litográfica sobre folha de flandres, 150 x 70cm, 1970.
Coleção Marcos Coimbra / Fotografia de Eduardo Eckenfels

B Compilação de detalhes
da figura 13 (acima) e da
figura 12 (abaixo).

A organização formal do espaço, espelhada verticalmente na maculatura e dividida pelo contraste geral de cores quentes e frias, apresenta um resultado visual palatável de tal forma que é preciso reiterar que se trata de uma maculatura, e não de uma composição realizada pela artista. No detalhe B, nota-se claramente que o mesmo núcleo de três rosas já repetido em condições diferentes na própria maculatura A, se repete novamente, presente na chapa comentada no exemplo anterior e impresso sob as camadas de pontos pretos e das faixas amarela e vermelha. Em todas as imagens impressas nas maculaturas e nas obras

compostas pela artista, a raiz, a fonte original destas é a matriz litográfica. As rosas foram desenhadas numa matriz e aplicadas na composição do rótulo/embalagem de seu respectivo produto, mas também, se apresentam reimpressas nas chapas de teste.

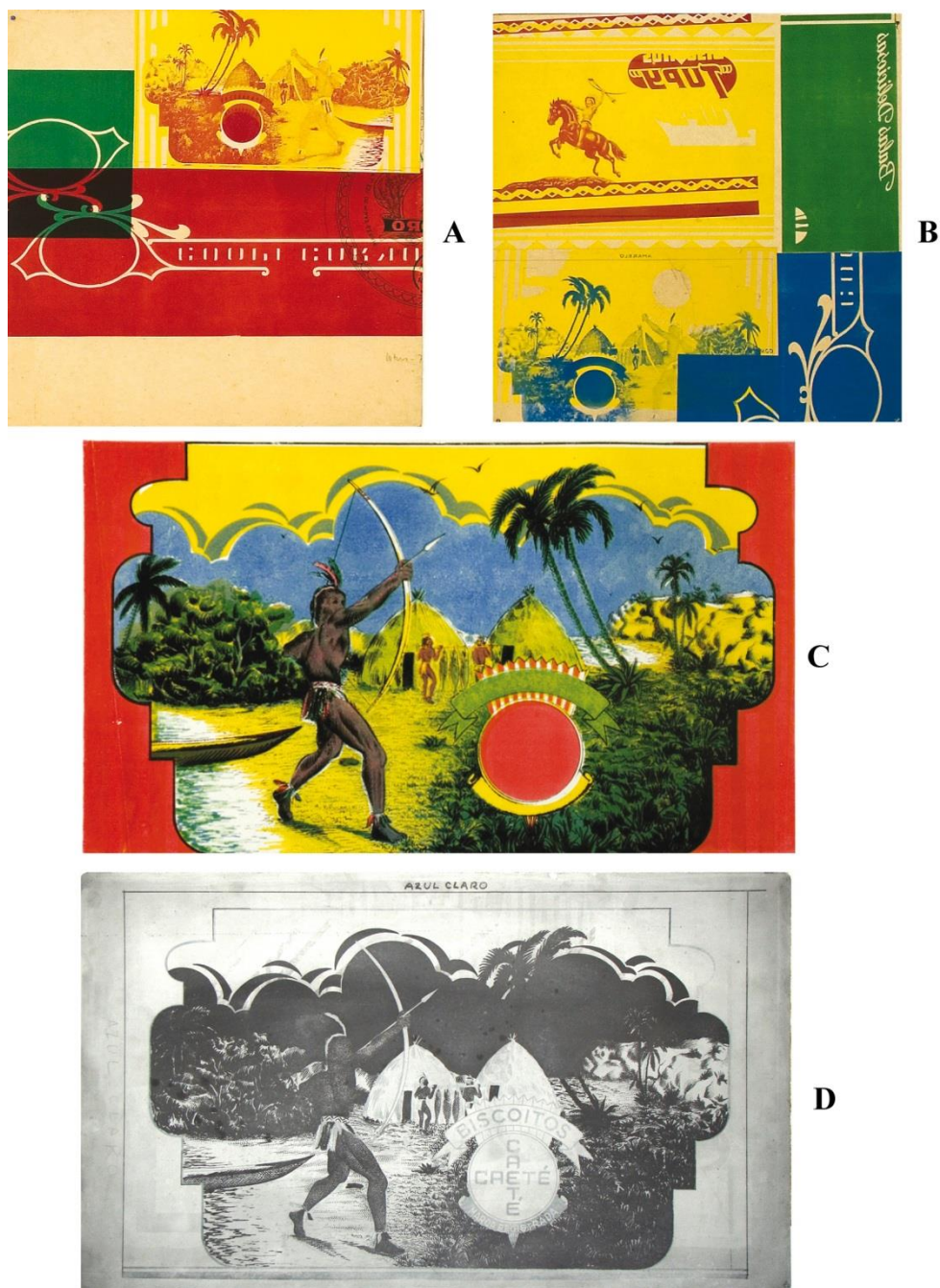


Figura 14:

A – B: Detalhes da figura 11.

C: Lotus Lobo
Álbum da Bienal de Tóquio (página).
 Litografia sobre acetato, 41 x 57 cm, 1972.
 Coleção da artista.

D: Lotus Lobo
Maculatura
 Litografia sobre flandres s/d
 Coleção da artista.

Da mesma forma, estas repetições por difusão se apresentam no trabalho de Lotus Lobo, como podemos observar novamente comparando o painel reproduzido na figura 11, com outra litografia da artista, impressa sobre acetato [Fig. 14 C]. Nos detalhes A e B extraídos do painel, está impressa uma paisagem com um índio, palmeiras e sua aldeia, em amarelo e vermelho e depois em amarelo e azul respectivamente. Esta imagem também é utilizada pela artista em C, pela qual distinguimos os detalhes da composição: a margem do rio e a cana à esquerda, a mata e as palmeiras, o céu, as ocas e índios ao fundo e o índio em primeiro plano. A cena é ladeada por molduras vermelhas e possui também um escudo composto por um círculo, flâmulas e ornamentos, que, no entanto, não possuem nenhum texto impresso, assim como no resto da obra. As cores são bastante saturadas e chamativas, somando o verde às três cores primárias. Por fim, em D obtemos mais informações acerca da procedência da imagem apropriada. A foto mostra um descarte de impressão em metal (maculatura), com a mesma imagem da cena com o índio impressa integralmente em preto; e nos serve como referencial mais próximo da matriz litográfica de onde a artista obtém a imagem que reemprega. Nesta consta o texto inserido no escudo/brasão: *Biscoitos Caeté*. Nota-se, também, a indicação de cor escrita acima da margem que delimita o rótulo, na qual se lê *azul claro*.

A partir da quebra dos códigos tradicionais de compreensão desses rótulos pela fragmentação, Lotus Lobo parte à reconstrução, na qual a repetição das imagens, dos fragmentos, é um processo constante. A ideia de análise, ou desenvolvimento da forma, lançada por Luciano Gusmão ao comentar obras anteriores da artista, mostra-se mais desenvolvida a partir das gravuras da artista quanto mais esta se lança no trabalho com as marcas industriais, como também atesta Marcio Sampaio:

A partir daí ela vai transformando seu trabalho, aquilo que era mais apropriação e menos transfiguração vai se revertendo. Trabalhando uma ênfase maior na transfiguração das matrizes pra fazer uma coisa nova, diferente. Aí que eu acredito que as maculaturas entram, nelas ela encontrou quase que infinitas sobreposições, e se apropriou disso como procedimento, criando sobreposições em impressão em papel, em chapas de acrílico que deslizavam umas sobre as outras. Aquilo recombina as imagens e fundia as cores em

novas cores. As maculaturas foram uma coisa que rendeu muito pra reflexão da Lotus sobre o seu trabalho com litografia.³⁵

A artista produz obras que reaplicam a mesma imagem em vários contextos, trabalhando a partir de uma mesma matriz litográfica da qual retira elementos que a servem de diversas maneiras em diversas obras. Seu acervo de matrizes torna-se então um grande catálogo, um inventário de imagens das quais se serve para compor. Desta forma, usando-as como matéria, nivela o valor de elementos de ordem e função gráfica muito diferentes: um arabesco é tão importante quanto um retrato, que é tão importante quanto um texto ou um ornamento floral. Através dessa premissa intensifica os procedimentos de transfiguração na medida em que difunde em várias obras a mesma imagem contida em uma matriz. O processo tradicional da gravura, o qual parte da matriz, usa as provas de estado³⁶ para realizar os ajustes, mas depois as descarta, para chegar à tiragem final de originais iguais e seriados, também é alterado pela artista. Esta linearidade é quebrada na medida em que provas de estado dão origem a resultados independentes, que são preservadas e consideradas como obras em si, mesmo que se distanciem formalmente do que seria a tiragem final daquela gravura. Extrai, portanto, originais distintos de um processo (gravura) destinado a produzir cópias, a reproduzir imagens com tanta fidelidade quanto possível.

Nesta sua produtiva transição em direção às transfigurações, desloca-se, também, cada vez mais na direção da discussão da linguagem e da crítica à gravura e suas fronteiras formais e conceituais. Para isto foi de grande importância sua estadia em Paris por um ano, em virtude da premiação também em 1970 no IV Salão Nacional da Aliança Francesa. Cursou a *École Supérieure des Art et Industries Graphiques Estienne* e licenciatura na *École D'Arts Plastiques et Sciences D'Art de L'Université de Paris I*, até 1972. A artista reexamina seu trabalho com as impressões em acrílico e a composição de objetos, deixando-as de lado pela baixa qualidade da impressão litográfica em sua superfície e retornando ao papel, mas agora em novo formato. A partir da indicação de Lotus Lobo à Bienal de Gravura de Tóquio por Walter Zanini, a artista passa a produzir litografias sobre

³⁵ Depoimento de Marcio Sampaio concedido ao autor em 13/09/2012.

³⁶ O termo *prova de estado* é usado ao longo do capítulo de forma generalista, pois também se refere às provas de cor, provas do artista (P.A.) e provas de impressão, ou do impressor (P.I.).

papel e acetato em forma de álbum, em suas próprias palavras: “*cada álbum seria um inventário de uma marca*”³⁷.



Figura 15:

Lotus Lobo
 Álbum da Bienal de Tóquio (página).
 Litografia sobre acetato, 41 x 57 cm, 1972.
 Coleção da artista.

O álbum da Bienal de Tóquio trazia um grupo de marcas apropriadas impressas em uma ou mais cores. Na imagem [Fig. 15], a artista traz a marca de manteiga *Pedra Azul*, impressa em tamanho grande, trazendo o mapa de Minas Gerais em amarelo sobre um fundo vermelho cortado por uma faixa azul-violeta, traz também em destaque os dizeres *manteiga comum, com sal*. Inicialmente a marca em questão se apresenta como uma impressão completa, em múltiplas cores de sua matriz, justamente o oposto das demais marcas impressas apenas em uma cor ou mesmo incompletas na litografia em questão. São elas: as manteigas *Maringá*, triangular, em vermelho e com a figura de uma vaca; e

³⁷ RIBEIRO, Marília Andrés (org.). **Lotus Lobo**: Depoimento. Belo Horizonte: Com Arte, 2001.

Bocaina, triangular, em amarelo e com a figura de um caminhão que sobe uma estrada na serra. O mesmo ocorre em relação aos detalhes de duas marcas na porção inferior esquerda da composição: o primeiro traz as inscrições de duas datas 1856 – 1956, que ladeiam um mapa em amarelo da região do triângulo mineiro e alto Parnaíba sobreposto pela bandeira empunhada do estado e por um motivo floral geométrico; e o segundo traz o contorno em vermelho do mapa do estado e um detalhe em verde de uma pequena paisagem estilizada. .

Na obra, o uso das imagens dos rótulos é “*mais apropriação do que transfiguração*”³⁸, nas palavras de Marcio Sampaio, pois as marcas de produtos representados estão mais próximas de sua configuração gráfica original, viabilizando também por sua seleção e justaposição, um discurso repleto de referências. A poética da artista, em torno de processos de apropriação, da litografia artística e da litografia no passado industrial mineiro, apresenta-se – e também seus argumentos – de maneira mais direta e didática neste trabalho. Isto pode ser entendido por se tratar de um ramo ainda novo em sua produção, que se reposicionou da abstração informal de linhas e manchas aos rótulos, com a condição de se projetar num público que ainda não conviveu com seu trabalho.

São abundantes as referências ao estado de Minas Gerais, pelos mapas e triângulos alusivos ao triângulo mineiro e ao triângulo da bandeira do estado, que simboliza a santíssima trindade. O que também é abundante são as referências visuais ao processo litográfico, na forma de indicações de cores, marcas e detalhes de borda da pedra³⁹, como cruzetas de marcação de registro de cores. A palavra *vermelho*, na lateral da marca *Pedra Azul*, por exemplo, é uma marcação da cor a ser aplicada numa determinada área da litografia em questão. Sendo assim, não é impressa na imagem final em seu uso original na indústria, o mesmo ocorre com as linhas e cruzetas que servem para alinhar diferentes matrizes na impressão de uma única marca. Portanto, o ato da artista ao imprimir esses elementos faz em um primeiro momento referência direta à origem litográfica das imagens em questão, que, escolhidas como foram, por sua vez, fazem referência à origem mineira

³⁸ Depoimento de Marcio Sampaio concedido ao autor em 13/09/2012.

³⁹ Expressão utilizada por profissionais e conhecedores da área para se referir aos detalhes que literalmente se afastam dos elementos principais desenhados na matriz, desde os ornamentos secundários até as marcações e inscrições feitas fora da área a ser impressa. Estas são anotações de orientação aos impressores daquela matriz, geralmente especificando cores ou ajustes de posição.

dos respectivos produtos e também a origem da própria litografia no estado. A tripla associação que nos parece clara na composição da obra, entre litografia industrial, produtos alimentícios industrializados e o estado de Minas Gerais, é o tripé que embasa e sustenta a produção de Lotus Lobo em especial nas décadas de 1970 e início de 1980.

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. Seu interesse pelas marcas litográficas industriais de Minas Gerais é marcada não apenas por sua afinidade particular em relação à estas mas por seu valor histórico e estético como peças de arte aplicada. O que carrega, por sua vez, o valor dos desenhistas e de seu trabalho ao criarem as ilustrações, tipografias e ornamentos destas marcas. Estes profissionais das gráficas/estamparias raramente podiam assinar seus desenhos, de modo que quaisquer formas de registro sobre estas imagens são escassos ou inexistentes. O único acesso a estes se dá através de suas fontes primárias, pelo contato direto com estes próprios profissionais e pelo acesso às matrizes de impressão, ambos trabalhos realizados pela artista em sua pesquisa pessoal. Sobre esta arqueologia de duplo aspecto – arqueologia das imagens e arqueologia do processo litográfico – ao qual a artista se lança, num primeiro momento, faz a redescoberta física do material que contém as imagens, as matrizes litográficas, chegando aos desenhos originais das embalagens dos produtos através destas. Também faz, num segundo momento, a recuperação e a apropriação do processo de impressão das mesmas para recriá-las em alguma medida em sua obra.

A recuperação das marcas litográficas pela artista toma fôlego através de sua atuação junto à *Casa de Gravura Largo do Ó*, em Tiradentes-MG. A figura de Yves Alves, diretor da Rede Globo Minas e secretário geral da Fundação Roberto Marinho no fim da década de 1980, foi de central importância nesse momento. Alves nutria um grande apreço pela cidade de Tiradentes e empenhou-se em ampliar o potencial cultural e turístico da cidade na década. Trabalhando próximo dos artistas Fernando Pitta, Arlindo Daibert, Leonino Leão, Beth Cavalcanti e Maria José Boaventura, trava contato com Lotus Lobo a

partir de Boaventura, sua colega no atelier de litografia da Escola Guignard. Em 1983, Alves formaliza a proposta a Lotus Lobo de montar uma oficina litográfica em Tiradentes. Adquire 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, onde a artista mineira inicia seu contato mais denso com a estamparia industrial. Inaugura-se assim, a casa de gravura, coordenada pela artista. Até sua desativação em 1990, a oficina litográfica se destinava às edições de artistas residentes e visitantes e à realização de exposições em galeria própria ou em outros espaços culturais, diversos deles também idealizados pela atuação de Alves.

Ainda com o apoio Rede Globo Minas, na figura de Alves e também da Secretaria de cultura do estado, a artista dá início ao projeto *Memória Litográfica de Minas Gerais*, que se estende até os dias de hoje, informalmente e sem financiamento. Neste projeto, reimprime e recupera com tanta fidelidade quanto possível as marcas litográficas extintas provenientes da estamparia de Juiz de Fora, cujo acervo de imagens por vezes extravasava as barreiras do estado de Minas Gerais. As funções da estamparia serviam a produtos também de outras fábricas do grupo das Indústrias Reunidas Fagundes Netto, sendo comum a produção de rótulos e embalagens destinados ao Ceará, Pernambuco, e algumas outras localidades do Norte e Nordeste do país, que ainda não possuíam parques industriais dessa natureza, recorrendo àquele mais próximo delas, em Minas Gerais, para se abastecerem. A circulação das marcas da estamparia em questão não atinge estados como São Paulo e Rio de Janeiro pela razão inversa, pois os mesmos gozavam de maior autonomia industrial e, consequentemente, de estamparias, a exemplo das fábricas e estamparias Matarazzo e da estamparia Colombo, respectivamente.

A reimpressão dessas marcas estava no centro das atividades do projeto da memória litográfica que previa, numa primeira etapa, o restauro e a conservação de cerca de quinhentas matrizes, incluindo a impressão dessas imagens em preto e branco [Fig. 16]. Na segunda etapa, foi feita a descrição e catalogação das marcas restauradas e a impressão sobre papel das mesmas em cores, reproduzindo sua apresentação original e compilando-as em 12 álbuns, contendo dez gravuras cada [Fig. 17]. Os álbuns tiveram uma tiragem tal que destinava sua distribuição às principais instituições culturais e artísticas de Belo Horizonte,

tais como escolas de arte, museus e bibliotecas. Sua terceira etapa, não concluída pela falta de apoio, previa mostras itinerantes do projeto e exposições das imagens de marcas impressas, bem como a edição de um livro que contemplasse não apenas o processo técnico e o resultado visual de reproduzir as marcas, mas também que traçasse uma ligação direta entre tais imagens e a história industrial do estado. A própria artista comenta o trabalho realizado junto ao projeto e suas origens, no texto de abertura da mostra de 1988 no Museu Mineiro:

[...] A litografia mineira está completando 100 anos de existência, desde a sua fundação em 1888, na cidade de Juiz de Fora. Neste ano chegava ao Brasil, procedente da Itália, Pietro Ângelo Biancovilli que aprendera a arte da litografia com seu pai, além de ser professor de caligrafia diplomado na Áustria. Biancovilli adquiriu prelos litográficos abandonados do antigo e primeiro jornal de Juiz de Fora, “O Pharol”, material esse importado por Charles Dupin, chefe da redação do jornal, que por falta de profissionais da área não pôde instalá-lo. A oficina é montada à Rua Marechal Deodoro e é onde se dá início a Litografia de Minas. Em pouco tempo e contando com o que na época havia de mais moderno em termos de equipamento, Biancovilli inaugura, à Rua Santo Antônio, seu novo estabelecimento, que o coloca entre os melhores do país. Imprimiam-se belas litografias como o diploma da “Real Sociedade Auxiliadora Portuguesa”, o projeto de água e esgotos de Juiz de Fora, do engenheiro Howyan, o catálogo da Casa Pantaleone Arcuri e Spinelli, bilhetes-postais, cartões de visita, rótulos de bebidas e a edição de seu “Método de Caligrafia”.

[...]entrei em contato com as “Indústrias Reunidas Fagundes Netto”, antiga Estamparia Juiz de Fora, de onde surgiram as primeiras informações sobre a litografia em Minas, suas estamparias em folhas de flandres, seus artistas, desenhistas e transportadores que nos legaram preciosidades. Iniciei então, com Nívea bracher [prima da artista], os primeiros estudos e impressões de imagens gravadas em pedra para a estamparia industrial. Em 1977 realizamos, eu, Ângelo Marzano e Sônia Laboriau o projeto “O design mineiro de rótulos litográficos” para o centro Nacional de Pesquisa e Referência Cultural, na época dirigido por Aluísio Magalhães. A partir de 1985 deu-se início ao projeto: “Memória da Litografia em Minas Gerais” [...] ⁴⁰

⁴⁰ Catálogo da exposição **Memória da litografia em Minas Gerais**. Minas Gerais: Museu Mineiro, 1988.



Figura 16:

Autoria desconhecida (ilustração).
Matriz Litográfica. Data desconhecida
(primeiras décadas do século XX).
Coleção da artista.



Figura 17:

Autoria desconhecida (ilustração)
Lotus Lobo (impressão)
Impressão sobre papel de marca litográfica. (manteiga Maia)
Litografia sobre papel. 1980 c.
Museu Mineiro.

A parte essencial deste trabalho para nossa pesquisa foi o aprofundamento do contato da artista com o repertório visual dessas imagens, ao qual tantas vezes e de formas tão variadas ela recorre em sua poética. O que se dá através da minuciosa tarefa de simular o processo litográfico das estamparias de zinco sobre o papel: seguindo as indicações de registro e cor contidas nas matrizes e recompondo as marcas, respeitando a posição e cor de cada motivo, desenho, arabesco e tipografia contidos na pedra, por mais discretos que fossem.

Por suas mãos, as matrizes adquiridas da estamparia, que poderiam ter suas imagens apagadas das pedras para seu uso na nova oficina, são preservadas e convertem-se em uma coleção de objetos (pedras) e de imagens (gravações nas matrizes e reimpressões da artista). A reunião dessas imagens preserva, conseqüentemente, o estilo gráfico eclético desses rótulos em questão, em cada fragmento ou detalhe destas. Para cumprir sua função sua função de embalagem (comunicativa, ornamental e propagandista), estes convergem recursos e soluções visuais de campos variados das artes gráficas ou pictóricas. Este estilo próprio ou *design* se caracteriza, na maioria dos casos, pelos exageros de aspecto publicitário que combinam cores, ornamentos e slogans de maneira a chamar mais a atenção do consumidor ao seu produto. Este *design* se encontrava muito bem estruturado nesse contexto na primeira metade do século XX, mas diminuiu – dentre outros motivos – na medida em que novos processos de impressão eram disponibilizados para estas embalagens, a exemplo do *offset* no final dos anos 1950, diminuindo também o envolvimento e a participação dos profissionais e desenhistas que concebiam estes rótulos.

A extensa e cuidadosa coleção de imagens da artista, na forma de pedras litográficas desenhadas e impressões antigas sobre papel e chapas de zinco, provém de um forte vínculo afetivo com as imagens dos rótulos, um que ultrapassa aquele compartilhado com algumas gerações que também conviveram com estas embalagens em sua juventude, nas vendas, bares e mesmo em suas próprias mesas, dentro de casa. A experiência emocional e estética da artista ao fazer parte do contexto, do grupo social que viveu na presença dessas imagens se cruza com seu interesse histórico e artístico, de preservar uma forma de arte aplicada e seus materiais e reaplica-la em sua produção autoral. Posiciona-se entre estes dois níveis de experiência do repertório das marcas, num papel de comunicadora, que coloca em

evidência o objeto com o qual se relaciona e evoca, através do trabalho artístico e também de preservação, a interlocução do restante do grupo sobre este objeto.

Sua articulação das imagens apropriadas se dá pelo o emprego dos recursos gráficos presentes nelas, a exemplo da embalagem das balas *Gilda* [Fig. 18]: composta em litografia em mais de dez cores, cinco estilos tipográficos e reunindo figuras, molduras, calhas, arabescos e motivos florais. A figura feminina ao centro, referência comum aplicada a esses produtos, que também incorporavam nomes [reais ou fictícios] à marca, nesse caso se potencializa pela figura adotada de Rita Hayworth, numa citação direta ao *film-noir* norte-americano *Gilda*, de 1946. Na embalagem, Rita Hayworth é representada em uma pose graciosa e sedutora, inscrita em uma forma circular alusiva a um camafeu. Da mesma maneira, ocorre com as figuras das frutas tropicais, referentes aos sabores das balas, que ladeiam a figura feminina e tem, nas extremidades da linha que as envolve, uma forma de coração estilizado. O texto da palavra *Gilda*, valorizado em seus tipos grandes e vermelhos pela borda branca e os grafismos azuis compõe, juntamente com as figuras, os demais textos e as demais cores, uma chamativa e atraente imagem do produto. O que apenas com a composição de cores já teria sido alcançado, uma vez que o contraste das três cores primárias saturadas é um dos mais chamativos ao olho humano. Os ornamentos celebrativos se completam pelas quatro formas florais alusivas aos louros posicionadas nas laterais da imagem. A artista depõe sobre a marca em questão:

Eu conheci o desenhista que fez isso, Clemente Zélo. Acho fantástico o desenho, perguntei a ele como tinha tido aquela ideia. As balas chamam Gilda, então ele se lembrou do filme e fez a Rita Hayworth. Eu perguntei das letras... Elas vêm da tipografia? Ele disse: “Não, a 5ª letra chama *fantasia*, eu crio e mostro para o cliente, se ele gostar, passa.” Falei a ele: você é um artista, Clemente! Ele disse: “não, eu sou um copista.” [Lotus Lobo faz expressão de preocupação].⁴¹

⁴¹ Depoimento de Lotus Lobo concedido ao autor em 12/09/2012



Figura 18:

Clemente Zélo (ilustração).

Lata de balas "Gilda".

Embalagem em zinco de alimento industrializado. Cerca de 1946 (?).

Coleção da artista



Figura 19:

Autoria desconhecida (ilustração).

Lata de manteiga "Nice".

Embalagem em zinco de alimento industrializado. Data desconhecida (primeiras metade do século XX).

Coleção da artista.

Os recursos que estes desenhistas articulavam na composição das marcas com tanta naturalidade reúnem, cruzam e muitas vezes forçam a convivência de visualidades desarmoniosas, que encontram não apenas refúgio, mas licença e aceitação em meios mistos da arte aplicada ligados à cultura de massa, como as embalagens, revistas e os cartazes de cinema, entre outros. A embalagem da marca *Nice* [Fig. 19] reúne também elementos de diferentes ordens sob este estilo particular no qual o aspecto de colagem se destaca. As discrepâncias visuais são abrandadas em certa medida pela cor da composição, que unifica os elementos: texto, desenho, brasão, moldura e fotografia. A proporção do nome da marca, algo geralmente utilizado para ordenar a leitura da composição nesses casos é bem maior do que a de qualquer outro elemento e contém, portanto, a maior porção de dourado desta. Sob ela há, em cinza, um desenho de raios de sol que despertam por trás de uma nuvem. O nome *Nice* e a nuvem acomodam, em moldura e tonalidade respectivamente, o retrato fotográfico de um bebê, que também branco e preto relaciona-se com os tons de cinza da nuvem, mas inclui mais valores tonais nesta escala monocromática.

À direita do nome da marca, um brasão, divide a atenção do olhar sobre o todo. Sua estrutura simétrica rivaliza com a assimetria dos elementos à sua esquerda, e encerra-o com uma porção isolada e destacada sob o fundo branco da composição. Ele contém as informações referentes ao registro do produto junto aos órgãos oficiais e os dados laboratoriais que comprovam sua legitimidade. Sua moldura em preto e dourado com arabescos florais lhe complementam o aspecto de solenidade, de chancela de qualidade da marca de manteiga. A moldura geral unifica estes dois elementos reunindo-os sob a mesma cor e sob os mesmos ornamentos. O mesmo acontece com os textos, que incluem ao todo oito tipos diferentes de letras, um para cada campo de texto. Soluções como estas são empregadas largamente na criação dessas embalagens, assim como no caso da manteiga *Maia*, [Fig. 17] que se apoia num excesso de molduras e arabescos para unificar todos os seus elementos diferentes. Dentre eles se destaca o contraste entre os dois desenhos das paisagens com vacas, que empregam recursos mais verossimilhantes da representação (profundidade e variações tonais de cor) e o restante dos elementos da marca, planos e estilizados.

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. O que lhe serve como condição funcional para que suas litografias, lidando diretamente com a adulteração de um registro, expressem visualmente processos da memória pautados por esta simultaneidade. Trata da mudança de algo coletivamente conhecido e relativamente bem preservado pela memória, a marca do produto, que se apresenta reconfigurada através da maculatura, das lito-objetos ou de outros processos ainda. A manutenção de um acervo de matrizes destas imagens se alinha a isto especialmente porque permite a reimpressão de seu conteúdo como ponto de partida.

Partimos da premissa de um repertório de imagens compartilhado socialmente para assim podermos associá-lo a uma imagem de memória. Os produtos industriais com os quais a artista trabalha a partir da apropriação compõem uma veia da cultura e da história local mineira, assim como a exploração do ouro também o faz. A constante presença dessas imagens nesse contexto faz, inevitavelmente com que estas e tudo o que as cerca passem a compor também a identidade desse grupo de indivíduos que conviveu com elas neste ambiente; pois suas vidas faz parte de um conjunto (ao menos) de elementos da história geral, compartilhada. Eventos globais adentram nossas vidas e nos ajudam a lembrar de eventos particulares, colaborando para nossa fixação de recordações. O estabelecimento e o acesso às formas de memória, sejam elas particulares ou coletivas, autobiográficas ou históricas, se dá pelo apoio que uma solicita à outra na tarefa de reconstruir um acontecimento, objeto, fato, ou experiência vivida. A memória individual é intransferível, pois se limita no tempo e no espaço por nossas experiências e sentimentos particulares, mas, para reconfirmar ou completar algumas de suas lacunas, pode se apoiar em outras formas de memória, confundindo-se com estas, incorporando seus elementos. Um conjunto de experiências compartilhadas, neste caso, a experiência estética da exposição contínua às embalagens dos produtos que o grupo consumia, compõe uma memória deste grupo sobre

as mesmas, uma memória. Baseada em lembranças compartilhadas, que por sua vez combinam a recordação individual e a recordação coletiva, esta memória é constituída em uma base comum, que conta com três apoios: o conjunto de indivíduos que lembra, o tempo de duração destas lembranças e o local ao qual estão condicionadas.

A memória de uma sociedade se estende até onde pode – quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe. Não é absolutamente por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de fatos e personalidades antigas, é porque os grupos que guardavam sua lembrança desapareceram. Se a duração da vida humana dobrasse ou triplicasse, o campo da memória coletiva, medido em unidades de tempo, seria bem mais extenso. [...] Contudo, não existe nenhuma memória universal. Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço. Não podemos reunir em um único painel a totalidade dos eventos passados, a não ser tirando-o da memória dos grupos que guardavam sua lembrança, cortar as amarras pelas quais eles participavam da vida psicológica dos ambientes sociais em que ocorreram, deles não reter somente o esquema cronológico e espacial. [...] É dizer que a história se interessa principalmente pelas diferenças, e abstrai as semelhanças sem as quais, contudo, não haveria nenhuma memória, pois só nos lembramos de fatos que têm por traço comum pertencer a uma mesma consciência, o que lhe permite ligar uns aos outros, como variações sobre um ou alguns temas.⁴²

O espaço, junto do tempo, que limita o grupo como definido por Maurice Halbwachs, abrange a relação que este grupo mantém ou manteve com seu espaço, com um lugar. Ao retomar o passado encontramos um consistente apoio no ambiente em que este se conserva, ao qual temos acesso física ou mentalmente, no qual podemos nos fixar para recuperar uma lembrança ou um conjunto delas. Porém, esta associação direta não satisfaz por completo as necessidades conceituais e nem mesmo as cognitivas para se acessar uma recordação. Nossa relação com o espaço, com um conjunto de formas e cores não é uniforme, pois sobre essas impomos uma série de percepções e significados pessoais preexistentes e que continuam a se sobrepor e se modificar. Nossas percepções criam uma disposição física e sensível favorável ao reaparecimento da lembrança, mas este processo não ocorre sem que seja filtrado por nossos códigos de significação particulares.

⁴² HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

Ainda que o espaço, em seu entendimento mais abrangente, reúna um grupo que recorda coletivamente, ele pode conter tantas ou mais recordações diferentes a partir da mesma base, quantos indivíduos contidos pelo grupo. A particularidade das memórias coletivas implica compreender que fazemos parte de diferentes grupos simultaneamente, cada um com a capacidade de estabelecer relações específicas de significado a partir dos mesmos objetos encontrados no espaço. Grupos se estabelecem ao compartilhar experiências e depois se fragmentam em subgrupos, que retêm, em alguma medida, apenas uma fração da experiência compartilhada, e, portanto, são incapazes de reproduzir integralmente o evento original. Então, estar contido em um grupo e recordar, contém outros grupos, outras maneiras de recordar e de gerar sentido sobre uma mesma base. Alinhamos o repertório dos rótulos apropriados pela artista, imagens com as quais um grupo conviveu, a esta concepção de espaço que também abarca o tempo pelo qual estas imagens ainda se fazem presentes nas recordações deste grupo e o espaço físico no qual circulavam, o estado de Minas Gerais. A própria natureza dos mecanismos de memória como definidos por Halbwachs permite considerar pertinentemente que a memória como sendo livre de adulteração e esquecimento, em suas pequenas porções ao longo de todos os seus processos, é uma ideia insustentável. A aplicação das imagens de rótulos pela artista em sua produção espelha esta condição em suas duas linhas de atuação.

Junto dos projetos de recuperação das marcas litográficas, nas quais a reimpressão fidedigna das imagens originais é o objetivo, há variáveis que não se pode dominar, por exemplo, a composição cromática das imagens. Por vezes, a artista possui a matriz completa da gravura de um rótulo, com sua imagem e texto integralmente desenhados na pedra, assim como marcações na matriz que informam sobre as cores, como visto no caso da página do álbum da bienal de Tóquio analisada anteriormente [Fig. 15]. Conta também, num contexto ideal, com uma amostra desta mesma imagem impressa na folha de flandres recuperada da própria estamperia, constituindo o guia mais acurado para as tonalidades cor daquela gravura, garantindo uma maior semelhança com a imagem original [Fig. 20 A].



A

B



C



D

Figura 20:

A – B – D: Autoria desconhecida (ilustração).
Matrizes Litográficas e impressões em
flandres, s/d
(primeiras décadas do século XX).
Coleção da artista.

C: Autoria desconhecida (ilustração)
Lotus Lobo (impressão)
*Impressão sobre papel de marca litográfica
desconhecida*
Litografia sobre papel. 1980 c.
Museu Mineiro.

Em outros casos, se dispõe apenas com a matriz e instruções de cor na pedra, em outros ainda, não há indicações ou amostras [Fig. 20 B], uma impressão em cores implica, portanto, elaborar uma nova paleta de cores para a marca. Ocorrem situações nas quais a marca do produto era impressa com o uso de mais de uma matriz e uma delas está perdida, ou foi apagada e deu lugar a outro desenho, ou ainda, não se sabe a procedência de uma imagem na matriz, não há dados, textos ou informações que possibilitam identifica-la. A artista, de toda forma, vai à recuperação/reimpressão de imagens como essas, lidando com lacunas na sua recomposição que em muitos casos isolam a imagem num silêncio completo, no luto por uma memória perdida. Essas lacunas, como a composição cromática ou a procedência da imagem da figura 20 C, na falta de seu conteúdo original, são preenchidas pela própria artista, num processo subjetivo de reconstrução que pode adulterar a imagem original assim como ela faz em sua obra autoral.

Há casos ainda nos quais a mesma composição gráfica é usada para estampar dois rótulos diferentes. Na imagem [Fig. 20 D] notamos que as embalagens de duas marcas de manteiga, *Nossa Senhora da Glória* e *Estrela d'Oeste 2ª*, utilizam o mesmo desenho e composição de elementos, diferenciando-se apenas pelas cores, marca do produto e seus dados técnicos. Até mesmo as composições cromáticas desses dois rótulos, apesar de se diferenciarem, usam praticamente as mesmas cores, alternando apenas algumas áreas de preenchimento de vermelho e amarelo, uma em relação à outra. As especificações de localidade, indicando a procedência dos produtos descartam qualquer possibilidade de que os dois rótulos sejam do mesmo produto, pois não apenas são produzidos em diferentes cidades, mas trazem diferentes nomes como proprietários das fábricas. Por fim, a matriz, à esquerda na imagem, que permite uma visualização mais clara dos elementos desenhados é uma versão com pequenas diferenças da marca *Estrela d'Oeste*. A reutilização de imagens desenhadas por parte dos próprios profissionais da estamparia, como demonstrada neste caso, 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. Ainda mais, adulteram também a memória que se têm sobre elas, uma vez que duas imagens muito parecidas são, de fato, diferentes. Estas podem ser entendidas como sobreposições, da mesma forma que

ocorre em nós quando uma imagem, fragmento de imagem ou lembrança recobre outra, que, por fim, modifica nossa memória em relação ao objeto ou evento original.

A obra autoral de Lotus Lobo pode representar uma imagem da memória na medida em que os processos de adulteração das imagens dos rótulos manifestam visualmente os processos de adulteração da memória. Em ambos os casos concentramo-nos na maneira pela qual acessamos e posteriormente ordenamos fragmentos – de imagens ou de lembranças – na tentativa de produzir sentido. Lidamos inicialmente com a incapacidade de recordar, ou com a consciência de que somos incapazes de recordar isoladamente e idealisticamente; ou seja, sem que nos apoiemos em outras memórias além da nossa individual, sem estímulos do espaço, como comentado, e, por fim, sem que a memória seja alterada em alguma medida nesta operação. Com particular importância, chamamos à atenção a situação na qual a recordação do contexto supera a recordação do fato. Quando sensações ou sentimentos compõem uma lembrança vívida, familiar, mas que não se configura como uma imagem localizada com exatidão em nossa memória. Mesmo sem que sejamos capazes de definir com precisão o fato vivido, temos clareza de seu gênero, da ordem de experiências às quais pertence.

Ao olharmos para estas marcas industriais, mesmo que não tenhamos convivido literalmente com elas, de alguma maneira elas nos parecem familiares. 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*. De imediato, identificamos que se trata de algo do passado. Um passado distante o suficiente para que não nos lembremos exatamente destas marcas de produtos, mas próximo o suficiente para que seu estilo não nos seja estranho, para que nos identifiquemos com ele. Então, seriam nossas estas memórias de fato? Ou trata-se de imagens que se apoiam em nosso repertório, em outras memórias, em nossas experiências e então recobrem nossas lembranças? O ponto de partida para a memória, assim como no trabalho da artista é o reconhecimento. Um estímulo, o despertar certas circunstâncias, o posicionamento de elementos importantes diante do campo de nossa percepção para sensibilizá-lo e iniciar o processo. Em Lotus Lobo este ponto de partida é o reconhecimento da imagem apropriada, ao qual que pode ser discutido a partir do conceito de reconhecimento por imagens de Bergson, como sucintamente descrito por Halbwachs:

Reconhecer por imagens é [...] ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com ela um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos⁴³

Este quadro, ou conjunto, descrito pelo autor, é muitas vezes mais claro para nós do que a imagem ou grupo de imagens que ele representa. Dessa forma, a própria matéria inicial da obra da artista mineira, a imagem apropriada, já indica a fragilidade da memória, a incapacidade da recordação factual exata, uma vez que se apropria da matriz litográfica, que é relativamente distante de sua apresentação final, a marca impressa do produto. Esta, de fato, é conhecida pelo grupo de indivíduos, mas é também certamente sujeita a incorreções em sua recordação. Coloca-a, portanto, já como uma entre mais possibilidades do que de fato ela pode ter sido na realidade. Apresenta-se alterada antes mesmo que venhamos a raciocinar sobre o processo de fragmentação e recombinação de formas ao qual Lotus Lobo a submeteu. Considerar esta condição, em meio a tantas outras que modificam, complementam e substituem nossas recordações ao acessarmos o passado, é aceitar a memória não mais como uma recuperação, mas como uma construção. Uma composição de fragmentos de diversas origens, por vezes mais conhecidos e em outras vezes menos, que busca acompanhar o ritmo dos processos indissociáveis de memória e esquecimento que nos afetam inevitavelmente ao longo do tempo.

A matriz do rótulo da marca de manteiga *Rosa de Ouro*, apropriada pela artista, toca de maneira bastante abrangente os diferentes níveis da associação que propomos. Sua imagem deu origem a diversas litografias da artista e também a uma lito-objeto, sendo impressa também como parte do projeto de recuperação das marcas litográficas. Portanto, o que possuímos como sua imagem mais próxima do original, da embalagem metálica que de fato circulou pelo estado, é sua reimpressão pelo projeto Memória Litográfica de Minas Gerais [Fig. 21]. Tomando esta impressão como referência, teceremos observações sobre as diferentes litografias que empregam suas formas, cores e principais elementos gráficos em suas composições.

⁴³ HALBWACHS, Maurice. Op., cit.

O rótulo da marca é composto em amarelo-ouro e vermelhos claro e escuro, sendo que este último domina sua composição, contrastando com o mais claro, que é utilizado para destacar o nome do proprietário da fábrica de laticínios. A marca traz a figura de uma rosa inscrita em um círculo, suas pétalas são delimitadas por linhas espessas e de modulação variada, preenchidas pelo dourado. Este círculo acomoda os textos com os dizeres: *manteiga / rosa de ouro / com sal* intermediados lateralmente por duas estrelas e um aro interno branco. Os demais textos são referentes aos dados técnicos do produto e do fabricante, como: peso e registros do produto, nome da fábrica e procedência. Estes se inscrevem em uma solução gráfica que desenha um corte do fundo vermelho como se este fosse um papel, delimitando uma nova área ou caixa de texto, em preto. Num exemplo de marca exterior a Minas Gerais, a fábrica de laticínios *José Freitas Pinheiro*, cujo nome destaca-se em vermelho mais claro na marca é localizada em Itabuna, na Bahia. A figura da rosa é o elemento central de escolha de Lotus Lobo para a execução de três litografias de 1978 [Figs. 22, 23 e 24], além da lito-objeto de 1969, previamente comentada [Fig. 8].

O trio de obras de 1978 traz o mesmo título *Anotações*, em cada uma delas. Este título representa mais a ideia de uma modalidade de litografias dentro da produção da artista do que o nome de uma obra ou série. Este se refere ao aspecto de síntese formal que as obras que o receberam apresentam em relação à imagem apropriada a partir da qual foram compostas. Frederico Moraes difundiu o título para esta categoria de obras de Lotus lobo ao comentar seu trabalho a partir das imagens apropriadas em 1979:

Nestes 15 anos, Lotus Lobo falou de uma outra realidade mineira, falou do universo rural, sendo aos poucos penetrado pela industrialização, falou das *Gerais* e não das *Minas* do ouro e do barroco. Porém, falou como artista e não como documentarista, historiadora, antropóloga ou qual coisa semelhantemente científico. Falou com sua voz sensível. Suas litos não são documentos frios, estatísticos, distantes, mas como ela mesma intitula seus trabalhos, “anotações” de emoções estéticas genuínas. Como Cézanne diante da natureza, Lotus, diante de universo tão vasto e variado (as centenas de rótulos desenhados em folhas de flandres), seleciona aquilo que lhe interessa esteticamente ou seja, faz “anotações” de suas “pequenas sensações”. Estas são, em seguida, despojadas de suas “impurezas” reduzidas a novas estruturas gráficas. E o que antes era um documento de uma atividade econômica, iconografia comercial ou mercantil, e, por extensão, desdobramentos de uma

cartazística, de uma ornamentação, ou mesmo de uma arquitetura e um urbanismo de época, que revelam um status sócio-cultural de uma determinada região, é, hoje, na galeria, apenas arte, forma pura. O rótulo da manteiga Rosa de Ouro destacado de sua embalagem original surge emblematicamente sobre um fundo azul, como se fora o próprio céu de Minas, Alguns rótulos surgem incompletos, erodidos pelo tempo e pelo consumo: arqueologia de uma das muitas facetas da mineiridade.⁴⁴



Figura 21:

Autoria desconhecida (ilustração)
Lotus Lobo (impressão)
Impressão sobre papel de marca litográfica. (Rosa de Ouro)
Litografia sobre papel. 1978 c.
Museu Mineiro.

⁴⁴ MORAIS, Frederico. Lotus, rótulos, anotações: uma realidade de Minas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09/05/1979



Figura 22:

Lotus Lobo

Anotações

Litografia sobre papel 30 x 40 cm. 1978 c.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels



Figura 23:

Lotus Lobo

Anotações

Litografia sobre papel 46 x 56 cm. 1978 c.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels



Figura 24:

Lotus Lobo

Anotações

Litografia sobre papel. 1978 c.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels

Para esse grupo de obras originadas da matriz da *Rosa de Ouro*, reforçamos o argumento do uso analítico das formas, textos, figuras e grafismos encontrados na imagem apropriada, assim como Luciano Gusmão teoriza sobre o processo de composição de obras da artista ao comentar o políptico *Transformação / Mutação / Transformação – Mutação*, de 1968, [Fig. 5]. Gusmão levanta o princípio de um desenvolvimento da forma na obra da artista, o qual, o políptico em questão realiza linearmente, também como comentado. A linearidade do processo de transformação da imagem da obra comentada por Gusmão se desenvolve como procedimento da artista e se apresenta, neste grupo de obras da *Rosa de Ouro*, como análogo ao da obra de 1968.

Uma etapa que nos parece central para a artista, é o isolamento da forma, ou, nas palavras de Morais⁴⁵, a exclusão das *impurezas*, de tudo aquilo que desvia o foco de um motivo ou grafismo a partir do qual é possível realizar um desenvolvimento, uma análise.

⁴⁵ MORAIS, Frederico. Op., cit.

Isto costuma implicar a exclusão de praticamente todos os textos do rótulo pela artista. Este procedimento se demonstra claramente na lito-objeto [Fig. 8]. Suas placas de acrílico partem de uma impressão completa da marca em duas cores (vermelho e dourado) e, de placa em placa, a artista remove elementos, sejam eles textos cores ou linhas, chegando a uma impressão que consiste apenas no fundo vermelho do círculo onde está a rosa, e de uns poucos detalhes em hachuras de suas pétalas. A característica central de fragmentação e isolamento de elementos é o que viabiliza com maior propriedade a recombinação destes fragmentos pelo manipulador da obra, que irá selecionar as peças que deseja rearranjar com base em sobreposições de cores transparentes e justaposições de linhas, elementos gráficos e fundos coloridos.

Acontece da mesma forma com a obra *Anotações*, [Fig. 22], que remove elementos e isola o fundo preto, o aro com o nome da marca e a figura da rosa, todos impressos em preto, com exceção das pétalas em dourado (o preenchimento dos contornos da rosa), que associa literalmente o título da marca à imagem da nova gravura. Não somente nesta, mas nas outras litografias do conjunto as alterações reconfiguram o espaço da composição, de maneira análoga ao que ocorre numa ordenação das placas de acrílico da lito-objeto. Nesses casos, aponta mais claramente ao aspecto da imagem que se desprende da matriz e de sua ordem fixa, e assim transita – inclusive entre suportes diferentes – e se reordena ao acaso (maculatura em flandres) ou por um ato artístico (litografias autorais de Lotus Lobo), estabelecendo novas relações e leituras junto de novas formas e outras cores.

Propomos que estas ocorrências nas obras sejam encaradas como representações plásticas da adulteração de um registro de memória. Este parte de bases já adulteradas ou ao menos incertas, assim como na matriz litográfica, que, como vimos, por mais que forneça dados para se chegar à reconstrução fiel de uma imagem de outrora, o faz deixando lacunas ou dúvidas. Isto se dá, por exemplo, numa matriz cujo desenho serviu como base à composição de dois (ou mais) rótulos diferentes, em detalhes de tonalidades de cores que não se especificam, ou mesmo a ausência de qualquer informação nesse sentido [Fig.20]. De maneira análoga ocorre com a recuperação de eventos vividos, pelos detalhes que se perdem, que se juntam ou se sobrepõem a tantos outros e podem adulterar o resgate de uma informação ainda na fase de reconhecimento, de um estímulo visual ou físico, que incite a

memória. Adulteração esta que prossegue ao reconstruirmos o ocorrido sobre bases possivelmente falhas, utilizando nossos fragmentos da lembrança – fragmentos da matriz litográfica – e também os fragmentos dos outros, numa recombinação que, diferente da obra autoral da artista, almeja a reprodução/recuperação definitiva do original, do ocorrido.

A segunda gravura do trio de *anotações* [Fig. 23] conta com a impressão, em uma única cor, o dourado, do conjunto de elementos representado em preto na obra anterior: a rosa (contornos), o aro, o nome da marca e o corte para o fundo (originalmente escuro). Contudo, neste caso, a obra projeta-se além da fragmentação e da recombinação das partes da imagem apropriada, adicionando uma nova camada de adulteração, na forma de um novo elemento em sua composição: as manchas escuras e o contorno nas bordas da gravura. Estas marcas borradas, que vão do cinza claro ao preto, são a própria textura da pedra impressa no papel, com os riscos e irregularidades alusivos ao seu polimento (processo de lixar a pedra para apagá-la). A presença desta textura na imagem é, consequentemente, a presença da pedra, da matriz, deslocando novamente a imagem de seu suporte final, a embalagem ou rótulo na lata do produto, de volta à gravura, à litografia e ao processo de reprodução de imagens.

Sua composição e aspecto formal são alusivas às maculaturas em papel cartão apropriadas pela artista. No exemplo de 1986 [Fig. 25] notamos de imediato o contraste entre o fundo escuro, gasto e repleto de marcações e manchas originárias das pedras, e a impressão em azul (fundo) e dourado (linhas) de uma porção de uma marca de produto não especificada. Nesta identifica-se a figura central de São Fernando – provável nome da marca – junto de alguns de seus elementos tradicionais de representação, como a cruz, o castelo e a espada. Além dessa figura, a imagem é repleta de flâmulas e arabescos de motivos florais e geométricos. A partir destes notamos diversas porções da composição deste rótulo que provavelmente estavam destinadas a acomodar textos, títulos e informações do produto, que, assim como na obra da artista – que pode ser vista como uma emulação de maculaturas como estas – estão ausentes em sua maioria ou em sua totalidade.



Figura 25:

Lotus Lobo

Maculatura

Litografia sobre cartão. 38 x 82 cm 1986.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels

A relação estabelecida entre a maculatura e a figura 23, se apoia no quanto estas imagens se apresentam a nós como fragmentos perdidos no tempo. O papel puído e a impressão repleta de marcas, manchas e riscos nos fazem indagar. Quantas vezes a matriz foi polida? Quantas vezes papel foi carregado de um lado a outro e posicionada na prensa até que suas laterais, por onde era segurado, se deteriorasse desta forma? Somada a isso, a incompletude de suas imagens nos remete a descobertas arqueológicas – as quais raramente completas – repletas de ruídos, não apenas graficamente falando, mas considerando o ruído do trabalho executado repetidas vezes sobre elas na estamparia. Devolvem, como dito, a imagem à sua matéria ou lugar de origem, portando os sinais desta procedência, mostrando-se, em analogia à memória, como fragmentos preciosos de uma lembrança que se julgavam esquecidos. Se por um lado estamos certos de que eles não reconstroem o fato com clareza em sua totalidade, por outro sabemos que superam, ou substituem isto reconstruindo seu contexto ou ambiente no qual este fato se deu. Afinal, carregam em si suas marcas, como as cicatrizes que temos sem saber de qual ferida exatamente se originaram, mas que materializam nosso contexto, nossa personalidade, nos lembram, por exemplo, de que tipo de criança nós fomos. Ainda assim, pouco se pode fazer para controlar nossas próprias

projeções e construções sobre esses fragmentos de memória, que adulteramos ou desordenamos a cada vez que precisamos utilizá-los na tentativa de recuperar o que realmente aconteceu.

Na última litografia do conjunto [Fig. 24], a referência à marca original se distancia ainda mais, pela ausência do texto e da moldura que envolvia originalmente a figura da rosa. Nessa obra, apenas a porção do preenchimento de cor das pétalas foi impressa, descartando até mesmo suas linhas de contorno. Por entre estas pétalas maciças em carmim fica visível o fundo cinza onde a figura se isola, abaixo desta uma estreita faixa rosa e uma larga faixa preta. Podemos indicar que aqui a análise da forma conta com uma intervenção maior da artista, tanto ao eliminar a grande maioria das referências visuais e dos ruídos da marca original, quanto pela adição das três faixas horizontais (em cinza, rosa e preto); eliminando em definitivo os elementos verbais, conquistando uma identidade e um silêncio próprios. O excesso de elementos de aspecto figurativo/publicitário do *design* das marcas industriais está praticamente ausente. Em seu lugar transparecem princípios de composição da imagem mais próximos da abstração, que relacionam grandes planos de cor entre si e junto deles sobreposições, contrastes entre formas de origens distintas e entre cheios e vazios, criados a partir das áreas de respiro.

A criação de uma nova imagem, mais distante da matriz do que qualquer outra feita a partir desta, atinge um nível de transfiguração, como definido por Marcio Sampaio, muito elevado, que talvez possa até mesmo ser chamado de *completo*. A obra está formalmente no limite para que quase não se reconheça mais nela a referência original (matriz). De maneira similar, como parte da imagem da memória que se pode associar às obras de Lotus Lobo, esta é uma construção que retém muito pouco do que de fato aconteceu no passado, um fragmento foi isolado e em torno dele se construiu uma nova realidade em forma de lembranças. Algo similar ao que se entende quando se diz popularmente que só lembramos daquilo que de fato queremos lembrar. A artista constrói conscientemente uma imagem segundo suas intenções, preferências e valores, a partir de um fragmento da matriz, preservando-o da maneira que decidiu preservar, como arte pura. Este processo, assim como os anteriores, ainda que se assemelhem muito ou pouco à imagem apropriada da matriz, não a reproduzem mais, atingem a condição de gravura original, em uma única

impressão ou com tiragem própria. De forma análoga, adulteramos e construímos, intencionalmente ou não, nossas memórias em tal nível que, mesmo próximas da ficção, acreditamos nelas.

Conjuntamente, essas obras demonstram de maneira mais didática o adequado título que carregam. Contudo, ressaltamos que a ideia de *anotação* como uma apreensão rápida de algo não se aplica para descrevê-las. 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 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. Nesta necessidade de apreender o essencial, Lotus Lobo dispensa, mas não descarta o supérfluo, pois o fragmento dispensado em um contexto pode ser essencial a outro, e assim aplicado na composição de uma nova obra. Estes princípios continuam nos remetendo constantemente às maculaturas sobre folhas de flandres, onde as marcas e rótulos não só se encontravam sobrepostos e combinados, mas, principalmente, em fragmentos que, encarados isoladamente, se justificam em si mesmos.

A observação coletiva das obras compostas a partir da *Rosa de Ouro* nos reapresenta o elemento de repetição de imagens no trabalho da artista segundo suas três funcionalidades, como indicadas anteriormente: a sobreposição, a justificação e a difusão da imagem. A repetida aplicação da imagem apropriada nos faz revê-la, assim, difundida em diferentes contextos e de diferentes formas. O que remete à criação de originais diferentes a partir de uma mesma matriz, que substitui, no processo da gravura, a linearidade pela ramificação no processo como a própria artista declara:

“Achei que o meio de multiplicar nunca fazia cópias iguais. Eu tinha a matriz pra brincar e se fizesse cem gravuras, seriam todas diferentes (entre si), às vezes eu passava a nem assinar, a mesma imagem poderia aparecer em dez, vinte trabalhos, com rótulos e sem rótulos também. Sempre gostei de ficar com uma mesma pedra até vinte anos, refazendo aqueles desenhos. Como as matrizes são minhas eu posso brincar, estou numa imagem às

vezes ela vira outra. [...] A gravura pra mim é isso, um meio de multiplicar, não é fazer copias idênticas. É claro que os rótulos é que me levaram a isso, não tenha dúvida.⁴⁶

Desta maneira, obras diferentes obtidas a partir da mesma imagem não se hierarquizam, mas se distribuem em núcleos. Que estabelecem relações entre si de acordo com seus critérios e interpretações em particular, por exemplo, a *anotação* representada na figura 22 é composta pelas porções impressas da marca original nas figuras 23 e 24. Isto, por sua vez, relaciona-se ao princípio de fragmentação, isolamento e recombinação das formas presente na lito-objeto em acrílico de 1969 [Fig.8].

Entendendo essas obras como um conjunto que se irradia a partir de uma imagem inicial numa organização constelar, encontra-se uma maneira mais completa de articular e apreciar a produção da artista, sem legar ao isolamento obras de raiz comum com relações tão estreitas entre si. Este esquema nos serve como um modelo global que possibilita parear a obra autoral da artista mineira à imagem de um conjunto de processos da memória. Cada obra original composta a partir da *Rosa de ouro* pode representar processos de recuperação e adulteração de memória que se assemelham e se recobrem, mas nenhum deles reproduz fielmente o ocorrido, assim como as obras não reproduzem fielmente sua matriz. As múltiplas reconstruções distintas feitas pela memória a partir de um referencial comum (fato ou evento), não apenas diferem nos pormenores dos procedimentos empregados para fazê-lo, mas também, e, principalmente, nos resultados obtidos. Dessa forma, revelam-se como construções sofisticadas e arbitrárias, permeadas pela (incerteza da) adulteração que no lugar de uma reconstituição definitiva e única, oferece diferentes possibilidades.

Se a imagem apropriada protagoniza este raciocínio no qual a adulteração e a colagem lhe são indissociáveis, nos parece pertinente ajustar o conceito de apropriação ao uso que Lotus Lobo (e também Darel) faz desta. Os procedimentos da artista a partir das imagens das marcas industriais já foram demonstrados aqui de maneira que somos capazes de diferenciá-los do uso referencial de imagens. Este, em linhas gerais, embora conceda uma série de liberdades quanto ao nível de adulteração da imagem utilizada, é, na maioria dos casos, apenas um meio para um fim. Assim, prevê o apagamento da imagem de origem no processo que garante visibilidade à imagem derivada. A partir disso podemos entender

⁴⁶ Depoimento concedido ao autor em 12/09/2012.

que se baseia numa condição secular, intrínseca ao pensamento e à elaboração de qualquer obra minimamente figurativa, pois pode incluir tudo aquilo que se vê como referência para o que se cria. Desta forma, é ao mesmo tempo generalista e limitado em relação ao emprego que a artista faz das imagens de autoria prévia. O próprio conceito de autoria das imagens desenhadas nas matrizes da estamperia é também nebuloso, uma vez que se tratam de ilustrações de embalagens, de arte aplicada, cuja composição pelo desenhista ou ilustrador sofre a intervenção de pelo menos uma parte, o cliente. Em diversos casos, estes materiais tem a elaboração dividida em etapas e são executados a quatro ou mesmo seis mãos. Assim, trata-se de uma apropriação que não faz referência direta ao autor da obra original e não se limita ao uso referencial da imagem, pois traz na obra final da artista a presença da fonte, do universo de onde esta imagem foi retirada.

Também não é satisfatoriamente descrita enquanto apropriada, pois não se limita à sua imagem como esta foi conhecida anteriormente, abarca a simultaneidade do apagamento e da construção desta na poética da artista. Isto se dá principalmente porque considera o reconhecimento coletivo dessa imagem, mesmo que, paradoxalmente, a desmembre no processo. Assim, a imagem em sua configuração original não está presente, suas características particulares não podem ser encontradas na obra da artista senão a partir de seus fragmentos. Assim, apropriar, tornar a imagem própria, subjetiva, é algo que também se desvia neste caso, ao passo que *desapropriar*, tomando-a em sua forma integral e minando sua identidade – mas não seu gênero ou contexto de origem – através da fragmentação, encaixa-se melhor ao trabalho de Lotus Lobo.

Em vista disso, as *anotações* enquanto reconstruções que transcendem a imagem original, só podem fazê-lo, se, em alguma medida, houver um resquício ou um indicador dessa imagem que foi tão modificada. A própria ideia de transcendência se enfraquece se for apagado por completo o registro ou a noção que foi transcendida. Talvez seja assim que essas litografias da artista consigam manter latente a potência das imagens que utilizam. E junto delas tudo o que estas carregam – significados e referenciais estéticos – em equilíbrio com sua própria presença como autora das obras. A relativa independência que conquistam afastando-se do registro original as estabelece como uma possibilidade para este ou a partir deste. Completam, metaforicamente, a transição da própria gravura como um processo que

se projetou da arte aplicada ao universo e ao circuito da arte autoral, mas que leva consigo uma carga indissociável de conceitos, significados e procedimentos de sua origem reprodutora de imagens. Estas não devem ser entendidas, no entanto, como sequelas que se mantêm, mas como condições de existência de uma tensão irresolvível entre a arte aplicada e a arte autoral, entre reprodução de imagens e criação de originais. Afinal, qual seria o primeiro passo em direção à transcendência senão a aceitação de alguma condição a transcender? Aceitar e reconhecer aquilo que carregamos, de onde viemos, é o que nos permite ir à diante sem que a memória seja, para nós, apenas uma coleção de imagens instigantes. As *anotações* se encaixam nesta leitura, apontando dúvidas, dilemas e em especial sobre a dualidade entre a arte aplicada e a arte autoral sem que faça juízos de valor neste processo. Trata o trânsito de imagens entre a estampa e o atelier sem que haja uma hierarquia entre elas.

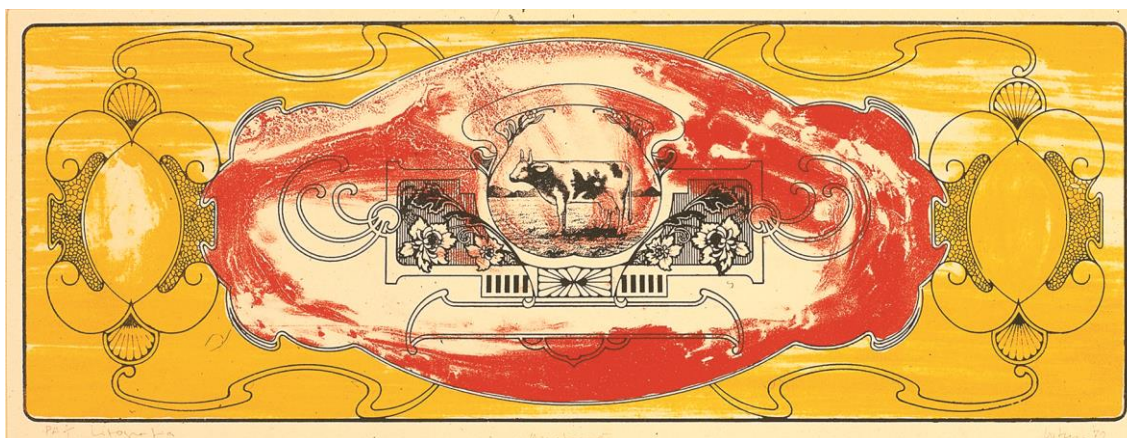


Figura 26:

Lotu Lobo

Anotações

Litografia sobre papel. 1979.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels

A *anotação* de 1979 [Fig. 26] expressa esta dualidade visualmente em seus detalhes de maneira bastante direta. A impressão em linhas pretas é provavelmente originária de alguma embalagem de um produto derivado do leite. Seu desenho se constitui por arabescos, ornamentos e motivos florais organizados em curvas, volutas e caixas (de texto, possivelmente), que compõem uma estrutura de rigorosa simetria horizontal e vertical na

maioria das formas. Este espelhamento é rompido apenas pela cena interna da moldura arredondada ao centro, na qual se vê um pasto e uma vaca, voltada com a cabeça para a esquerda. Ainda sem considerar as cores, já notamos o contraste entre estes elementos gráficos de ordens distintas: as linhas curvas e ornamentos abstratos e a cena figurativa com profundidade, assim como vimos no caso da figura 17. Nos chama à atenção, particularmente, o rigor e a precisão com a qual o desenho em preto foi executado, pois, mesmo que tenha contado com instrumentos como réguas, compassos e curvas francesas, ainda é um desenho à mão. Paradoxalmente, este exhibe características que nos parecem frias ou artificiais, como a própria simetria, o rigoroso alinhamento dos elementos e traços assim como a correspondência de suas modulações nas linhas. A gestualidade das curvas nos arabescos é desumanizada pela repetição virtualmente idêntica destas, remetendo à imagem impressa, industrial, da arte aplicada e da ordem da máquina, não do gesto informal da mão humana (presente nas manchas amarela e vermelha).

Em oposição a esta estrutura (necessariamente) calculada e ordenada, a artista, além de remover todos os textos que certamente estavam presentes na imagem, interfere com a impressão de áreas de preenchimento coloridas em amarelo e vermelho muito saturados, nos limites da extremidade do rótulo e da moldura intermediária interna, respectivamente. Nestas áreas notam-se largas pinceladas, que em suas aplicações gestuais únicas e especialmente em suas falhas, reinserem o elemento humano de volta à imagem como um todo. Cada cor trabalha em porções que apontam este aprofundado contraste entre um tratamento de desenho mais calculado e outro mais expressivo na obra. O vermelho aponta para isto pelo desequilíbrio do preenchimento entre as extremidades da área que o encerra; ao passo que o amarelo anula a igualdade entre os conjuntos de ornamentos de núcleo ogival, nas extremas laterais da obra, preenchendo cada um deles com pinceladas diferentes. Contudo, em uma visão geral das formas nota-se que linhas e preenchimentos colaboram entre si quanto ao ritmo das formas maiores da composição. As pinceladas amarelas se aplicam longitudinalmente, acompanhando a orientação da imagem como um todo; ao passo que as vermelhas revolvem em torno do centro da imagem respeitando-lhe a grande moldura ovalada interna. Neste equilíbrio tênue, a fronteira na qual a artista posiciona estas imagens é cruzada sem muito esforço por nossa percepção. Na medida em que nos concentramos mais em uma ou outra ordem de elementos – na imagem da

estamparia ou na intervenção da artista – este respectivo elemento se desdobra diante de nós, carregando consigo suas particularidades, sentidos, e sua tensão entre estes dois campos polarizados.



Figura 27:

Lotus Lobo

Anotações

Litografia sobre papel. 1979.

Coleção da Artista. / Fotografia de Eduardo Eckenfels

Os fragmentos visuais que servem como gatilhos deste processo estão presentes da mesma forma na *anotação* seguinte [Fig. 27]. Posicionada na metade superior da obra, uma moldura circular simétrica cujas linhas formam ornamentos geométricos comporta a figura

de uma fada, que junto de um ramo de árvore, bebe o suco de seu fruto por um canudo. Estas figuras são representadas segundo modelos verossimilhantes de cor, luz, da anatomia feminina, das asas de inseto e das folhagens. O plano geral da composição está preenchido em um vermelho aparentemente uniforme e saturado. Contudo, na medida em que nos aproximamos notamos uma tonalidade mais escura deste vermelho contornando a moldura da fada; e, mais atentamente, notamos que a grande área vermelha tem longos arabescos impressos sobre ela em uma tonalidade muito próxima desta, mantendo suas formas praticamente indistintas em relação ao fundo. Especialmente em vista disso se estabelece um intenso contraste partindo da solução gráfica mais abstrata até a mais figurativa. Do vermelho uniforme aos arabescos sutis, então até a borda escura da moldura, depois à própria moldura e finalmente à fada. Aproximando o olhar rompemos o silêncio inicial da obra na medida em que o aparente vazio da composição dá lugar à imagens que se sucedem. Ao atingir a figura no topo, a obra já se constrói como algo muito diferente de uma estampa figurativa sobre um fundo plano e vazio, sua primeira impressão.

Este trajeto proposto para sua observação é como o trajeto que se refaz para tentar recuperar uma lembrança, voltando ao seu lugar de origem para, a partir de um estímulo pontual, reconstruir uma memória. É também, ainda, o trajeto que nos faz olhar para a moldura e a fada como quem olha por um buraco de fechadura; a partir do qual encaramos este repertório de imagens industriais e tudo o que ele representa, mesmo que escape por esta porta vermelha e translúcida apenas um detalhe de uma figura e a imagem evanescente de arabescos. Suas litografias de *anotações* situam-se no limite entre as imagens do passado e as imagens do presente, entre o que era e o que se tornou, o figurativo e o abstrato, a arte aplicada e a arte autoral. Conceitos que se dividem em dois grupos ao mesmo tempo inseparáveis e tão diferentes entre si, igualmente transpostos pela litografia e pela memória, que habita estes dois campos, estes dois tempos, simultaneamente.

A incerteza do reconhecimento da imagem nas *anotações* é similar à incerteza que acomete a todos em algum momento ao reencontrar um estímulo que nos instiga a recuperar, lembrar, ou melhor, construir. Ela recobre a imagem que queremos acessar como um véu, um meio translúcido que revela apenas o suficiente para que desejemos ir adiante. É o que também sustenta a tensa harmonia criada por Lotus Lobo, prestes a oscilar de uma

ponta a outra dos campos nos quais sua obra toca. Suas litografias nos fazem acompanhar este percurso, principalmente porque nos importamos com as imagens fragmentadas que reconhecemos ali, pois o contexto de onde se originam ainda se faz presente na memória de uma experiência coletiva da qual sentimos que fizemos parte. São imagens presentes em nós em alguma medida, que queremos rever como a um amigo que há muito não encontramos, exemplo que Halbwachs usa para condensar processos da memória aos quais nos referimos diversas vezes neste capítulo:

Guardamos a lembrança de seus traços, mas uma lembrança vaga. Como os encontramos em circunstâncias diferentes, em ambientes variados, seus rostos não eram inteiramente os mesmos conforme os localizávamos em tal ou qual conjunto. Um rosto não é somente uma imagem visual. As expressões, os detalhes de uma fisionomia podem ser interpretados de muitas maneiras, conforme as pessoas que o cercam, conforme a direção de nosso pensamento nesse ou naquele momento. Por isso, para reencontrar a imagem do rosto de um amigo que não vemos há muito tempo, é preciso aproximar, reunir, fundir umas com as outras as inúmeras lembranças parciais, incompletas e esquemáticas que guardamos. [...] Teríamos de revê-lo pessoalmente para todas essas lembranças convergirem; por isso quando olhamos por algum tempo o retrato de um amigo, cada traço de sua imagem é um como um ponto de perspectiva de onde conseguimos distinguir os ambientes em que o vimos ainda que tenhamos a impressão de estar ao mesmo tempo em muitos grupos diferentes. Não é uma ilusão. Esses grupos têm de estar ali, pois essas imagens incompletas estavam contidas em cada um deles, a imagem já não poderia evocar o grupo e a parte já não pode nos dar o todo.⁴⁷

Estes processos, de forma igualmente condensada podem ser discutidos artisticamente pela obra litográfica da artista sem que esta se desvencilhe de seu único motivo, do assunto que sempre esteve presente em sua trajetória, a própria gravura. O desenho sobre a pedra, figurativo ou abstrato, seu ou de outros autores, fez com que olhasse cada vez mais para a matriz, em particular para a densa relação entre o desenho e a pedra, da maneira que só acontece na litografia. Seu intenso envolvimento com este suporte a manteve em sucessivos processos de redescoberta da pedra com a seriedade do trabalho de toda uma vida artística. Desde os primeiros trabalhos na escola Guignard, foi como se

⁴⁷ HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006

entrasse numa oficina litográfica para nunca mais sair. Através da abstração informal dilui as distrações que a figura oferece ao meio. E faz não só a pedra, mas os processos de composição e de impressão poeticamente presentes em suas obras. As linhas, manchas e planos que desenha incorporam o suporte em sua impressão, transportando texturas, formas e reimpressões modulares fora do registro às obras finalizadas.

A perseguição por este universo de pedras, prensas e imagens, leva a artista à estamparia, um ambiente que extrapola quaisquer proporções da oficina artística, em quantidade, ritmo e intensidade de tudo o que contém e produz. A miríade de imagens que forma este universo lhe apresenta as maculaturas como os mananciais que garantem sua eterna expansão a partir da reordenação dos fragmentos dessas mesmas imagens. Por isso nunca desenhou sobre as matrizes apropriadas, nunca foi necessário, tudo já estava ali, como a própria artista sempre afirma ao discutir seu trabalho. A matéria que compõe o universo de imagens estava à sua disposição. O que resulta em cerca de 20 anos da produção de uma obra que é um fragmento fractal de tudo o que a imagem impressa implica na estamparia, o que desenvolve cada vez mais sua investigação da linguagem do meio da gravura.

Naturalmente, a relação com a pedra continua e se estende além das Estamparias Reunidas Fagundes Netto, em diferentes formas de mostrar a gravura a partir da gravura. Lotus Lobo passa a imprimir a própria pedra, suas texturas e trejeitos, os gestos do polimento e as formas que não mais recobrem a gravura em outras construções, formas e motivos, pois a apresentam mais direta, menos contaminada. Não deixa, por assim dizer, de trabalhar com as marcas, mas agora se volta às marcas do tempo e da ação de produzir a gravura. O trânsito de imagens de suporte impresso a suporte impresso que promovia, torna-se o trânsito da matriz a outros suportes, imprimindo a pedra no papel e levando este à parede. Se insistirmos em alinhar seu trabalho com uma arqueologia de imagens devemos, assim como a artista o fez, considerar esta tarefa como maior e mais duradoura do que o tempo em que trabalhou com os rótulos, alargando esta definição ao ponto de entendê-la como uma arqueologia da própria gravura. Quanto mais Lotus Lobo pesquisa, mais camadas superficiais e intermediárias se removem, na direção do objeto em si, da

gravura em sua forma e processo mais puros, na utopia da recuperação, ou da recordação completa.

Capítulo III

Darel e as imagens editoriais

Em diversas medidas, o fundamento principal da obra de Darel, apreciado pelo público e centro do comentário crítico sobre seu trabalho, sempre foi o desenho. Este se potencializou com seu ingresso na gravura, que já em seus primeiros anos se dividia entre as gravuras em metal e a litografia. Nestas modalidades o artista pernambucano é lembrado e destacado pela fatura do desenho de gesto expressionista, compartilhado por algumas gerações dos mais importantes gravuristas brasileiros saídos de meados do século XX. O virtuosismo de linhas e hachuras rítmicas marcou composições que até o final da década de 1960 apoiavam-se fortemente em composições de um dramático preto e branco, tradicional na gravura. Seu rompimento com este regime monocromático nos trabalhos, assim como o maior enfoque dado à figura humana a partir dos anos 1970 chamou a atenção do público e da crítica não apenas por questões formais e materiais de suas gravuras e desenhos. O artista de fato desestrutura as bases de sua obra vigente e sua poética toma então uma nova direção, contudo, os elementos e preferências presentes em seus trabalhos continuam os mesmos. Este momento de mudança é fortemente pontuado pela incorporação de imagens apropriadas em sua obra e tudo mais que esta prática implica para Darel. Este é o foco de nossa análise, para a qual vamos lançar mão da recuperação cronológica dos eventos mais significativos da trajetória do artista, para as mudanças formais e conceituais que pretendemos expor e discutir.

Primeiramente, há certa desarticulação entre as fases do trabalho do artista na visão da maioria do público e mesmo de seus comentaristas críticos. Os esforços em reuni-las e estabelecer uma linha de discussão mais ampla de seu trabalho foram sutilmente abordados através da curadoria de algumas importantes exposições que buscaram exibir a obra de Darel sem compartimentá-la. O próprio conceito de fases não colabora para que a continuidade de importantes elementos e opções criativas do artista seja apreciada ao longo dos anos num escopo mais aprofundado de sua produção. Apesar de nos apoiarmos na ordenação cronológica de eventos de sua carreira, o faremos para identificar e sublinhar estes elementos e opções tornando mais visíveis as questões centrais que envolvem sua obra dos anos 1970 e 1980, nosso objeto de estudo.

O início de sua carreira foi marcado por sua chegada ao Rio de Janeiro e por sua formação em gravura. Destacou-se como ilustrador e desenvolveu uma obra autoral ainda centrada no mesmo universo imagético do subúrbio carioca que tanto estimulou Oswaldo Goeldi, artista com o qual conviveu e cuja produção e contato muito o estimulavam. Este período, que se estende até o fim da década de 1950 é conhecido como uma fase mais ilustrativa da obra de Darel, na qual suas composições se apoiam fortemente no claro-escuro dramático, nas formas estilizadas do desenho de gesto expressionista e na referência literária de autores como Dostoiévsky, Gogol e Kafka. Este período assiste a conquista dos meios e técnicas da gravura em metal e da litografia pelo artista. A natural divisão de seu trabalho entre a ilustração e a obras autorais fazem-no conviver, literalmente, em duas áreas da produção artística (autoral e aplicada) cada um com seus estímulos e repertórios visuais e conceituais próprios.

O segundo período de destaque em sua produção, para muitos o período mais conhecido, abrange década de 1960 até meados dos anos 1970. O artista desenvolve o motivo das *Cidades* inventadas, a partir de sua viagem pela Europa como prêmio do SNAM 1957. O amadurecimento de sua produção o alavanca a um nível de reconhecimento nacional, com uma avolumada produção autoral que se desdobra pela gravura em metal, litografia, desenho e pintura. As *cidades* compostas em desenhos de linha e hachuras destacam as qualidades do Darel desenhista mais até do que ocorria com as gravuras da década anterior. Isto que se deve à economia de manchas e efeitos em trabalhos que contavam apenas com linhas sob o fundo branco, flertando com a abstração informal, que se destacava no período. Atrelado ao motivo das cidades, aos poucos o artista volta a trabalhar com a figura humana, a partir de um trio ligado às imagens das cidades, são eles: as multidões, as máquinas fantásticas e os anjos (ou anjos-máquina).

Este retorno à figura humana é a transição ao terceiro período da obra do artista, que atingiu seu maior volume na década de 1980: as *mulheres de Darel*. A figura feminina agora muito menos estilizada anatomicamente assume o destaque em composições em cores e seu desenho muito se afasta do *gesto expressionista*. Sua relação com a fotografia e com materiais ligados à cultura de massa, ao mercado editorial e ao cinema, nos fazem reconhecer em sua produção autoral a imagem de figuras humanas provenientes de filmes,

recortes de revistas, jornais e fotografias pessoais. Intensifica-se o trânsito do campo imagético da ilustração para sua produção autoral. A imagem apropriada por Darel vem desta fonte, de uma miríade de figuras que vemos diariamente e estão tão incorporadas em nosso cotidiano visual que nos lembramos e nos esquecemos delas com a mesma rapidez. Da mesma forma, o artista desenvolve novas estratégias de composição de suas obras, trabalhando através da fotomontagem com as imagens apropriadas. Realizando um trabalho de afincado colecionista, reúne e utiliza imagens bastante coloquiais presentes em revistas e em materiais impressos de toda sorte são reunidas e utilizadas na composição dessas fotomontagens, que, por sua vez, servem como matrizes para o artista. A partir delas se origina uma diversidade de versões da mesma obra, cada uma diferente da outra, cada uma um original. Mais especificamente, compõe através desta justaposição de imagens originalmente desconexas, um pano de fundo, uma ficção que unifica suas figuras em uma cena, em uma representação visualmente coerente. Esta ficção é um potente elemento agregador desses diferentes períodos, ou *fases* da obra do artista pernambucano. O gosto de Darel pela invenção e pela recriação da natureza não apenas esteve sempre presente, como superou a representação em sua obra. Assim foi com as ilustrações e cenas urbanas dos anos 1950, continuou e se extravasou no universo das cidades inventadas e de seus personagens na década seguinte. Posteriormente, o artista estrutura sua obra dos anos 1980 neste mesmo sentido, ao orquestrar cenas fictícias, artificiais, (e expor este processo) a partir do meio de representação mais próximo do referente, da realidade: a fotografia.

Este uso de uma imagem matriz (fotomontagem) é análogo ao processo de uma matriz de gravura, da qual se podem extrair diversas provas de estado⁴⁸. Estas provas são impressões feitas em diversos estágios da elaboração da gravura, portanto, distintas entre si, servindo como testes para definir como será a tiragem final de gravuras. A diferença fundamental no caso da conduta de Darel, é que cada prova de estado é tratada como um original, e não como um teste. Este processo emula e subverte um mecanismo de reprodução de imagens, a gravura, não mais para reproduzir uma imagem, e sim para criar múltiplos originais através deste. A analogia proposta insinua muito da complexa relação que o artista desenvolve com a gravura, o uso e a reprodução da imagem. Em sua obra –

⁴⁸ O termo *prova de estado* é usado ao longo do capítulo de forma generalista, pois também se refere às provas de cor, provas do artista (P.A.) e provas de impressão, ou do impressor (P.I.).

especialmente nas décadas de 1970 e 1980 – o conceito da gravura se apresenta desmembrado, desordenado e analisado. Num processo tradicional de gravura, o que seria considerado uma prova ou um descarte é tratado como algo que tem mérito em si. Esta *obra* passa, então, da pilha de refugo à parede da exposição, de maneira semelhante ao que Lotus Lobo fez com as maculaturas em sua obra.

No entanto, a apropriação de imagens, ato que materializa em obra um processo longo e mais complexo no discurso artístico de Darel, não é um resultado, mas uma nova problematização. É o meio pelo qual fica evidente a relação do artista com o repertório de imagens do qual ele se apropria, bastante alargado, simultaneamente denso e fragmentado. Toma para si uma gama de imagens de ampla visibilidade, que pode ser facilmente encontrada em publicações de bancas de jornal, ou em um filme hollywoodiano por exemplo.

De sua ligação com a fotografia e pela apropriação das imagens, emergem diversas novas questões e possibilidades sobre seu trabalho. Algumas delas são pontuais, de caráter formal, como as implicações da fotografia na representação da figura humana pelo artista. Outras o envolvem em uma discussão conceitual sobre a imagem gravada e o ato de reproduzir esta imagem, no complexo debate sobre as propriedades da cópia e do original. Mesmo dentro do recorte temporal de nosso objeto de estudo realizamos um novo recorte, conceitual, de sua obra, centrado nas implicações do uso da imagem apropriada pelo artista. Partimos da hipótese de que as particularidades do processo de apropriação de imagens, como realizado por Darel e por Lotus Lobo, fazem, a partir de suas obras, uma representação da gravura como uma imagem da memória. Através destas imagens selecionadas e trabalhadas pelos artistas, se discute poeticamente (em suas composições) as particularidades e falhas (lacunas) do processo da gravura ao buscar a repetição idêntica de uma imagem em sua complexa relação com a reprodução desta. Alinharemos, portanto, o processo de composição e suas obras em si, formal e conceitualmente, aos processos empregados pela memória na recordação de um fato ou evento.

A reunião dos elementos que servem a Darel na estruturação de sua obra dos anos 1980 se inicia em sua múltipla atuação entre os papéis de estudante, artista, ilustrador, professor e diretor de arte. Dá sequência à tradição do gravurista que trabalha em diversas

áreas relativas à arte gráfica, assim como no caso de pioneiros como Goeldi e Abramo no Brasil, dividindo-se entre a arte aplicada e a arte autoral.

Sua relação com o desenho e a litografia encurtou esse tradicional caminho do gravurista à ilustração. Como condição inicial, comum a muitos gravuristas no período, a incursão pela arte aplicada no mercado editorial, no caso do artista pernambucano, estende-se e se avoluma em comparação à maioria dos artistas no mesmo momento. Desloca-se entre a atuação como gravurista, artista autônomo, na então crescente cena da gravura no circuito brasileiro de arte moderna; e a atuação como ilustrador e coordenador de edições artísticas de livros, no efervescente e complexo campo da ilustração editorial brasileira de então. A figura de Darel é emblemática do trânsito entre os campos da gravura autoral e da gravura aplicada, em sua atuação profissional e em sua poética artística. Já na primeira década de sua carreira no Rio de Janeiro ele próprio transita pelo repertório de motivos e imagens que se fazem presentes em ambos os campos. Simplificadamente, na produção autônoma dos anos 1950, dialoga com a representação – muito presente na gravura brasileira no período – do subúrbio carioca e suas personagens. No campo da arte aplicada, interessa-se pelas imagens ficcionais de escritores como Dostoievski e Kafka, bem como pelas imagens de circulação maciça, ligadas à indústria cultural, mencionadas anteriormente.

O campo de ação da gravura se desenvolve muito no país a partir da década de 1950, tornando-se mais abrangente, complexo e diversificado. Este é o ambiente em que Darel irá atuar e produzir, bifurcando sua formação entre cursos tradicionais como no caso do Liceu de Artes e Ofícios-RJ e o aprendizado no próprio mercado, ou campo profissional, como editoras e jornais onde trabalhou. Há também os casos híbridos, como cursos especializados em instituições oficiais, que eram oferecidos por profissionais extraoficiais. Este era o funcionamento do curso de litografia no MNBA-RJ que frequentou na década de 1950, ministrado por impressores que atuavam em editoras e jornais. Esta efervescência e difusão da gravura pelas instituições de ensino, pelo circuito de arte e posteriormente pelas galerias, lojas e pelo mercado da imagem impressa, está documentada na própria trajetória profissional de Darel, que se embrenha por todas estas áreas.

Ao redor da figura de Darel circulam histórias e mitos particulares, algo comum a criadores e narradores compulsivos como ele. Isto é algo que data das curvilíneas mulheres desenhadas pelo artista ainda em sua infância nas calçadas de Palmares, a cidade onde cresceu, que escandalizavam as beatas, entretinham os passantes e até hoje seduzem os entrevistadores do artista. Seu primeiro trabalho de ilustração de que se tem registro é uma série de contos policiais, com tiragem manual de sessenta exemplares, escrita por um amigo do artista em 1939. Com o mesmo ímpeto, em 1954, pinta manualmente toda uma tiragem de ilustrações em gravura para *Memórias de um Sargento de Milícias*, totalizando quase sete mil gravuras aquareladas. Este é um indicador da personalidade compulsiva do artista que era repreendido na Escola de Belas-Artes do Recife, em 1941, ao desenhar retratos de atores hollywoodianos em vez das cópias de estátuas da antiguidade. Seu interesse por cinema e fotografia é uma característica bastante arraigada, à qual vem ao encontro do trabalho com ilustração nos jornais e revistas a partir de meados nos anos 1950 no Rio de Janeiro.



Figura 28:

Darel
Sem título
Desenho em bico de pena . 1976c
Coleção Particular

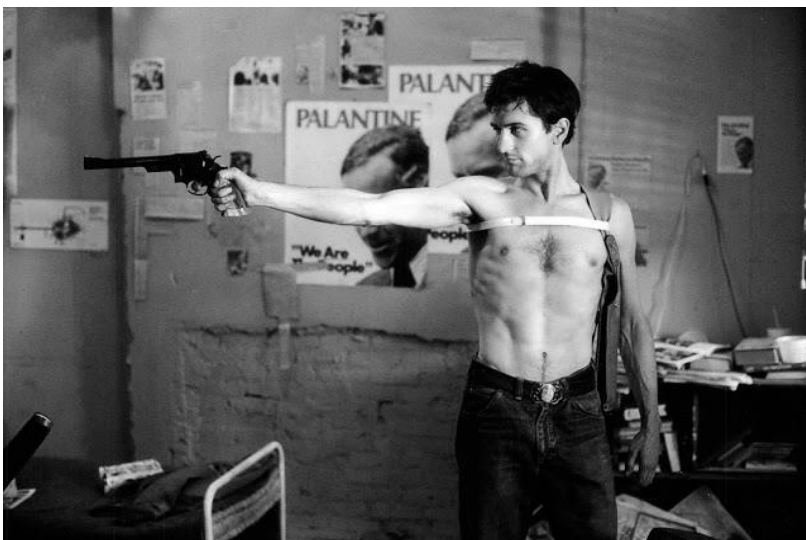


Figura 29:

Fotografia de divulgação do filme *Taxi Driver* de Martin Scorsese, 1976.

O desenho *sem título*, [Fig. 28] exemplifica algumas das importantes características da obra do artista para nossa discussão. Baseado no filme *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, de 1976 [Fig. 29], vemos uma composição que harmoniza a repetição de uma mesma figura humana em três representações sucessivas dispostas verticalmente. A figura é alusiva ao personagem principal do filme e empunha um revólver em três momentos, em dois deles tem a mesma proporção e no último, seu braço com a arma tem destaque, são representados em tamanho maior. A composição combina linhas estreitas e espessas - uma solução gráfica muito utilizada pelo artista – colaborando com um senso de unidade entre as figuras e o fundo. A composição rítmica resultante exhibe algumas porções do corpo da figura humana enquanto descarta outras, através de recursos de corte, enquadramento e sobreposição.

Composições como esta, que repetem, recombina e reutilizam uma mesma imagem apropriada são muito presentes na obra do artista a partir dos anos 1970. A sugestão de narrativa, imbuída em imagens como esta pela figuração e pela repetição é algo que sugere uma relação sequencial entre as imagens, num primeiro momento. Mas, de fato, isto não ocorre, pois essas representações repetidas não chegam a apresentar mudanças de posição ou movimento nas formas e figuras, o que criaria uma impressão de sequencialidade mais clara. Uma série de imagens que são redesenhadas (reempregadas) pelo artista em uma mesma obra ou até mesmo em obras diferentes tomam corpo na produção de Darel e ainda num primeiro momento chamam a atenção ao próprio caráter de

reprodução de imagens que está imbricado na gravura enquanto um processo artístico e prático. O tratamento do desenho apresenta elementos da representação naturalista, como proporções anatômicas e sombreados bem posicionados ao mesmo tempo em que dilui esta potência num virtuosismo gráfico bidimensional presente nas linhas de contorno e manchas, adensamentos e massas de hachuras que permeiam toda a composição. Como dito, os valores do desenho do artista são reconhecidos destaques em seu trabalho desde antes mesmo de sua chegada ao Rio de Janeiro e aos olhos da crítica e dos comentaristas. Neste sentido, a figura humana está em evidência em sua obra no momento inicial em que seu trabalho se faz visível nacionalmente pela primeira vez.

Em 1947, um ano antes de se instalar no Rio de Janeiro, o artista foi alvo de um debate jornalístico interestadual, de projeção momentânea, acerca da nudez em obras de arte, no qual Darel teve papel central. A origem de tal debate fora seu desenho intitulado *Nu 39*, integrante de uma exposição individual do jovem artista em 1947 no Recife. Darel muda-se de sua cidade natal, Catende, para a capital do estado em 1941, empregado como desenhista técnico no Departamento Nacional de Obras e Saneamento, o DNOS. No ano seguinte ingressa e frequenta, sem sucesso, a Escola de Belas-Artes do Recife. Abandona o curso por não se identificar com a proposta da escola, que se afastava do ambiente e do repertório de referências de seu interesse, como o próprio artista atesta ao comentar sobre seu gosto por imagens do repertório da cultura de massa: *“A desenhar os torsos gregos e efígies romanas que nos obrigavam a traçar nas aulas, eu preferia reproduzir as fotos de Greta Garbo ou Robert Taylor que via nas revistas”*.⁴⁹

Na ocasião de sua abertura, a exposição no Recife foi encarada como ofensiva aos valores dos grupos mais tradicionais da sociedade local, os quais prontamente buscaram apoio legal para fechá-la. A doação, por parte de Darel, da obra em questão à Associação de Imprensa de Pernambuco não apenas mantém a exposição aberta, mas intensifica um debate já acalorado, que se conclui apenas pela intervenção do então governador do estado, Agamenon Magalhães. A questão teria se encerrado localmente não fosse a passagem pelo Recife de Quirino Campofiorito. O pintor, colunista dos Diários Associados de Assis Chateaubriand e professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro,

⁴⁹ MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartografia Erótica. **Veja**, São Paulo, 13/03/1985.

responsável por muitas renovações na mesma, visita a exposição e toma conhecimento do debate. Por suas mãos, a notícia chega ao Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, e desdobra-se num debate maior sobre moralidade e arte no qual o nome do jovem artista pernambucano está sempre citado.

Por sua vez, Darel, em 1948, recém-chegado ao Rio de Janeiro, experimenta na gravura um meio profícuo para o desenvolvimento do desenho, iniciando-se na prática e no estudo da gravura em metal no Liceu de Artes e Ofícios, e, simultaneamente, praticando litografia na Estamparia Colombo, de Raymundo Castro Maya. Naturalmente havia uma série de profissionais e um repertório específico vinculado a cada um destes dois círculos pelos quais o artista transitou. No Liceu é Henrique Oswald, que um ano antes substituiu seu pai na cadeira de gravura, quem lecionava a Darel a gravura em metal. Não apenas a instituição, mas também seu professor, traziam já em seu trabalho uma larga tradição técnica da gravura mesclada ao aspecto de *arts & crafts* que o envolvimento do próprio Liceu implicava. De forma semelhante e ainda mais arraigada à aplicação comercial é a atuação de uma estamparia como a de Castro Maya, um ambiente de fábrica, não de escola, reduto da litografia no Brasil naquele momento. O ensino da gravura irá adquirir um caráter de escola de arte, de um curso de poéticas visuais de maneira significativa, somente cerca de quinze anos depois, através da atuação de nomes como os de Fayga Ostrower, Poty e do próprio Darel, entre outros.

A formação inicial de gravurista do artista pernambucano encontrou, no Liceu de Artes e Ofícios, além do respaldo técnico, a proximidade com a produção vigente da gravura brasileira no período. A instituição como reduto de convivência de gravuristas foi significativa para o processo que ao longo dos anos moldou o repertório e o universo de imagens das gravuras e desenhos de Darel. O liceu promovia para a gravura, nesse momento, um ambiente de produção artística já permeável à arte moderna, e muito disto devia-se não necessariamente aos cursos, mas ao contato entre alunos, artistas professores e artistas frequentadores. A figura de Oswaldo Goeldi tem papel decisivo para Darel nesse momento, não como seu professor diretamente, mas como um referencial consolidado e um tanto idealizado de artista que trabalha com gravura, que busca reflexões poéticas em seu trabalho mesmo quando este se trata de arte aplicada. Diversos outros artistas frequentaram

o Liceu nesse momento, mas é com Goeldi que o artista pernambucano trava duradoura amizade, para a qual afinidades poéticas e com os motivos das obras de Goeldi, e, também, através deste, de Kubin, contribuem muito.

O campo imagético da obra de Goeldi, em especial a iconografia da noite suburbana carioca povoa a produção de Darel nesses anos iniciais, na maioria das vezes alternando entre o decadente e o exótico. A escuridão sugerida pelo motivo encontra forte eco nas escalas de negro da gravura em metal e da litografia, modalidades estudadas com grande interesse pelo artista. A exploração da técnica e dos materiais alia-se à compulsão do Darel desenhista, que, em relativamente pouco tempo, passa a ser conhecido como um jovem virtuoso da gravura brasileira. Sua relação com o desenho a partir da gravura cristaliza-se aqui num primeiro momento de maior destaque, de desenvolvimento, principalmente pela ampliação de seu repertório técnico, confluindo os meios que a gravura oferece e os motivos supracitados. Esta projeção conta com incursões do artista pela ilustração e pela crescente cena da arte moderna e, em especial, da gravura no estado do Rio de Janeiro, em grande parte através de exposições e salões. O final da década de 1940 marca seu desligamento definitivo do DNOS, ao qual solicitou transferência do Recife para o Rio de Janeiro, e, em 1949, sua primeira exposição na nova cidade, realizada na Biblioteca Nacional:

O traço largo do desenhista e o corte vigoroso do gravurista configuram estruturas maciças de objetos que, pelos valores do claro escuro, adquirem na sombra uma vida de mistério e uma surda irradiação. As figuras, quase sempre alongadas, assumem uma força trágica em consonância com a paisagem de que não se isolam e com a qual, ao contrário, estabelecem correspondências que reforçam o poder expressivo tanto de uma quanto de outras.⁵⁰

No início dos anos 1950, a comunhão de sua produção autoral com a amplamente reconhecida e inserida obra de Goeldi no circuito de arte moderna era explícita, declarada pelo próprio artista: “*Se para Dostoiévski os escritores russos de seu tempo saíram do capote de Gogol, se para Diego Rivera os mexicanos saíram das caveiras de Posada, nós, gravuristas e desenhistas brasileiros saímos dos becos de Goeldi.*”⁵¹ Esta aproximação do

⁵⁰ MACHADO, Aníbal. Expressões de Darel. **Gravuras & Gravadores**, Rio de Janeiro, 01/11/1989.

⁵¹ LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro, 1965.

artista pernambucano pelo campo temático abordado por Goeldi transparece em sua produção com potência. A partir deste momento, esta condição irá colaborar muito para que Darel seja um dos mais solicitados ilustradores de Dostoievski na década seguinte. Em sua obra, segundo Frederico Moraes, as proezas formais e narrativas de seu desenho apenas complementam uma ligação mais profunda do artista com o autor russo. Esta remete a experiências marcantes para Darel ainda em sua infância, vividas na usina de açúcar do Catende, que acabam por se firmar em sua personalidade, e, conseqüentemente, em suas obras com legitimidade. A região da Zona da Mata pernambucana, próxima a Alagoas, onde se situa sua cidade natal, Palmares, é uma área de grande produção de cana-de-açúcar onde a presença das usinas é marcante. O povoado de Catende vivia em função da monocultura da cana, e a Usina do Catende, pelas mãos de Antonio Ferreira da Costa Azevedo, tornou-se a maior usina da América Latina ainda nos anos 1940. O pequeno povoado se perdia numa área de quarenta mil hectares de cana, a qual corresponde a aproximadamente o território de Salvador-BA.

A intensa expansão latifundiária promovida em função da usina de Azevedo, reduziu drasticamente as chances de sucesso comercial dos pequenos produtores familiares junto ao mercado. O cenário social oferecia duas alternativas ao trabalhador comum do campo: êxodo ou a incorporação à usina. Tais mudanças tiveram igual peso sobre a trajetória da família do artista, cujo avô era um fazendeiro em declínio e o pai, já havia se instalado na diminuta vida comercial do povoado. Darel, aos 13 anos consegue um emprego de aprendiz de desenhista técnico na usina do Catende. Sua função era desenhar as peças de maquinário em desgaste, (para que fossem encomendadas) as quais permaneciam em operação vinte e quatro horas por dia durante a colheita e que precisariam ser substituídas prontamente. Sua inserção na usina, testemunhando a realidade dos operários não apenas dentro da fábrica, mas no povoado, constituiu uma experiência marcante para o artista. Vivenciou o que as estatísticas e o elevado PIB do estado, representado quase que exclusivamente pela produção das usinas não exibiam. E encontrou em Dostoievski, do qual foi leitor ávido desde sua juventude, uma forte correspondência de tudo o que Catende vivia, segundo o crítico.

Muito deste argumento se faz presente ou visível nas próprias imagens do artista e especialmente em suas futuras séries de gravuras com o motivo das *Máquinas Fantásticas*. Já em 1950, começa a se projetar através dos prêmios Parkes de melhor gravurista em metal pelo Instituto Brasil – Estados Unidos e a medalha de prata em gravura no Salão Nacional de Arte Moderna, ambos no Rio de Janeiro. Frederico Moraes destaca a potência de Dostoiévski nas obras do artista:

Leitor de Dostoiévski desde os 17 anos, nele encontrou uma saída para expressar sua profunda revolta social, sem cair no panfleto. Em Dostoiévski estava inteira, a Catende de sua juventude, o mesmo clima de opressão e injustiça. Assim, mesmo antes de ser chamado pela editora José Olympio para ilustrar *Amos e Servos* do autor russo, já havia realizado, em 1947, algumas gravuras sobre temas Dostoiévskianos – noturnas, densas, dramáticas.⁵²



Figura 30:

Darel
Sem título
Gravura em metal. 1948.
Coleção do Artista.

⁵² MORAIS, Frederico. Texto de apresentação da mostra individual de desenho, técnica mista e pastel de Darel Valença na galeria Bonfiglioli, São Paulo, jun. 1985.

Morais se refere a obras que constroem, em grande parte, representações de figuras humanas em ambientes fechados em alto contraste de preto em branco. A intensidade dessas cenas em penumbra começa a trazer à tona também um traço de sensualidade em sua obras, apoiado fortemente nas figuras femininas como na gravura em metal *Sem Título*, de 1948 [Fig. 30]. Na gravura, duas silhuetas interagem frente a frente; a figura feminina ao fundo, destacada pela claridade da porta aberta, apresenta em seu corpo todas as curvas que a figura masculina à sua frente não tem, substituindo essa sinuosidade por uma postura relaxada, apoiada sobre uma das pernas, como o espectador solitário de um espetáculo sem som. As extremidades da composição revelam elementos como os arabescos no topo da porta e o padrão geométrico do piso, que assistem a tênue harmonia da cena ser rompida pela presença de um grande pássaro no chão, que é pisado pela figura masculina e carrega em suas asas abertas e pescoço esticado, toda a tensão que falta ao homem e à mulher.

A obra em questão apresenta muitos elementos caros a Darel, além do ambiente interno, a tensão não verbal entre figura masculina e figura feminina que se exhibe de alguma forma e a inclusão de figuras de animais, em sua maioria aves, gatos e cães. Muito desses cenários criados pelo artista estabelecem ligações entre os ambientes sombrios dos livros do autor russo e os pequenos prédios e vielas dos bairros cariocas da Glória e da Lapa. É na rua Taylor, na Glória, que instala seu atelier de litografia, cercado por casarios que durante o dia abrigavam comércios no térreo e à noite, fechavam-se as portas da calçada e abriam-se as janelas do mezanino, onde os bares, salões de dança e prostíbulos eram abundantes. O atelier, inaugurado em 1955 abrigou cursos de litografia por dois anos, ministrados por Darel e por impressores da Estamparia Colombo, como João Bento, um dos primeiros profissionais da área levados à Enba anos antes para realizar cursos para artistas como o próprio Darel e Poty, entre outros. Em 1952, ilustra com litografias *O Auto da Mula do Padre*, do escritor também pernambucano Hermilo Borba Filho, e também *Amos e Servos*, de Dostoievski, para a editora José Olympio [Fig. 31]. No mesmo ano, recebe o prêmio de viagem ao país, do SNAAM do Rio de Janeiro com uma gravura em metal. Nesse período tem também suas primeiras experiências como professor. Em Minas Gerais, na fazenda do Rosário, próxima a Belo Horizonte, leciona juntamente com Augusto Rodrigues e Poty num programa de cursos para crianças com necessidades especiais,

elaborado por Helena Antipoff. Em São Paulo, é convidado a ministrar um curso de gravura em metal do MASP.

A década de 1950 marcou o envolvimento mais intenso de Darel com o meio da ilustração em sua carreira. Junto de sua produção voltada aos salões de arte, o volume e o alcance de seu trabalho crescem substancialmente, estruturando cada vez mais uma identidade de sua obra na medida em que esta se faz mais amplamente conhecida, ainda que apenas no eixo Rio – São Paulo inicialmente. Tornam-se marcantes as cenas escuras e os personagens estilizados e sombrios, assim como a proximidade com o campo imagético de Goeldi, inicialmente. O caráter de gesto expressionista de seu desenho, algo largamente compartilhado com seus contemporâneos, constituía, como apresentado anteriormente, uma parte importante do que a ala figurativa dos gravuristas modernos no Brasil apresentava como solução formal para o desenho. Para o artista pernambucano em particular, tal questão é até mais importante, uma vez que seu próprio desenho passa a ser sinônimo das características que definem este comportamento de grupo, de um coletivo de artistas.

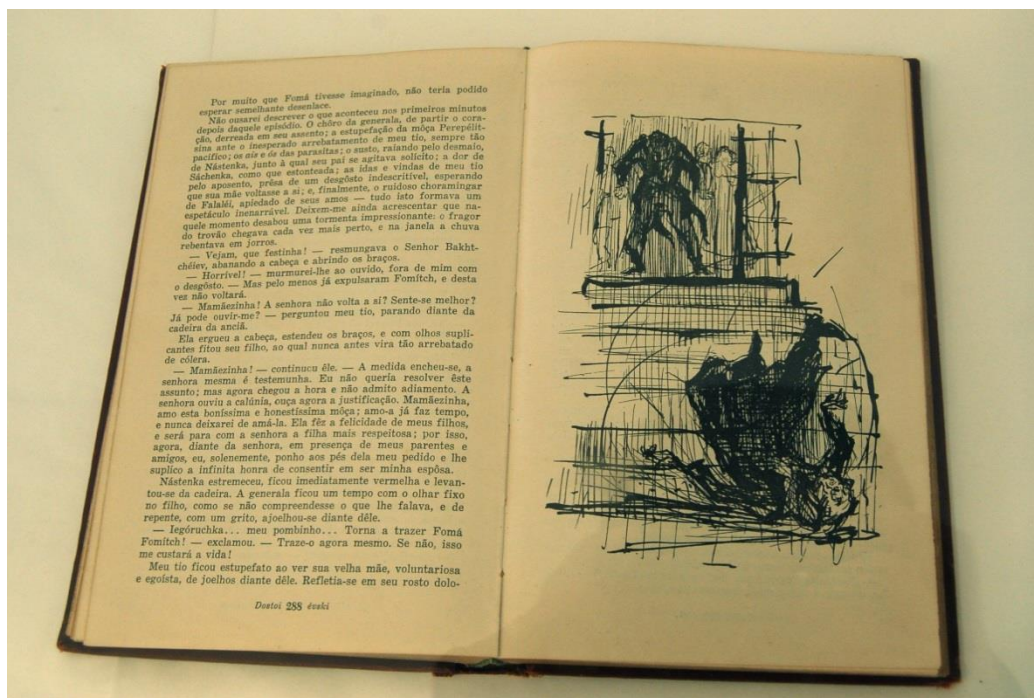


Figura 31:

Edição de *Amos e Servos*, ilustrações de Darel, Editora José Olympio. Coleção Maisa Byngton. 1953.

Já em meados da década uma figura pública de Darel começa a ser construída, ou ao menos uma percepção pública de sua figura toma corpo e destaque, embasada em dois aspectos: o do desenhista de traços fortes e personalidade marcante; e a figura do mestre das técnicas da gravura. O jornal tem papel fundamental neste processo, pois se trata de um artista de constante presença na imprensa, em especial a partir do início dos anos 1960. Dadas as características, o volume e a visibilidade de sua produção em desenho e gravura, fica muito relacionada a ele a imagem deste desenho expressivo/expressionista. É a este conceito que os comentaristas e críticos recorrem para tratar das obras de Darel, utilizando termos como: *formas expressivas, linhas e hachuras rápidas e nervosas, pinceladas espessas, o desenho vigoroso do artista, a luz dramática* etc. Esta percepção de seu trabalho se soma à sua projeção como litógrafo, em especial como professor de litografia, neste momento, alguém que está trabalhando para recuperar e reaplicar artisticamente esta modalidade de gravura, como demonstra a reportagem de Newton Carlos, em 1956:

Darel volta ao passado, nessa necessidade de ressurgimento da litografia, ideia que há muito cultivava, incentivado pelo seu amigo Raymundo Castro Maya. Na litografia, o desenho recupera a pureza e sensibilidade do artesanato. E o homem se recupera, tendo as mãos, e não a máquina, como instrumento de trabalho. Darel, desenhista está empenhado no ressurgimento da litografia, entre nós, obra na qual emprega todos os recursos materiais, e de artista. Um pequeno apartamento que comprou, uma prensa “Krauser”, centenária, algumas pedras, possivelmente também centenárias, eis a sua nova oficina de trabalho, montada na Rua Taylor, em plena Lapa, onde passa a maior parte do tempo, executando o primeiro álbum, e planejando os que virão depois.⁵³

Nesse momento, a gravura em metal e a litografia dividem-se como suas modalidades de preferência. Contudo, justamente pela aplicação da segunda no meio editorial, esta teve um destaque em sua produção, dada a intensidade de seu envolvimento com a atividade de ilustrador e seu mercado. Darel inicia-se no meio da ilustração de periódicos no início da década, convidado por Samuel Wainer do jornal *Última Hora*. Trabalho que aceitou com a condição de exercer sua liberdade criativa sobre as ilustrações: *“Eu lia, sentia e criava uma outra coisa. Nada muito diferente do que ocorre atualmente. Meus desenhos brotam de*

⁵³ CARLOS, Newton. Darel ressucita a litografia. **Jornal Auxiliar**, Rio de Janeiro, 28/4/1956

encontros com coisas que me impressionam. Pode ser uma paisagem, uma maçã uma mulher, um gato”⁵⁴. Nota-se um aumento na margem de negociação que um artista de reconhecimento ainda mediano passa a ter no mercado da ilustração nesse momento, ao exigir um grau maior de conteúdo autoral em sua peça ilustrativa. Considerando a inserção dos gravuristas pela ilustração; a popularização e a projeção no circuito de arte que a gravura brasileira atinge no início dos anos 1950, abre-se um precedente para que estes profissionais tenham maior peso e sejam mais valorizados no mercado da ilustração editorial. Este certo prestígio da atuação do gravurista como ilustrador atingirá um clímax quando se populariza a prática da impressão de álbuns de gravuras. Neste caso, a estrutura do mercado editorial passa a ser utilizada para editar gravuras autorais e não ilustrativas de artistas, para comercialização (nos formatos de livro e álbum), como veremos com mais detalhes adiante.

Em sua carreira como um todo, o artista pernambucano atuou nos jornais e também em outras publicações até os anos 1970, como *Última Hora*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Flan*, *Senhor*, *Manchete* e *Revista da Semana*. Isto estreitou ainda mais seu contato com a litografia, empregada em impressões comerciais e editoriais até o início dos anos 1960. A técnica, ensinada informalmente nas próprias editoras e gráficas das publicações, chegou até Darel em seus trabalhos no jornal *Última Hora*, ainda no fim dos anos 1940, pelo contato com um litógrafo da mesma Estamparia Colombo de Raymundo Castro Maya.

A boa relação do artista pernambucano com Castro Maya, remonta à contratação do artista pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil cinco anos antes. Desde a primeira publicação da Sociedade, Loy Portinari era o responsável pelas edições da linha principal do grupo, supervisionando o processo de impressão de texto e imagens, e orientando o artista ilustrador e os tipógrafos. Em 1950, se afasta do cargo, oferecendo-o a Darel. O recém-chegado artista pernambucano, bastante envolvido com ilustração, estudando litografia na estamparia de Castro Maya e reconhecido na mídia pelo debate do *Nu 39*, torna-se de fato, um promissor candidato ao cargo de diretor técnico da Sociedade. Sua primeira incumbência foi editar a sétima publicação do grupo, o livro *O Rebelde*, de Herculano Marcos Inglês de Sousa, ilustrado por Iberê Camargo, no mesmo ano. Em 1951,

⁵⁴ KAPLAN, Sheila. Clima de mistério. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1990.

Castro Maya demonstra a Darel o interesse de produzir um livro com ilustrações coloridas, assim como a sociedade dos bibliófilos de Paris o fizera com litografias no século XIX. Ainda não proficiente na litografia a cores, o artista ilustra para o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, cuja tiragem lançada em 1954, de cento e dezenove exemplares contava com gravuras em metal coloridas individualmente em aguada pelo artista [Fig. 32].

Tal experiência e a condição privilegiada de Darel como artista ilustrador e diretor técnico da Sociedade, bem como sua boa relação com Castro Maya, permitiu que, para próximos projetos, indicasse os artistas que ilustrariam os textos, além de orientá-los tecnicamente. Já em meados da década, Darel era reconhecido como um gravurista de grande domínio técnico e uma das figuras centrais na recuperação da litografia artística no Brasil. O que colabora para a criação de um curso particular de litografia, ministrado pelo artista e incentivado por Castro Maya e a própria criação do selo Edições de Arte, como comentado no capítulo anterior. Para coordenar as edições da sociedade, a gráfica contava com aprendizes e impressores, tipógrafos treinados por Darel para imprimir também as gravuras dos livros. São eles Oswaldo Caetano da Silva, Cleanthes Gravini e Darcy Vieira, que, já em 1960 têm autonomia para executar todo o processo de impressão de um livro no padrão da Sociedade dos Cem Bibliófilos, incluindo a impressão das gravuras. Casos como esses se multiplicam e voltam a compor um grupo de profissionais que difunde o conhecimento técnico da gravura por outros ateliês, estamparias e oficinas pelo país. Via pela qual a gravura é ensinada extraoficialmente, retroalimentando o campo dos artistas, pois grande parte destes estudam as modalidades de gravura nessas estamparias, a partir da experiência dos impressores.

Para o artista pernambucano, o privilégio de selecionar os ilustradores para as publicações dos Bibliófilos agrega funções de editor ao cargo de diretor técnico da sociedade. Em 1961, Darel insiste junto a Castro Maya que o grupo edite um livro ilustrado por Oswaldo Goeldi, cuja obra já compunha desde 1928 cerca de vinte e oito obras ilustradas. Foi encomendada a Goeldi, no mesmo ano, a ilustração de *Poranduba Amazonense*, contos selecionados por João Barbosa Rodrigues que se baseavam em lendas indígenas. Com a morte do gravurista no mesmo ano, Darel assume a ilustração desta que

foi a décima quinta publicação da sociedade [Fig. 33]. Nesse trabalho, seu desenho encontra nas narrações fantasiosas e um tanto surrealistas dos contos, um substrato adequado à ilustração de teor mais autoral, menos ligada literalmente aos detalhes de cenas e personagens do texto, costume já difundido especialmente entre os gravuristas ilustradores de inclinações expressionistas.

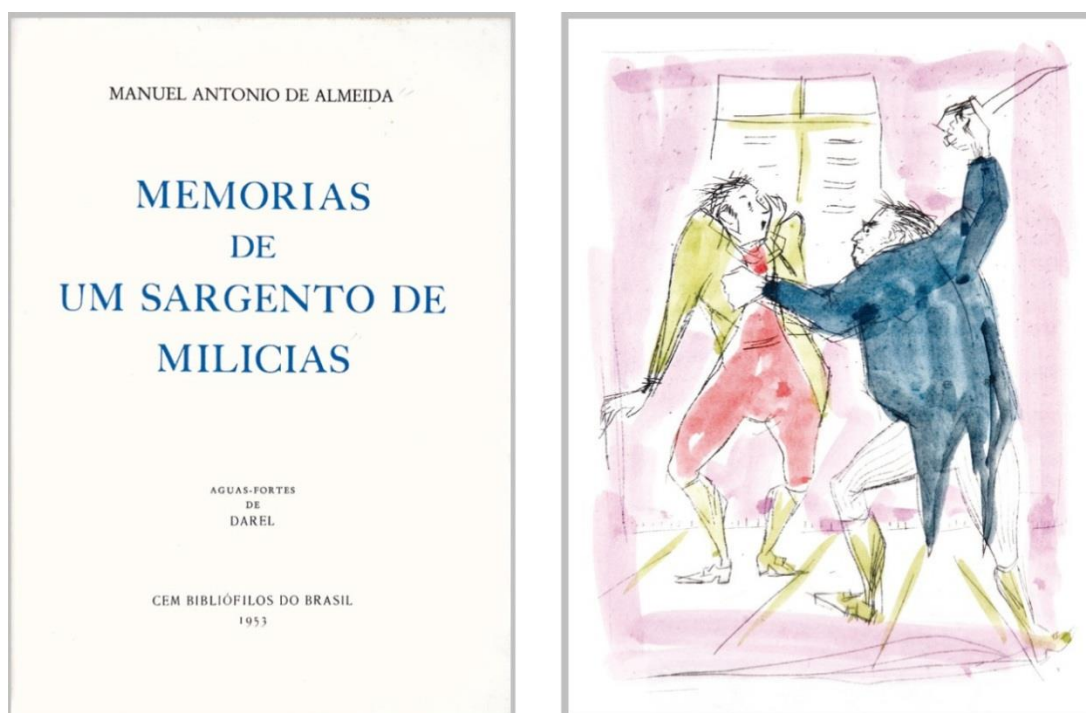


Figura 32:

Darel
Ilustração para Memórias de um Sargento de Milícias
Gravura em metal aquarelada. 1953.
Coleção Maisa Byngton.

Outra participação de destaque do artista pernambucano ocorre na décima oitava publicação da Sociedade dos Cem Bibliófilos: *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, de 1964, ilustrada por Djanira. A artista executou as ilustrações em desenhos a cores, cabendo à Darel a gravação dos mesmos em cobre e linóleo. A exemplo das ilustrações de *Campo Geral*, era uma prática já comum nesse momento a participação de um artista gravurista na conversão de obras como desenhos ou pinturas para a gravura, fosse sua aplicação a ilustração editorial ou não. Esta prática é, de fato, inerente ao processo e à história da

gravura, utilizada desde seus primórdios para a reprodução de imagens de outras obras de arte, em sua maioria, pinturas. Os ateliês comerciais de litografia que se popularizam no Brasil na década seguinte, como comentamos no primeiro capítulo, também se inserem nessa tradição.

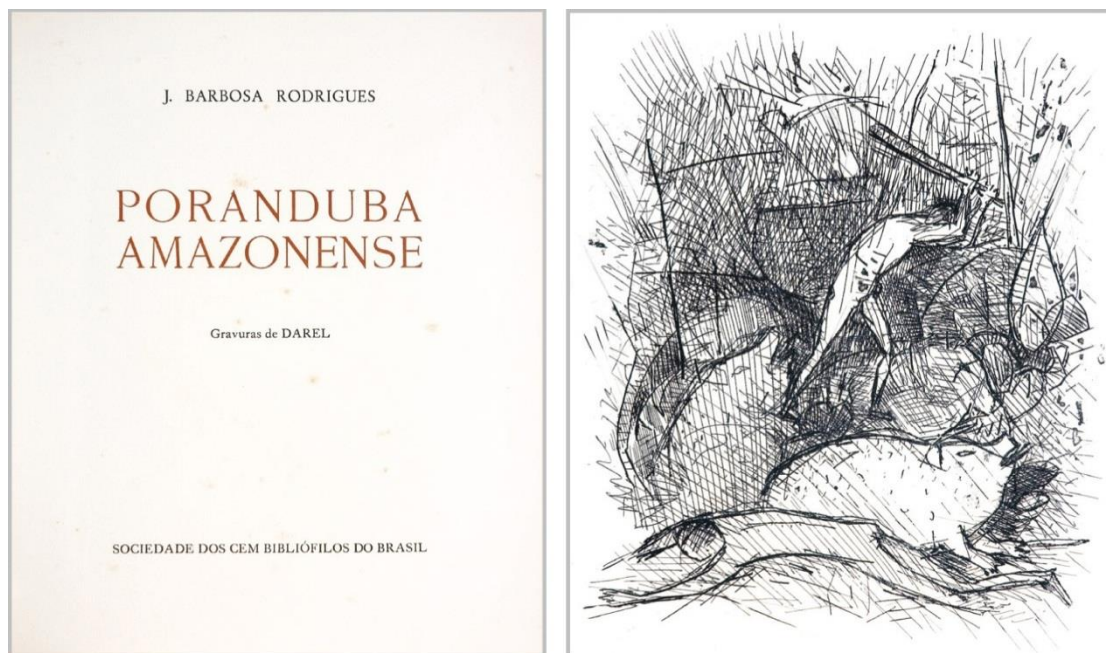


Figura 33:

Darel
Ilustração para Poranduba Amazonense
Gravura em metal. 1961.
Coleção Biblioteca Guita e José Mindlin.

A partir do mesmo ano de 1964, em atitude paralela à criação do selo Edições de Arte da sociedade dos cem bibliófilos, o editor argentino radicado no Brasil Júlio Pacello, inicia, em sua própria editora a publicação de álbuns de gravuras. Paralela e mais arrojada, pois publica livros de gravuras e não livros ilustrados por estas, certamente, apoiado na crescente projeção da gravura brasileira e também em sua aceitação comercial por parte do público em geral, que nelas passa a ter condições de adquirir obras de arte originais. O editor também prima pela baixa tiragem e alta qualidade e acabamento. Ainda, com exceção de publicações particulares de artistas, como o caso de *Dez gravuras em madeira de Oswaldo Goeldi*, de 1930, coloca-se como um pioneiro na edição de álbuns de gravura

no país. Encomenda a Darel em 1968 doze gravuras para um álbum [Figs. 34 e 35], que, como de costume para Pacello, tem a direção e a execução a cargo do artista. Darel então contata Clarice Lispector, de quem era amigo já há dez anos, para que ela ceda seu texto publicado no jornal do Brasil anos antes para prefaciar o álbum em questão.



Figura 34:

Gravuras de Darel
12 gravuras em metal
Clarice Lispector (texto)
1968
Edição Júlio Pacello, São Paulo
Coleção Biblioteca Guita
e José Mindlin



Figura 35:

Darel
Sem Título
Gravura em metal 1968
Coleção Biblioteca Guita e José
Mindlin

Artistas como Edith Behring, Babinski, Milton DaCosta, Marcelo Grassmann, Vera Bocayuva, Renina Katz e outros, também tem seus álbuns publicados. Tal acontecimento cristaliza um ponto chave na relação dinâmica entre ilustração e gravura. Aqui os gravuristas gerenciam o conteúdo de uma publicação editorial na qual a gravura se desassocia da ilustração. E o fazem utilizando o mesmo formato ou suporte da imagem aplicada à ilustração: o livro. Nesse caso a gravura projeta-se como obra em si, ao mesmo tempo original e seriada, obra de arte e livro. A alternância dos papéis persiste na medida em que, na maioria das vezes, senão em todos esses casos, o texto ilustra as imagens. É um exemplo pontual que se tornará um costume bastante difundido entre os gravuristas brasileiros a partir dos anos 1970. A questão dos álbuns nos chama a atenção, pois

representa o fechamento de um ciclo para a gravura no Brasil. Décadas antes a modalidade dependeu, em grande parte, das páginas dos livros e do meio editorial em geral para se propagar. Entre o grande volume de ilustradores que faziam gravura, havia também muitos gravuristas que faziam ilustração, como dito, por necessidade, em virtude da carência, naquele momento, de um espaço no circuito de arte para sua produção. Dessa maneira a obra ilustrativa destes artistas se desenvolve, no espaço extraoficial da ilustração, fazendo valer a visibilidade e a circulação através do livro. Obtém, mesmo a partir deste espaço, o reconhecimento do público e da crítica, como foi o caso de Lívio Abramo com as ilustrações de *Pelo Sertão*, premiadas no SNBA de 1950; e com a própria obra de Goeldi, reconhecida e premiada com o Prêmio nacional de Gravura na I Bienal de São Paulo, no ano seguinte. Adentrando ao circuito de arte por via da ilustração, a gravura retorna ao formato do livro anos depois, (álbum de gravuras) em uma nova condição, como o conteúdo de destaque deste meio de publicação, não mais como seu acessório (ilustração).

A elaboração desses álbuns é um exemplo de destaque da complexidade da trajetória dos gravuristas pelo já multifacetado campo da arte aplicada. A atuação desses artistas afeta esse campo (gravura) em igual medida em que esse campo os afeta, e, por consequência, também afeta a gravura como linguagem. Há, como dito, na dualidade da atuação do gravurista entre a arte aplicada e a arte autoral, e no entroncamento entre esses campos, em especial em meados do século XX, o estabelecimento de certas características identitárias da gravura brasileira. Tais características, formais ou conceituais sustentam uma tensão perene entre a imagem gravada e a imagem que ilustra, entre a gravura no livro e a gravura na galeria de arte.

O trabalho de Darel junto à Sociedade dos cem bibliófilos, e nos diversos campos da ilustração editorial, como as revistas e jornais, é um exemplo destas atuações. Mas ainda mais importante é que, no caso do artista pernambucano, esta desenvoltura profissional é abastecida por uma personalidade intensa, que nos direciona melhor a entender como ele se fragmenta em diferentes áreas de atuação mantendo uma produção aprofundada em cada uma delas. É o que fica evidente ao notarmos que a partir de meados da década de 1950 o artista convive na redação de jornais, frequenta uma estamparia para estudar litografia, ilustra para múltiplas publicações, produz sua obra autoral (dividida entre gravura em

metal, litografia, desenho e pintura a óleo), participa de salões de arte, dirige as edições de arte da SCBB e leciona litografia. Contudo, em um primeiro momento nada disso pode ser considerado como algo além de anos intensos de trabalho para um *workaholic*. Mas, com um olhar mais atento sobre sua produção dos anos 1970 e 1980, reconhecemos que muito desta atuação múltipla, deste cruzamento de campos correlatos – todos de alguma forma permeados pela gravura – se fará presente no discurso visual e no processo de produção de suas obras.

Há, ainda, uma importante etapa a cumprir para atingirmos nesse momento e nessa discussão, esta se inicia no ano de 1957 e marca a carreira do artista como um importante divisor de águas. A década seguinte irá selar a definitiva projeção nacional de sua obra através da série de gravuras em metal *Cidades*, para as quais os dois anos de estadia de Darel na Europa foram fundamentais, garantidos pelo prêmio de viagem ao exterior do SNAM-RJ com a litografia *Um Ciclista*, do mesmo ano [Fig. 36]. Na obra, o artista serve-se muito das robustas e intensas pinceladas com o toque litográfico que se alargam e se afinam, flertando com um limite entre linha e mancha. Substituem o acelerado ritmo das linhas esguias que modelam e se adensam nas figuras e fundo de suas gravuras em metal, como na ilustração de *Poranduba Amazonense* [Fig. 33] E em seu maior peso, essas linhas da litografia modelam, separam e ao mesmo tempo agregam em solução muito mais gráfica do que arquitetônica, as estruturas dos prédios suburbanos. A essas grandes e sombrias estruturas, se opõe a diminuta figura de um ciclista, que atravessa a pouca luz da composição. Esta obra é exemplar das escolhas formais do artista até este momento, características definidoras de seu trabalho se encontram na obra, como: a maestria aplicada na técnica litográfica; o regime monocromático de sua paleta; a densidade e escuridão da composição; e o desenvolvimento gestual de linhas entrecruzadas, aplicado a um opressivo emaranhado de prédios e ruas alusivo ao subúrbio do Rio de Janeiro.

Se este é o Darel que vence o prêmio de viagem ao exterior, certamente, o que buscará nessa oportunidade será se desenvolver mais como o jovem mestre da gravura que já era considerado. Suas expectativas de encontrar as melhores oficinas de gravura, chefiadas pelos melhores mestres, detentores dos maiores segredos da cozinha da gravura, são praticamente frustradas. A realidade mostrou que a gravura brasileira estava, naquele

momento, em alto nível de competitividade com a produção europeia, em termos técnicos, de estrutura e de artistas. No entanto, lá havia experiências a serem vividas, repertório a ser assimilado e trabalho a ser feito. Neste aspecto a viagem foi de fato uma experiência de possibilidades transformadoras para seu trabalho, que o ajudou a assimilar estes estímulos e vivências, sem descartar sua bagagem prévia como artista.



Figura 36:

Darel
Um Ciclista
Litografia. 1957
Museu Nacional de Belas Artes –
Rio de Janeiro.

Neste processo, residiu em onze países de 1958 a 1960: Itália, Alemanha, Áustria, Suíça, Holanda, Dinamarca, França, Bélgica, Portugal, Grécia e Espanha. Com importância particular destacamos o primeiro e o último país dessa lista. Ainda em seus primeiros meses de viagem, figurativista por excelência, encontra uma tendência recorrente no sentido da abstração informal na produção dos gravuristas europeus, parte de uma ocorrência maior na arte europeia como um todo no período. Na Itália monta um ateliê onde realiza experiências em gravura e ingressa timidamente no mercado europeu. Em 1958, tem uma exposição individual de gravuras na galeria *Il Siparietto* em Roma. Conhece e trabalha em diversos

ateliês, convivendo com artistas como Afro, Chiarrochi, Nino Macari, Santomaso e, em especial Morandi. Foi de grande importância seu contato com esse último, estabelecendo com ele uma relação semelhante à que tinha com Goeldi, no Rio de Janeiro. O pintor italiano lhe oferece um ambiente e a interlocução para reflexões artísticas e poéticas, para além de aprimoramentos técnicos.

O próprio artista, em entrevistas diversas, trata como uma espécie de clímax de sua viagem à Europa um episódio de seus diálogos com o pintor, que abastece de sentido suas gravuras da série *Cidades*, realizada dois anos mais tarde. Em certa ocasião, o pintor italiano lhe diz que, eles, os artistas, deviam novamente confiar na natureza, não fisicamente, na representação de suas formas, mas naquela natureza em que se acredita, estas palavras são muito recordadas por Darel em diversos momentos. Há no artista pernambucano, desde o início de sua produção em desenho e gravura no Rio de Janeiro, uma predileção por estilizações de formas e figuras; e também por alguns elementos ou recursos empregados na linguagem de artistas surrealistas e simbolistas. Este aspecto de sua produção, que perdura por toda sua carreira, tem, de fato, uma forte correspondência no conceito defendido pelo artista italiano. Especialmente a partir do fim da década de 1960, Darel irá compor cenas em suas gravuras que recorrem com frequência a algum tipo de presença de um elemento estranho à composição, como o gato com asas de morcego numa litografia de 1979, [Fig. 37].

Outros exemplos disso são uma figura humana repetida, espelhada, ou algum objeto ou animal presente em um contexto inusitado em relação às outras figuras da cena. A convivência de elementos de realidade e fantasia em suas obras associam a elas comentários com termos como: *atmosfera fantasiosa, onírica, clima de mistério* etc. A presença de elementos que sugerem esta dimensão fantasiosa se torna mais explícita em seu trabalho e toma cada vez mais o primeiro plano em sua obra já a partir da série das Cidades, por volta de 1960. Isto se reflete em seu contato com a produção de arte moderna internacional, que se intensifica nos anos em que esteve na Europa. Interessa-se muito pela escola de Ulm, significativa para o concretismo brasileiro, especialmente pelas premissas do ensino de arte adotadas pela mesma, em especial a naturalidade em trabalharem conjuntamente em produções pessoais e em arte aplicada. Apesar disso, destaca a

incompatibilidade de sua personalidade com um sistema de ensino tão estruturado e com uma produção tão comprometida com a funcionalidade, como na escola:

Os Concretistas de Ulm têm um sentido que me parece justo da arte concreta. Não distinguem entre belas-artes e arte industrial, dão a mesma importância a um rótulo de garrafa e a um quadro. Ali, formam-se artistas que serão aproveitados na vida de todos os dias, porque aprendem noções básicas de forma, cor, composição, função e tantos outros ensinamentos aplicáveis nas atividades modernas. (...) Acredito que a escola de Ulm tem a verdade, mas por temperamento não aceitaria viver ali. Ficaria muito triste. Tenho uma expressão mais intuitiva.⁵⁵



Figura 37:

Darel
Gato em bordô.
Litografia. 1979
Coleção Patrícia Motta Dacca.

Essa expressão intuitiva encontra forte interlocução na estadia do artista na Espanha. Seu trabalho já estruturado no Brasil, que o leva condecorado à Europa estava

⁵⁵ Darel voltou pintor e entusiasmado com a escola de Ulm, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 jan.1960.

sendo questionado por ele mesmo diante das novas experiências e da convivência com Morandi, no início de sua viagem. O tempo da assimilação e do reexame crítico de sua produção, do reajuste de suas expectativas em relação ao que a viagem lhe forneceria como gravurista leva-o ao reconhecimento que tais experiências acabam por lhe oferecer mais do que tornar-se um gravurista melhor. E após um hiato em sua produção na Europa, Darel encontra na paisagem – um motivo pelo qual nunca nutriu grande entusiasmo – o interesse visual ao qual se apegava para produzir novamente. A paisagem ibérica lhe chamou atenção particularmente pela dualidade, pela coexistência de opostos, nas vistas que abrigavam as cidades-amálgama, que entreteciam a arquitetura medieval e moderna sob uma insuspeita harmonia. O peso da visão dessas paisagens cabe numa analogia entre esta e a literalidade surreal das figuras das lendas indígenas de *Poranduba Amazonense*. Ambas estimularam o caráter de estranhamento, de brechas da realidade, que se apresenta pontualmente em seus trabalhos, como na presença do pássaro pisado pelo homem que assiste a mulher a dançar na gravura de 1948 [Fig. 30]. As cidades espanholas que se aproximavam em pedra e aço ao que apenas na imaginação era possível serviram de motivo para que o artista completasse o processo e passasse a imaginá-las por completo, como comenta em depoimento:

Não sei a que posso atribuir isso, mas fiquei sem ânimo nem inspiração para trabalhar. Não sei se era a falta de ambiente ou o excesso de responsabilidade que me impunha o contato com as telas dos grandes mestres nos museus que visitava quase diariamente. O fato é que passei um longo tempo sem fazer nada de bom. A Espanha é uma coisa misteriosa. Todo esse período, não sei por que, fiquei sem entusiasmo pelo trabalho. Na Espanha, também não sei por que, o entusiasmo explodiu dentro de mim.⁵⁶

De volta ao Brasil, em janeiro de 1961, Darel abre uma exposição na galeria São Luis, em São Paulo, com os primeiros metais da série *Cidades*, paisagens aéreas monocromáticas de cidades inventadas compostas pela estilização e síntese de elementos topográficos e arquitetônicos, medievais e modernos. A recepção positiva do público e da crítica reafirma o aprofundamento da obra do artista nos aspectos formal e poético, destacando seu desenvolvimento não como desenhista virtuoso, mas como desenhista do

⁵⁶ GUTENBERG, Luiz. Darel. Quero ser eu mesmo. A arte exige qualidade para existir. **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 1961.

essencial. Por este termo entende-se que abre mão dos efeitos e sofisticções técnicas – algo popular na fatura da gravura – para reduzir seu desenho às suas características primordiais, que, no caso de Darel são as linhas, ou mais precisamente, sua linha. Como maior mudança em relação a sua produção anterior, tais cidades existem por si próprias, independentes da figura humana seja por seus corpos ou por indícios arquitetônicos: como ruas ou calçadas.



Figura 38:

Darel
Roma I
Gravura em metal 1960
Coleção Maisa Byngton.

Darel trabalha com contrastes de cheio e vazio a partir de linhas alongadas e curtas que se adensam em algumas áreas e se dissipam em outras. Estes adensamentos configuram as cidades num aglomerado de traços de onde se visualiza construções como prédios e torres. Logo mais, em outro ponto do desenho estes mesmos traços se espaçam e diluem em direção ao branco do fundo. O dinamismo dessas linhas traz muito do gesto marcante do artista já presente em trabalhos anteriores. Contudo aqui este se apresenta mais objetivo,

com menos *ruídos*, mesmo em suas áreas mais densas. O branco como respiro é usado não apenas como um bloco que representa o céu acima da cidade, mas adentra a trama de linhas que compõem a cidade em si. Assim, o espaço se integra no ritmo da composição e muitas vezes a organiza, como em uma das primeiras gravuras da série [Fig. 38]. Esses trabalhos apresentam um eco de alguns aspectos pontuais de sua produção pessoal em litografia de meados dos anos 1950, nos quais alguns prédios e elementos arquitetônicos eram também motivo central de um desenho muito expressivo [Fig. 39], a exemplo também da litografia *Um Ciclista* [Fig. 36], que lhe rendeu o prêmio do SNAM em 1957.



Figura 39:

Darel
Atelier da rua Farani
Gravura em metal 1956
Coleção do Artista.

Como dito, Darel atinge um reconhecimento nacional após seu trabalho com as cidades imaginárias, pois, além de ser premiado melhor desenhista do país pela VII Bienal Paulista de 1963, suas novas gravuras em metal modificam a inserção de seu trabalho no circuito de arte do Brasil. Além de trazerem à tona o amadurecimento formal de seu

desenho, a fatura das cidades aproximavam sua produção ao avolumado campo da abstração informal na gravura. Algumas de suas obras flertavam com o abstracionismo pela mesma via que as de Lívio Abramo o fizeram, levando este último a uma pesquisa aprofundada dentro da estética do informal e sem retorno à figuração [Figs 40 e 41].



Figura 40:

Darel
Topografia 59
Gravura em metal 1959
Coleção do Maisa Byngton.



Figura 41:

Lívio Abramo
Paisagem Paulista
Xilogravura, 1938
Coleção do Artista.

Tal fator, somado à grande projeção de figuras como Abramo e Fayga Ostrower, em especial por suas premiações na Bienal Paulista de 1952 e na Bienal de Veneza em 1958, respectivamente, atraem para a produção de Darel olhares de críticos como Mário Pedrosa:

Antes de seguir para a Europa, era Darel um consciente gravurista da escola do mestre Goeldi, duro, austero, todo dado ao mister da gravação com devotamento e talento, sem dúvida, mas ainda sem distinguir-se como personalidade. O que o artista trouxe da Europa e o em que aqui prosseguiu, é outra coisa. Cansado de tanto ‘saber’, jogou de lado todos os truques que se aprendem a todo momento e, reduzindo-se aos meios mais simples e diretos, entregou-se Darel à cata de duas coisas fundamentais: a adequação desses meios elementares à natureza de sua própria expressividade e ao aprofundamento de sua sensibilidade plástica. A que grau de essencialidade básica deve descer um gravurista, sem que mude de gênero ou mesmo de maneira? Ao desenho e só ao desenho. Desenhar assim é reduzir a atividade artística à mais tênue relação do artista com o mundo exterior, ou esse alçapão de tantos artistas que é chamado matéria. Com essa pobreza Darel ganhou a liberdade. Com essa liberdade, adquiriu uma disciplina nova, que vem de sua visão da natureza e dos meios elementares para traduzi-la em imagens. A visão que o empolgou foi a da Espanha, das suas montanhas áridas e puras, das suas paisagens urbanas que se confundem com a paisagem rural [...].⁵⁷

A postura de Pedrosa destaca com legitimidade o desenvolvimento artístico de Darel, mas o discurso aí contido pode certamente indicar também um proporcional aprofundamento qualitativo na apreciação das obras de apelo à abstração por parte de público e crítica. O contexto brasileiro do circuito de arte, nesse momento, tem novos debates em suas mãos, em especial nessa tensão entre abstração e figuração. E, embora Darel não classifique sua obra como engajada em um campo ou noutro, os valores trazidos ao debate e à apreciação em seus novos trabalhos são recebidos e discutidos com maior profundidade, pois se alinham à questões intrínsecas da produção abstrata. Ademais, a série toma tamanho volume, que, ao conhecimento do público, ainda hoje é sinônimo do trabalho do artista, e não apenas parte dele. Destacando o motivo da paisagem urbana aérea e a apreciação formal do desenho, relega-se ao segundo plano a característica mais importante das Cidades de Darel, que as tornam indissociáveis de sua obra anterior e posterior aos anos

⁵⁷PEDROSA, Mário. Darel Desenhista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 /01/1961.

1950: a invenção. Como já levantado anteriormente, a presença do elemento fantástico e inventado é central na linguagem do artista. Agora não se trata apenas de um elemento de fantasia isolado na composição, mas seu motivo principal, a cidade em si. É nesta medida que compreendemos o desdobramento deste motivo urbano já em meados dos anos 1960, quando os corpos emergem da arquitetura tramada em linhas e a presença destes passa a organizá-la e devolver as vistas aéreas à escalas naturalmente mais humanas.

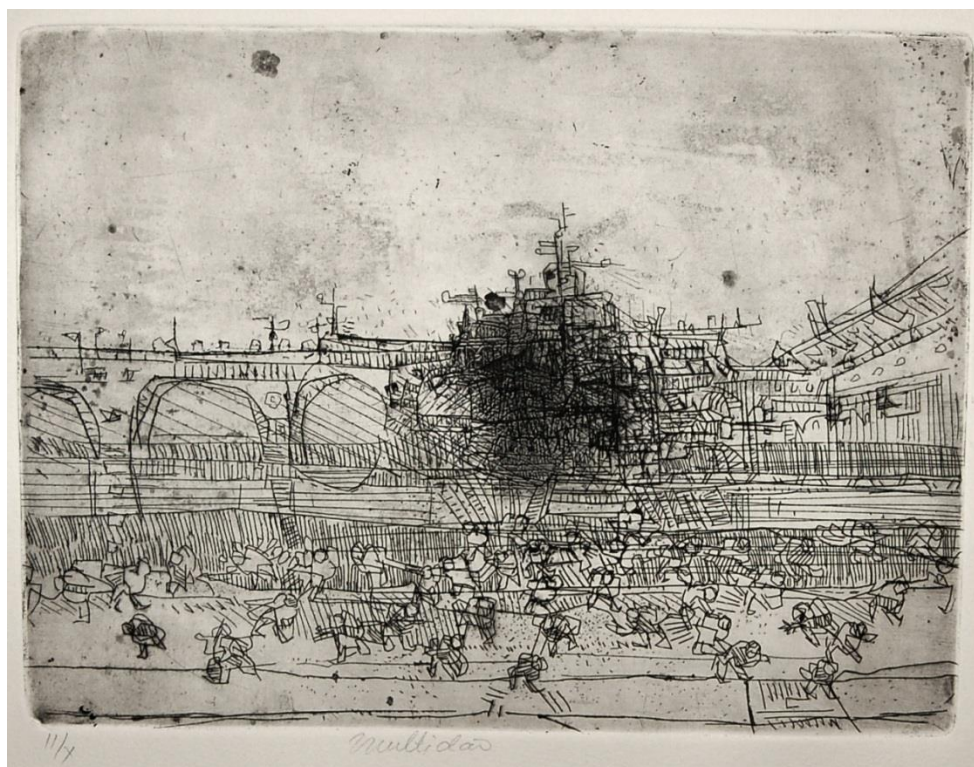


Figura 42:

Darel
Multidão
Gravura em metal, 1966 c.
Coleção do Artista.

Indistintas, essas multidões, nome que acaba por ser dado à série como um todo, se desloca em massa ou se distribui em pontos de adensamento do desenho, de maneira análoga ao que víamos com as linhas, nas primeiras *idades*. Tornam-se visíveis estruturas como arcos, pontes e canais, janelas, antenas e gradis, a cidade se povoa não apenas em volume, mas em trânsito. As pequenas figuras humanas, representadas em rápidas notações

estão sempre se deslocando, na gravura *Multidão*, [Fig. 42] a exemplo da maioria dessas obras, as figuras se movem em todos os sentidos, energicamente, no limite entre uma movimentação apressada do dia-a-dia e outra mais caótica, como em um motim.

Acompanhando as multidões surgem as figuras das grandes máquinas fantásticas, impossíveis e ilógicas, máquinas sem função, de proporções monumentais em suas composições, formadas por amontoados indistintos de engrenagens e correias. A presença de diminutas figuras humanas junto das máquinas possibilita a associação da própria cidade como sendo uma máquina, a *máquina em que se vive*. Tais figuras não possuem o caráter de competição com a figura humana, mas sim de uma coexistência aparentemente incorporada, quase pacífica num primeiro momento, numa espécie de funcionamento conjunto. O desenho do artista envolve o homem e a máquina explorando seus contrastes, e submetendo ambos a um funcionamento indissociável. Sobre esses trabalhos, Darel declara-se fortemente influenciado pelo romance *Colônia Penal* de Franz Kafka, no qual existem máquinas fantásticas empregadas na tortura de prisioneiros, máquinas que escrevem na pele dos condenados os crimes pelos quais estão a pagar. É possível relacionar com esta produção, novamente, o eco da opressão de Catende e de Dostoiévski. Aludindo a relações viciosas entre homem e máquina: a opressão do homem pela máquina, do homem pelo homem e também da máquina pelo homem. Por sua vez, esta leitura remete à infância do artista, quando desenhava as peças de maquinário desgastadas, exigidas pelo homem até quase perderem a função. Cabe aqui apontar que a máquina, tão sujeita ao desgaste quanto o homem, podia ser entendida apenas como um atravessador da relação secular de exigência e desgaste do homem pelo homem.

Em *Máquina e multidão*, [Fig. 43] uma massa de correias, rodas dentadas e cabos sobrevoa grande e opressiva uma multidão que se aglomera. A distância entre estes dois elementos, o vazio no centro da composição, reforça este aspecto opressivo, de uma grande criatura, máquina ou deus que está acima da massa humana e cujas intensões não são conhecidas. Em *Máquinas fantásticas*, [Fig. 44] um contato se estabelece entre a figura humana e uma máquina de proporções monumentais, apoiada sobre duas grandes colunas, ou pernas. A maneira fragmentada com a qual o artista escolhe estabelecer a relação entre estas figuras é algo caro a ele e de grande importância na linguagem de sua obra. Recorre à

representação de quadros dentro de um quadro, são quatro painéis representando diferentes recortes temporais de um mesmo evento, de maneira muito similar ao que encontramos em histórias em quadrinhos, copiões fotográficos e na própria fotonovela. Estes meios, como organizadores de imagens, tem suas regras, sua coerência interna, mas ao mesmo tempo compartilham importantes características, muitas das quais Darel utilizará em suas obras, como: repetição e justaposição de figuras e cenas; representação visual sequencial de uma ação; cortes e enquadramentos; e a diagramação de múltiplas imagens em um mesmo espaço compositivo.



Figura 43:

Darel
Máquina e Multidão
Gravura em metal, 1967
Museu Nacional de Belas Artes – RJ



Figura 44:

Máquinas Fantásticas
Óleo sobre tela, 1969
Coleção Maisa Byngton

Por esta via o artista desenvolve a prática da repetição de uma mesma figura, ou melhor, pela repetição da mesma representação de uma figura humana na composição. A presença ainda tímida deste recurso em sua obra dos anos 1960 será o ensaio para o desenvolvimento dessas representações repetidas; que estarão em primeiro plano em suas

obras a partir de algumas diferentes premissas, às quais retornaremos adiante. Naturalmente, tal discussão está embrenhada ao intenso envolvimento de Darel com a figura humana, que ocorreu em meados da década seguinte. Nesse sentido, uma importante reaproximação da representação da figura humana pelo artista se dá ainda em meio ao trabalho com as multidões e máquinas, na forma do motivo dos *anjos*. Completando uma espécie de trilogia da figura humana das Cidades de Darel, a figura redentora do anjo-máquina [Fig. 45], constantemente representada por uma figura feminina vestida em túnica, plana num espaço vazio ou sobrevoa a cidade povoada.



Figura 45:

Darel
Sem Título
Gravura em metal com intervenção
1968-69
Coleção Maisa Byngton.

Da mesma forma que as próprias máquinas, as figuras angelicais também são amálgamas de corpo e engrenagens. Estabelecem novamente um contraste entre o humano e a máquina, mas agora este corpo ganha destaque, ganha também o status de corpo

celestial, num contraste ainda mais intenso entre as máquinas fantásticas e a sutileza do anjo. É de grande importância que a escolha do artista seja sempre pela figuração feminina do anjo, pois nestes trabalhos a figuração feminina toma novas proporções, mais detalhamento e mais personalidade, por diferenciar-se muito da massa de pequenas figuras humanas que povoam as cidades. A presença feminina, agora em corpos de proporções mais alongadas e anatomia um pouco mais definida e verossímil será cada vez mais constante e tomará o destaque na produção do artista ao final da década.

É impossível ignorar, contudo, o aspecto de contraste que marca toda a obra do artista derivada do motivo das Cidades. Há em particular um certo estranhamento implicado pela presença do elemento fantasioso, inventado, na imagem: seja a própria cidade como máquina, ou mesmo a máquina que não parece ter função objetiva, que não desempenha nenhum papel além do papel de estar ali e ser notada. Esta importante característica da poética do artista, que já se fazia presente na década anterior, se estrutura com mais peso nas figuras de anjos-máquina. Elas são como um conjunto que agrega a figura de redimir e proteger o homem (o anjo) à figura de fazê-lo padecer, de reduzir sua humanidade (a máquina). Este aspecto de contraste e/ou convivência entre opostos estimulou muito as referências ao aspecto onírico nos comentários sobre a obra do artista pernambucano. Dentre estes, destaca-se o texto de Clarice Lispector, que ainda tratando-se de um texto mais curto, de caráter de apresentação, busca abordar a questão do fantástico na obra do artista a partir da ideia governante de contraste, da reunião de elementos supostamente incongruentes ou de aspecto antinatural em uma mesma imagem:

As cidades inexistentes que ele cria e que parecem despovoadas, os seres humanos esmagados pela máquina – e tudo isso na atmosfera penumbrosa do sonho, um realismo que nós reconhecemos como se fosse nosso: beleza e pesadelo marcam a obra de Darel. Como se podem unir estas duas palavras – só Darel sabe porque ele vive seus sonhos, não como homem irreal, mas como um homem. Quem habita as enormes cidades, senão o próprio Darel que as sonha e idealiza? Sonhar e idealizar são o ideal de um homem, de uma mulher. Em Darel, além da parte artística propriamente, há uma preocupação com a totalidade do ser humano em sua plenitude. O choque impotente do indivíduo diante da máquina. As cidades escuras onde uma ou outra janela de luz acesa atestam que elas são habitadas. Psicanalizando ou não, trata-se de um grande artista e tenho que falar no

resplandecente mistério de sua obra. Dela emana, tanto da gravura, quanto do óleo e do desenho o grande mistério de viver.⁵⁸

Em meados dos anos 1970 estão estruturados na obra de Darel os elementos que tomarão destaque em seu trabalho e determinarão questões centrais de nossa discussão. Os principais deles são: o destaque da figura humana e a crescente verossimilhança em sua representação; as novas estratégias de composição das obras; a repetição das imagens e a apropriação de imagens neste processo como um todo. Nesse sentido, tem particular destaque no ano de 1973 a exposição na Galeria *Múltipla*, em São Paulo. As séries de litografias intituladas *Eróticas* e *Videntes* rompem em definitivo com o distanciamento do observador e com a trilogia das figuras humanas da cidade inventada. As novas figuras humanas ali presentes não se encaixam formalmente ou conceitualmente na relação entre multidão / máquina / anjo. São figuras femininas que já abdicam de recursos de estilização anatômica, como as proporções alongadas e as fusões dinâmicas entre corpo, máquina e manto, sempre presentes nos anjos-máquina. Essas novas figuras são gradativamente mais verossimilhantes na representação de seus corpos, o aspecto de fantasia das cenas do artista agora está presente através dos adereços e vestimentas das personagens. O cenário ainda é a cidade inventada, mas está representada na escala e do ponto de vista do transeunte [Figs. 46 e 47]. E, de igual importância é a humanização da escala desta representação do universo visual do artista, pois agora o espectador se insere no mesmo nível das personagens, não mais como um observador aéreo, quase onisciente.

O título da série e as próprias figuras, trajando vestimentas exóticas e por vezes sensuais combina-se com o ambiente saturado de manchas escuras pelas já conhecidas pinceladas do *touché* litográfico do artista, compondo cenas noturnas alusivas ao subúrbio, prostíbulos e suas personagens. Novamente o artista recorre às subdivisões em painéis dentro da composição, combinando, na figura 47, personagens estáticas com uma caminhante, ao centro. As três figuras femininas estão agregadas aos seus cenários específicos, de modo que a junção dos três painéis verticais agrega três cenas distintas em um espaço comum. Estas se relacionam pelo tratamento do desenho e pelos detalhes das

⁵⁸ LISPECTOR, Clarice. Diálogos Possíveis. Darel. **Manchete**, São Paulo 07/1978

vestimentas das personagens, que sugerem que estas pertencem visualmente a um mesmo ambiente.

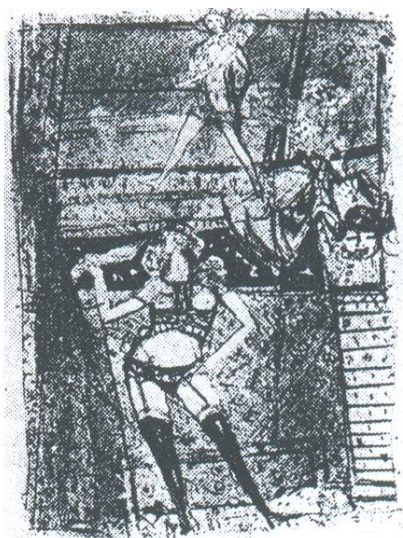


Figura 46:

Darel
Sem Título (da série *Eróticas e Videntes*)
Litografia, 1971-73
Coleção do Artista.

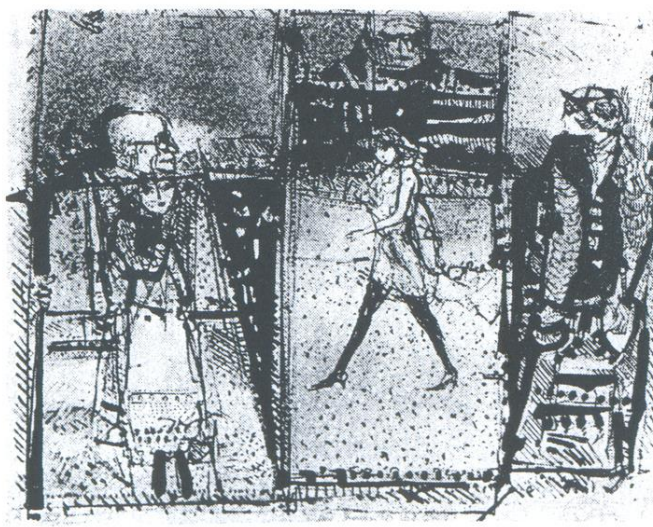


Figura 47:

Darel
Sem Título (da série *Eróticas e Videntes*)
Litografia, 1971-73
Coleção do Artista.

O mesmo ocorre na figura 46, com o destaque da mulher em primeiro plano, apoiada em uma das pernas, numa pose insinuante e trajando roupas que fazem jus ao título *Eróticas* da série: com longas meias pretas e seios à mostra. Este conjunto das duas litografias foi agregado por apresentar uma das primeiras ocorrências da repetição da imagem de um mesmo personagem em mais de uma obra do artista. A figura feminina caminhante está representada na mesma posição e direção nas duas obras, na porção superior da primeira gravura e no centro da segunda. As diferenças de acabamento e detalhes que apresentam não são o suficiente para descartar esta ocorrência, pois esta se repetirá em inúmeros casos deste momento em diante.

A prática da repetição de uma figura tomará muitas formas na obra do artista e é de importância central na discussão de sua poética. O caso destas duas litografias demonstra uma primeira modalidade desta repetição: a *reutilização de uma mesma imagem*. O artista aplica uma mesma figura em uma mesma posição em diversas obras, como veremos

adiante. De maneira geral, estas novas séries de litografias trazem mudanças significativas em relação ao seu trabalho vigente. Muito disso se deve à incorporação de soluções, preferências e procedimentos de sua obra ilustrativa na produção autoral. A subdivisão das composições em painéis, e, principalmente, o estreitamento de sua relação material com a fotografia são algumas das mais importantes. Para tanto, recorre à litografia, técnica de gravura mais próxima do desenho, para iniciar tais trabalhos. As descrições de Arnaldo Pedroso d’Horta sobre estas novas séries nos servem na tentativa de sanar a falta das imagens da maioria das obras dessa exposição inaugural, vendidas no próprio evento:

Darel mostra nessa exposição, dois aspectos de seu trabalho cuja apresentação simultânea não facilita uma compreensão do rumo para que se dirige. [...] Nestas gravuras, pertencentes às séries *Eróticas* (que de eróticas nada têm) e *Videntes*, vemos cenas de ruas, feitas como em rápida notação, em instantâneos nervosos. O nº 9 tem uma motivação de motocicleta, apresentado em traços grossos, enquanto no fundo há coriscos de risquinhos indicando a paisagem urbana em construção. [...] no nº 2 uma estranha figura ao fundo, com uma espada enfiada na cabeça e tendo ao lado uma espécie de macabro vampiro feminino, mascarado; [...] a destacar o nº 6, dividido em três segmentos, pelos quais passam personagens que se entre observam – *Em Trânsito* – é, aliás o adequado título.⁵⁹

A gravura em metal também intitulada “Em trânsito” [Fig. 48], uma versão da litografia de mesmo nome exposta em 1973, reforça a presença das novas soluções e recursos compositivos de Darel. Notamos a divisão da composição em dois painéis, aqui, cada painel é uma matriz, uma chapa de cobre gravada pelo artista, como podemos perceber pelas extremidades destes. Há, portanto a constituição física de dois quadros que se agregam para a composição final, cuja impressão em preto e branco remete fortemente à *calha*, o espaço em branco deixado como respiro entre quadros numa página de histórias em quadrinhos. Essa gravura também se destaca por trazer, além das figuras humanas, os elementos da cidade inventada, representada ao fundo dentro das mesmas convenções de representação adotadas pelo artista na série *idades*, pois notamos: a vista distante, estilização de linhas e formas tendendo à abstração das figuras (ruas, torres, casas etc.) e os grandes planos claros, ou espaços de respiro, aqui representados como o céu e como a rua,

⁵⁹ D’HORTA, Arnaldo Pedroso. Da gravura à pintura e as trucagens de Darel. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20/09/1973.

onde as figuras caminham. A representação da figura humana traz em traços gestuais, proporções e formas mais próximas de corpos reais, locomovendo-se em passadas largas, parecendo apressadas. O homem, em um terno ou farda escura traz uma bolsa na cintura e o casaco da mulher está esvoaçando ao ritmo de sua caminhada. Neste passo largo e na direção do movimento, ela se assemelha às mulheres caminantes das figuras 46 e 47; e também da próxima obra a litografia *Em trânsito II*, [Fig. 49] uma terceira versão, de 1978, da obra da exposição da Galeria Múltipla.

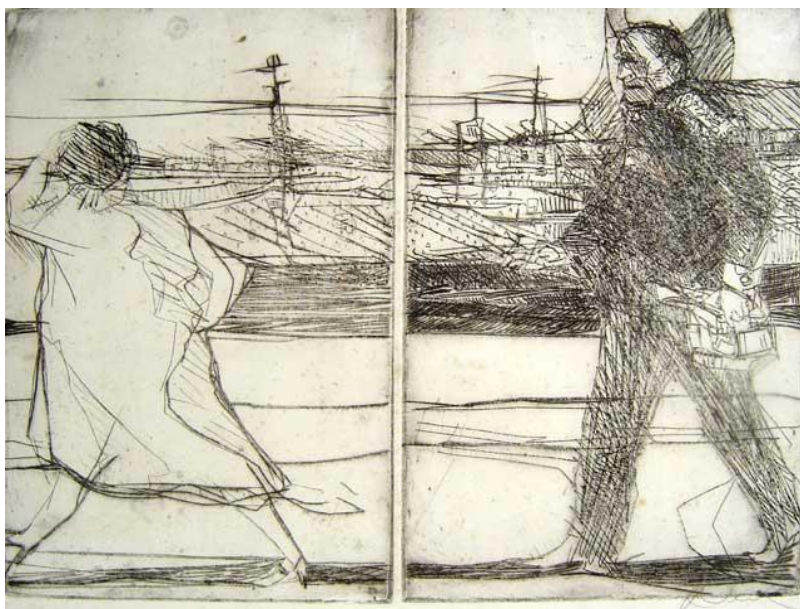


Figura 48:

Darel
Em trânsito
 Gravura em Metal, 1970c
 Coleção Particular

Esta composição reforça a característica da repetição das imagens feita pelo artista. As figuras humanas são praticamente as mesmas que aquelas vistas na figura 47. A figura feminina caminante ao centro continua na mesma posição e direção, mas agora tem proporções menores, está mais ao fundo da cena. Já a mulher da direita, vestindo uma espécie de túnica, está na mesma posição e proporção, apenas tem o rosto mais voltado para baixo. As principais mudanças em relação à obra original são o grupo de figuras da esquerda, alguns detalhes (ou a falta deles) no fundo e o preenchimento em cores numa paleta quente de alaranjados e amarelo. Na segunda versão da obra, um grupo de figuras substituiu a figura feminina que originalmente ocupava a porção esquerda da composição. Este grupo é composto por duas figuras em pé, uma masculina de óculos escuros e a outra que aparenta ser feminina, e à frente delas dois painéis horizontais dispostos verticalmente

que trazem novas figuras neles. No primeiro uma figura trajando preto parece falar ao telefone e no segundo painel há um aglomerado um tanto caótico de pequenas figuras humanas, muito similar às figuras da série das *multidões*.



Figura 49:

Darel
Em trânsito II
Litografia, 1978
Coleção Patrícia Motta Dacca.

Como uma segunda versão de uma obra, espera-se encontrar muitos dos mesmos elementos da versão original. A suposta reutilização de figuras (em suas mesmas posições, vestimentas, trejeitos etc.) é também esperada. Contudo, dentro das séries de gravuras e dos desenhos do artista, passamos a encontrar ocorrências similares entre obras de contextos distintos, que não são versões de uma mesma composição. Esta prática do artista se estende, ao ponto em que uma mesma representação de uma figura pode ser reconhecida em todo um conjunto de obras diferentes. A estratégia de composição de seus trabalhos explica estas ocorrências pela origem fotográfica destas representações de figuras humanas. Passa a montar um banco de referências visuais, do qual extrai as imagens para realizar as fotomontagens. Esta maneira de tratar uma imagem ou figura como matéria, como uma peça modular de composição, é a mesma que viabiliza a reaplicação de uma mesma representação de uma figura em múltiplas composições. A compilação de obras seguinte [Fig. 50] demonstra novamente esta prática.



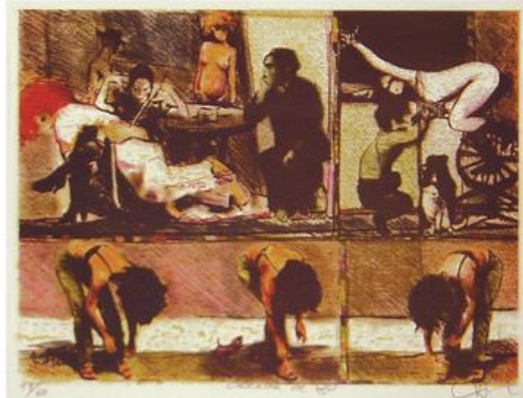
A



B



C



D



E



F

Figura 50:

A Darel
As duas
Litografia, 1967
Acervo MNBA-RJ.

C Darel
Da série "De cabeça feita"
Litografia, 1980c
Coleção Glatt & Ymagos.

E Darel
Da série "Cinturão"
Litografia, s/d
Acervo do MNBA - RJ.

B Darel
Sem título
Digigrafia, 2000c
Coleção do artista.

D Darel
Década de 80
Litografia, 1980c
Coleção Glatt & Ymagos.

F Darel
Sem título
Litografia, s/d
Coleção Glatt & Ymagos.

Na figura, nas obras A, B e C a figura feminina de braços cruzados é repetida. A dupla de figuras da obra A está em B e uma delas se encontra novamente em C. Embora haja uma diferente interpretação em termos de desenho e cor em cada uma das repetições, a *imagem-registro* (na falta de um termo mais apropriado) é o mesmo. Entre C e D, o conjunto de figuras do monociclo, composto pela mulher, o gato, o anão e o garrafão é o mesmo, redesenhado em duas litografias diferentes. Entre elas, ocorre o redimensionamento e a inversão horizontal da imagem do grupo. Portanto, esta modalidade de repetição de imagens se baseia na reutilização de uma representação de uma figura, que optamos por chamar de imagem-registro em múltiplas composições. O interesse pela repetição e reutilização de uma imagem ocorre de diferentes formas na obra de Darel, incluindo o *espelhamento de figuras*, duplicadas por sua imagem refletida e também a repetição por *parentesco de imagens*, ambas explanadas adiante.

A notada incongruência entre obras como esta (repletas de novos elementos e estratégias do artista) e suas obras até então mais conhecidas, das séries das Cidades e suas derivações, despertam o estranhamento sobre sua guinada criativa. Em entrevista do artista em 1978, são apresentadas circunstâncias de sua vida pessoal que esclarecem em parte tais mudanças. O artista declara ter vivido um período de crise psicológica e depressão, por muitas vezes ligada às dificuldades de relacionamento com seu filho, Bruno Lins, que acaba por suicidar-se na casa do pai no Rio de Janeiro em 2006, encerrando uma longa e complicada relação sobre a qual Darel pouco comenta. Em seu período de crise, o artista dizia-se inconformado com a impunidade no mundo, com o sofrimento coletivo. Foi através de análise e do contato com um novo grupo de amigos, jovens da baixada fluminense, em sua maioria estudantes de belas-artes, que o artista diz ter se recuperado, estimulando-se a buscar novas opções em seus trabalhos.

O artista comenta essa transição, na qual emprega a mesma compulsão aplicada à criação de sua extensa obra aos pensamentos desestabilizantes de sua fase depressiva. Ligações a traumas associados à infância são possíveis de ser considerados, em vista de como Catende foi relevante em sua produção, de como o motivo da exploração dos operários ressoa especialmente em suas obras ilustrativas e particularmente nas máquinas fantásticas. Não podemos, e nem cabe a esse estudo, um aprofundamento em tais

possibilidades, mas estas alusões podem ser pontualmente elencadas em busca de possíveis correspondências internas entre momentos vividos pelo artista que se materializam em obras de maior importância para nossa discussão. Suas palavras ilustram com mais propriedade este período:

Tudo começou há mais ou menos sete anos, quando eu entrei numa de horror, pavor mesmo, comecei a questionar o juízo final, Nagasaki, Hiroshima, crimes pavorosos repassavam constantemente na minha cabeça. Voltei a fazer análise, procurei padres, psicólogos. Estava obsessivo, como aliás sou para criar, não para sofrer. Na época, comprei o Réquiem de Berlioz e passava o dia todo escutando, assombrado com a convicção e a grandiosidade fantástica, no crescente generoso do juízo final (...)Eu morria de inveja de Berlioz, não tinha a menor convicção em relação a um julgamento final e justo. Um dia perguntei a uma dessas garotas adolescentes dos quadros o que iria acontecer depois da morte e ela me respondeu: vamos curtir um belíssimo visual. E o bandido, assassino, o criminoso terrível? Também vai curtir um belíssimo visual. Foi a partir dessas duas frases, e obviamente da minha terapia, que me auxiliou a aceitar a juventude, que encontrei a resposta para o meu grande drama. Senti uma generosidade na garota, um perdão espontâneo e uma forma de viver incondicional, e eu todo condicionado à espera de uma justiça social.⁶⁰

Seguindo seu padrão pessoal, que incorpora as importantes experiências vividas na produção, o grupo de jovens adentra a iconografia do artista [Fig. 51]. As figuras humanas continuam em destaque, mas a escuridão e morbidade anteriores dão lugar, quase que de maneira excessivamente oposta, à informalidade e a presenças e contextos menos sombrios. Os jovens não são retratados com fidelidade, aliás, por mais que o artista desenvolva a representação da figura humana no sentido da verossimilhança, o retrato não é algo valorizado por ele, o aspecto de realidade das figuras toca questões do peso, equilíbrio e movimento dos corpos. Estes que, pouco a pouco, começam a tomar o primeiro plano das obras na imagem da figura feminina. Jovens mulheres e seus gatos [Figs. 37 e 52] passam a povoar as cenas do artista numa transição na qual a sensualidade passa a ser um fator que tem mais destaque a cada trabalho. Por esta via a obra do artista será também muito conhecida, dentro do já mencionado motivo das *mulheres de Darel*. O espectro das figuras

⁶⁰ BRAGA, Suzana. Darel Valença uma obra construída com a ajuda dos gatos e dos anjos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 /09/1979.

femininas representadas vai das jovens estudantes até as prostitutas, personagens urbanas com as quais o artista convive cada vez mais ao adotar uma postura similar à do *flâneur*. Passa a circular pela noite em bares, boates e áreas da cidade tidas como conhecidos redutos de prostituição, como a Zona do Mangue, no centro do Rio de Janeiro e Imburiê, em Duque de Caxias. Junto dessas personagens, passam a figurar nos trabalhos do artista os ambientes de alcova, alusivos a quartos de bordéis e motéis, onde estas se encontram, assim como ornamentos e objetos desses ambientes.



Figura 51:

Darel
Grupo que indaga
Litografia, 1975

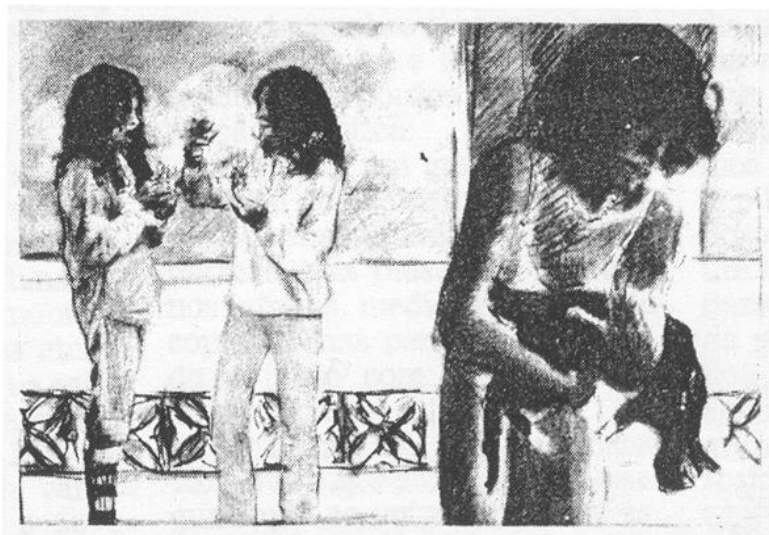


Figura 52:

Darel
Sem Título
Litografia, 1975c

A série de têmperas, desenhos e litografias *Nordestinas e Almofadas* [Fig. 53] exemplifica não apenas o estabelecimento do motivo das prostitutas dentro de sua obra, mas também trata de aspectos de sua memória particular que se destacam em sua poética. No final dos anos 1970, Darel revive uma experiência de infância ao visitar um casarão no Recife onde residiu seu avô. O imóvel em questão havia se tornado um prostíbulo, o artista passa uma temporada na cidade e se aproxima deste local e de suas habitantes, desenhando-as. A série de trabalhos resultante, *Rua da Concórdia* ou *Nordestinas e Almofadas*, traz o motivo dos bordéis ao primeiro plano em seus trabalhos, sobre o que comentou em entrevista ao autor:

Quando meu pai esteve muito ruim [de saúde] eu fiquei na casa de minha avó, eu tinha uns 10 anos, ficava na rua da Concórdia. Aí, uma vez eu fui ao Recife e queria rever essa casa, quando cheguei lá era um pardieiro, um foco de prostitutas, de todos os jeitos. Então eu passei a conviver com elas, e fiz uma série de desenhos que chamo Rua da Concórdia. Uma delas [prostitutas] suicidou-se, pulou do 11º andar, eu convivi com tudo isso.⁶¹

Em suas composições, corpos femininos relaxados em meio a lençóis e almofadas se alternam com mulheres posando, sempre nuas ou seminuas, usando colares, máscaras, penas e mantos. [Fig. 54] “*As prostitutas (...) dizem coisas através da maneira como se vestem, o que traduz o interior de cada uma delas*”⁶² comentou em entrevista de 1985. Os cenários, quartos e escadarias, sacadas e salas, pouco revelam por seus traços econômicos ou pelo excesso de sombras, o que se pode ver é o essencial: um espelho, uma antiga porta de madeira, a cabeceira de uma cama ou as cortinas de uma janela. Da mesma forma que não representa em detalhes os rostos das figuras, ele o faz com os ambientes, apenas insinuados. A verossimilhança de que falamos está no volume e na maciez dos corpos, das texturas, elaborada pelo meio-tom do crayon litográfico ou pelas hachuras, que os esculpem com detalhe e com despojamento na linha ao mesmo tempo. Os objetos, as mulheres, os adereços e o anonimato – a ausência da identidade nos rostos e nos locais – sempre incitou os comentários que associam suas composições a um aspecto onírico, ou à memória do sonho. Lembrar-se de um sonho sempre carrega a ambiguidade de tentar ordenar conscientemente uma experiência regida pelo inconsciente. É justamente através desse

⁶¹ Entrevista de Darel Valença Lins concedida ao autor em 21/11/2007.

⁶² Darel Valença Lins. **Jornal Auxiliar**, São Paulo, 01/07/1985.

aspecto paradoxal que nos aproximamos da obra de Darel, por esta carregar fortes ambiguidades, mesclando o real e a fantasia numa ficção particular, repleta de lacunas, de linhas inacabadas, de rostos incógnitos.

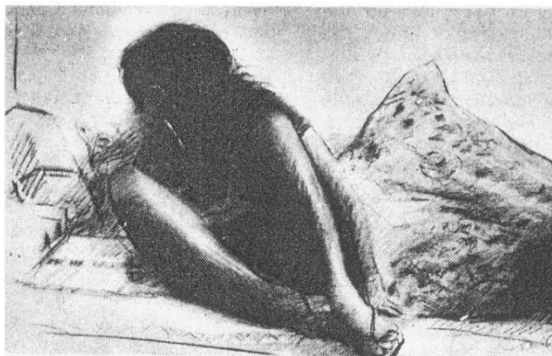


Figura 53:

Darel
Compilação série *Rua da Concórdia*
Litografia, 1980 c

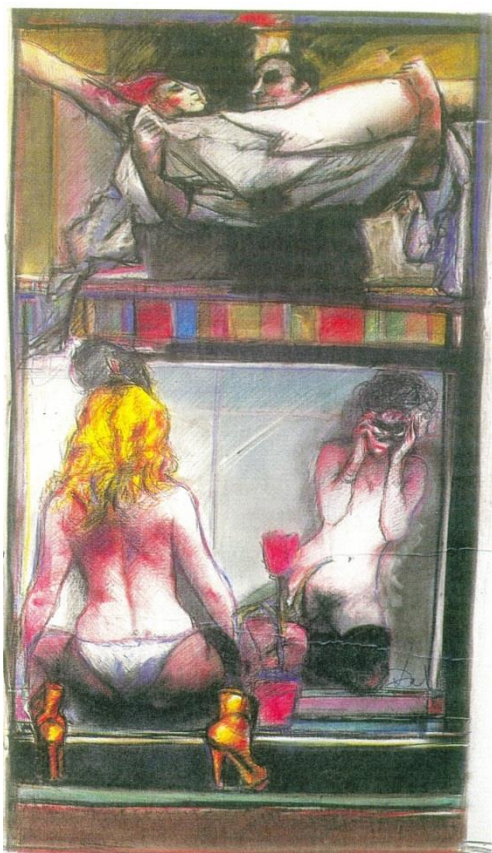


Figura 54:

Darel
Título desconhecido
Litografia, 1980 c

É dessa forma que a memória opera, constantemente e simultaneamente sobrepondo processos de memória e esquecimento, realizando construções arbitrárias, adulteradas por sensações, sentimentos, pelo cruzamento entre pensamentos e recordações distintas, compondo ficções nas quais tanto insistimos em confiar. Mesmo assim, são tão importantes para nós, que por elas medimos nossa experiência de vida e de mundo, seja ela particular ou coletiva. Este potencial para a adulteração e a incerteza dos processos de recordação e de memória podem ser, de fato, aproximados das composições do artista na medida em que se busca a origem de suas figuras, algo que apela à nossa intuição, que suas obras nos convidam a fazer. Uma experiência humana dividida entre a certeza e a incerteza, a realidade e o absurdo, numa sensação bem definida em um contexto indefinido. Suas imagens operam neste campo nesse momento, divididas entre corpos palpáveis e ambientes insólitos. Nesta fronteira entre o definido e o indefinido, o verossimilhante e o estilizado, a realidade e fantasia sempre se misturaram visualmente em alguma medida ao longo de sua carreira, de diferentes formas. A partir da década de 1970 isto se faz visível através de um aspecto de teatralidade, que se mostra muito importante no período e que resulta da combinação de elementos visuais apresentados em seus trabalhos.

O primeiro deles diz respeito à acuidade anatômica de suas figuras, que abrange a representação do movimento das mesmas, assim como da iluminação sobre seus corpos, criando sombras bem definidas e volumes torneados. Muito desta carga de verossimilhança vem até as imagens do artista pelo trabalho com fotografias de referência e com modelo-vivo. Contudo, ressaltamos que o trabalho a partir do modelo não é, neste caso, realizado sob o tradicional regime de contrato, não se tratam de modelos profissionais ou algo próximo disso. Darel desenha figuras com as quais conviveu, pessoas que conheceu e com as quais se relacionou. Dessa maneira, a representação verossimilhante oriunda destas figuras costuma criar um contraste com os cenários ou ambientes (o segundo elemento visual elencado) onde as mesmas se encontram. Isto ocorre porque estes ambientes não compartilham do mesmo nível de detalhe ou de tratamento dado aos corpos femininos no desenho do artista. O segundo ponto que colabora para o aspecto de teatralidade em suas cenas é a discrepância entre o ambiente e as figuras, pela estrutura e acabamento do desenho e pela inserção de elementos fantasiosos e adornos de vestimenta neste contexto: os ambientes lembram a cenários e as roupas lembram a figurinos. Em poucos casos há

algum elemento alusivo ao metafísico ou ao sobrenatural, o fator da fantasia se insere visualmente em seus trabalhos com sutileza. Há apenas o suficiente em suas cenas para que questionemos se tudo ali é uma representação do real ou se há algo de ficção, de fantasia, de onírico.

Essa manipulação de elementos reais fora da ordem é algo compartilhado com correntes artísticas como o simbolismo e o surrealismo, mas, em contrapartida, as delimitações das propostas e/ou linguagens de movimentos como estes confinam a apreciação do trabalho de Darel a um escopo limitado. Ainda assim, por essas semelhanças é compreensível a aproximação feita pelos comentadores e críticos de sua obra a movimentos como esses, ainda que provavelmente se soubesse que a poética do artista pernambucano possuía uma direção própria. A elaboração desta ficção visual, teatral, com cenário, figurino e personagens, naturalmente representa um salto substancial em relação às cidades inventadas, sua produção mais conhecida até então. Esta transição volta as atenções da crítica sobre seu trabalho com mais intensidade, não só pela natureza de seus novos motivos, mas pela aumentada projeção de sua obra. Sobre esse período, Roberto Pontual escreve:

O que sugeria a ideia de ser massa humana, presa nas engrenagens dessa cidade, agora adquire o valor de ser humano, individualizado na sua marca pessoal, tem rosto, corpo, dores, cicatrizes, emoção e vida privada. São litos, desenhos, têmperas-ovo e aquarelas que mostram mulheres nuas deitadas entre almofadas, diante do espelho e gatos, da pia, no trotoir da rua. (...) Na série das mulheres entre almofadas, privadas ao relaxamento e à intimidade de seus quartos, o excelente litógrafo que Darel é experimenta com fôlego toda a variedade de recursos gráficos que pode tirar do crayon litográfico e do pincel, trabalhando na pedra com o característico golpe do traço curvo e nervoso (...) A ação das Nordestinas, como ele prefere chamar suas mulheres, aparece às vezes como um cineminha, e pelo menos em uma lito Darel cria variações cromáticas, espaciais e de forma sobre uma mesma matriz.

Mas é nas têmperas-ovo, desenhos e aquarelas onde o artista pernambucano impõe com vibração intensa a presença de cor como elemento fundamental na apreensão do clima com que contempla o cenário das nordestinas. Bem próximo dessa realidade cotidiana, sua linguagem expressionista vai em busca das cores primárias para acentuar a dose de

sensualismo dramático e despudor pulsante que emana das prostitutas em seu ambiente lúbrico. Mas o que poderia ser funesto aos olhos de um outro artista, é visto por Darel com uma carga emotiva de quando começa a se sensibilizar com a figura humana.⁶³

Esta sensibilização comentada por Pontual se faz notar pela construção da figura da prostituta nas obras de Darel. Essas mulheres não são concebidas como um meio para o sexo, não estão representadas em função dessa finalidade. Há uma valorização nessa figura feminina por suas preferências e vestimentas, por representa-las em harmonia com seu universo material e imagético. À tradicional imagem depreciativa da prostituta, Darel apresenta uma imagem mais próxima daquela da amante. A figura masculina poucas vezes aparece, mas mesmo quando isso ocorre, o destaque continua na imagem da mulher, de forma que ao homem cabe cobiçá-la, mas não exercer (ao menos visualmente) uma forma de poder sobre ela. Diante de uma construção lírica do motivo como um todo, da figura humana e da imagem em si, assistimos a cor desempenhar um papel de destaque nessas obras do artista pernambucano. Desde o início do motivo dos jovens estudantes Darel já havia retornado ao desenho e com ele a cor passa a estruturar os corpos das figuras trazendo agora novas características em suas composições. Suas personagens femininas incorporam esse novo uso da cor, que vem ao encontro de seu conceito das amantes/prostitutas priorizando detalhes da construção da imagem dessas mulheres, como o próprio artista comenta:

Desde o século XV, Carpaggio fez as coisas mais bonitas em termos de bordéis (...) depois veio o Toulouse-Lautrec que conseguiu fazer obras realmente geniais sobre esse tema. Não é por necessidade erótica que fico atraído pelo tema, mas pela forma, pelo sensualismo das roupas, do penteado, da maquilagem. Esses aspectos me causam grande interesse visual e muito pouco sensual. Muita gente procura fazer sensacionalismo, como se eu fosse um cara que frequentasse habitualmente os bordéis, tomasse absinto e enchesse a cara (...).⁶⁴

A criação de uma textura aveludada na pele das figuras, assim como na criação de fusões de cores e passagens tonais se beneficiam muito do uso de materiais para a cor como os lápis, crayons e pastéis. Isto, juntamente com um desenho mais verossimilhante reforça ainda mais a sensação palpável dos corpos das mulheres de Darel. Suas vestimentas

⁶³ A obra de Darel em duas mostras (simultâneas). **Zero Hora**, Porto Alegre, 20/06/1981.

⁶⁴ Darel Valença Lins. **Jornal Auxiliar**, São Paulo, 01/07/1985.

compõem a identidade da cor do artista nesses trabalhos através de áreas mais saturadas e da textura dos materiais, como o brilho do couro ou a leveza das plumas. Certamente, numa produção de escopo tão grande como a do artista pernambucano, a cor será explorada a partir de diversos materiais, incluindo aquarelas, recortes coloridos (papéis), ocasionais óleos sobre tela, pastéis oleosos etc. Darel sempre tratou os materiais como meios expressivos a serem explorados com pouco ou nenhum preconceito.

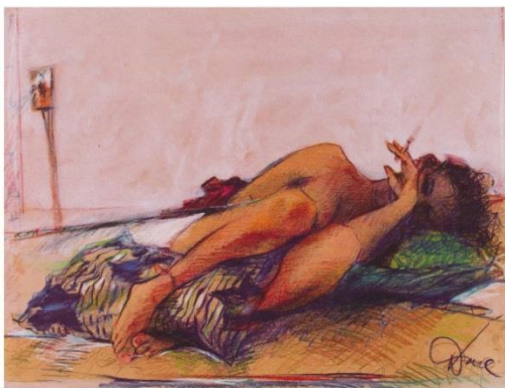
Assim, chegamos aos seus trabalhos de técnica mista, nos quais o artista utiliza provas litográficas de estado ou de cor como suporte. Dessa forma, continua, completa e adultera a composição dessas provas intervindo pelo desenho. Converte em experimento um material de uso pontual que seria descartado, por já ter cumprido seu papel na composição da versão final de uma gravura. Nestes casos a cor e o desenho em tinta litográfica/serigráfica recebe retoques com materiais livres, desde o lápis de cor ao crayon e à aquarela. Trabalhos como esse representam um grande campo dentro de sua produção a partir dos anos 1970 e configuram uma segunda modalidade de repetição de imagens em seu processo artístico: a repetição por *parentesco de imagens*. O fator fundamental desta modalidade é a raiz comum de diferentes obras do artista. Este processo se inicia geralmente por um original desenhado que é redesenhado na matriz litográfica para dar origem a uma série de gravuras. Contudo, no decorrer deste processo, nas provas de estado, por exemplo, o artista interrompe a linearidade desta produção, intervindo (pelo desenho) numa das provas e tornando-a assim um novo original único, que não é desenho nem gravura em sua totalidade. Tais provas de estado/cor/impressão são, naturalmente, realizadas para fins de ajustes e testes, tem função análoga à das maculaturas da estamperia litográfica.

O próximo grupo de obras [Fig. 55] exemplifica este processo. A composição de cada uma delas contem os mesmos elementos básicos: a figura feminina encolhida, deitada sobre almofadas de frente para o observador. Apesar disso, cada uma delas traz diferenças importantes em detalhes do desenho, no preenchimento de cores, no contraste de luz e sombra e na orientação dos elementos no enquadramento. Em A, vemos o desenho que deu origem à série, naturalmente um original único, diferente de uma tiragem de gravuras. Suas principais características são a execução em técnica mista e a paleta de cores mais abrangente, que vai dos azuis e esverdeados até os tons de pele alaranjados, explorando as

fusões de cores, sobreposições e gradações tonais que a aplicação direta dos pastéis/crayons no papel possibilita.

Em B, está uma P.A. (prova do artista), uma prova de estado do processo de composição/conversão/impressão do desenho (A) em litografia. Nesta composição, sobre fundo claro (papel branco), a paleta de cores é mais econômica, restrita ao vermelho, verde e azul. A figura não tem mais o cigarro entre os dedos e o sombreado de sua pele também sofreu simplificações. As áreas de respiro são maiores e a linha ao fundo a partir de onde vemos a tomada é mais longa em relação à mesma linha no desenho original. O branco do corpo se harmoniza com o branco do fundo e cria um contraste de superfície com as pequenas, porém saturadas áreas de cor. Um grande número de litografias do artista vale-se desta forma de contraste, de maneira que esses corpos brancos equilibrados com elementos de cores fortes tornam-se sinônimos das mulheres de Darel.

A P.A. em questão provavelmente foi descontinuada, pois a gravura final feita a partir do desenho A é a imagem C, como podemos notar pelo maior grau de semelhança entre suas composições. Portanto, diante do resultado da prova B, o artista começou o processo numa nova matriz, originando uma tiragem de oitenta cópias da obra C, na qual a composição horizontalmente invertida em relação ao desenho original traz um grande fundo escuro acima da figura, o que reforça a luz do branco da pele da mulher. As almofadas apresentam dois tons uniformes de verde e detalhes em azul, abaixo delas, três linhas (preto, vermelho e azul) estão juntas na horizontal da composição, da mesma forma que estavam no desenho A. No processo como um todo, até este ponto o procedimento padrão de elaboração de uma gravura foi seguido: Um desenho deu origem a uma prova de estado que foi indicadora de que era preciso redesenhar o trabalho. A partir desta constatação, a versão final do desenho foi feita sobre uma nova matriz e a tiragem definitiva foi impressa. Contudo, as imagens D e E revelam que mais provas de estado foram tiradas antes de se compor esta gravura final, sobre as quais o artista entrevistou com o desenho.



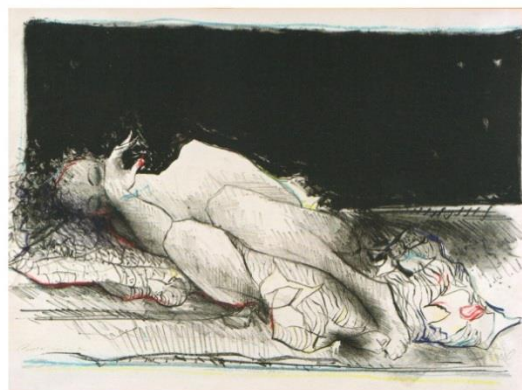
A



B



C



D



E

Figura 55:

A Darel
Sem título
Técnica mista s/ papel , s/d
Coleção do Artista.

C Darel
Sem título
Litografia, s/d.
Coleção Glatt & Ymagos

E Darel
Sem título
Litografia com intervenção, s/d.
Coleção do artista

B Darel
Ela com o travesseiro
Litografia (P.E.), s/d.
Coleção do artista.

D Darel
Almofada
Litografia com intervenção (pus.), s/d.
Coleção do artista.

As intervenções são em sua maioria mudanças nas cores das composições em relação a C. O artista retirou outra prova de estado antes da versão final receber as cores das almofadas e linhas abaixo delas, ou seja, no estágio da impressão apenas em preto. Sobre esta prova, realizou pequenas intervenções em crayon colorido (D) e nomeou a obra *Almofada - Litografia com intervenção – prova única*. Já em E, realizou sobre uma prova de estado diferente de D preenchimentos de cor mais densos e aparentes, em vermelho, azul e branco, inclusive cobrindo o fundo preto da composição e assinou a obra. A partir destas ações, Darel interrompe um processo de produção de imagens seriadas, cópias umas das outras (gravura), para, a partir delas, criar novos originais: D e E. Há uma transgressão neste processo, uma abertura, ou até mesmo uma inversão da linha deste trabalho que prevê a criação de cópias a partir de um original único. O diagrama [Fig. 56] expressa graficamente o caso das imagens discutidas.

Retornamos, a partir disto, ao conceito estabelecido anteriormente de uma imagem-registro dentro da obra do artista. Através do caso comentado, argumentamos que o desenho original A serve como registro para todo o grupo de obras. Além disso, com a mesma desenvoltura com a qual utiliza e reutiliza esses registros, o artista os adultera, assim como nos casos D e E.

Figura 56:



Isoladamente isto certamente não é algo sem precedentes na prática da gravura, mas na totalidade da poética de Darel, serve a uma ideia ou causa maior. Esta, por sua vez,

revela um elevado nível de interesse e uma desenvoltura particulares do artista para transitar pelo processo (prático e teórico) da gravura. Dissecando-o nas etapas de desenho/elaboração, prova, impressão e tiragem, o artista desmonta a ilusão⁶⁵ deste processo, revelando-o como uma ficção e não apenas expressando o valor poético desta ação, mas também materializando a ansiedade contemporânea sobre um suporte com o qual ela normalmente não se associa: a própria gravura brasileira. A isto contribui particularmente em sua obra a aceitação, como premissa essencial do meio, da condição e da consciência de que a adulteração das imagens é uma constante; é inerente à gravura e ao próprio comportamento do homem contemporâneo ao se relacionar com um universo de imagens. Em vista disso naturalmente se reduz a importância de questões da genealogia de uma imagem gravada, como: quais são as provas de estado? Como cada uma delas contribuiu ao resultado final? Qual é a relevância da imagem-registro? Não apenas desordena o procedimento tradicional de gravar, mas também questiona a hierarquia e a credibilidade de suas definições de: material de referência, original, cópia, prova de estado e tiragem. O sacrifício dessa hierarquia, de valores como esses na produção de uma litografia é feito aparentemente sem esforços por Darel, em favor de explorar o meio da gravura como ferramenta de expressão, trabalhando na borda de suas possibilidades e na crítica de seus limites.

Isto se faz evidente em diversos grupos de obras do artista, através de procedimentos diversos. A obra *Variações sobre um mesmo tema* [Fig. 57] explora o princípio das provas de cor. As dez gravuras que compõem a obra originalmente deveriam ser tratadas como provas de cor, usadas para ajudar o artista a se decidir pela composição cromática de sua preferência a ser reproduzida na totalidade da tiragem final. No entanto, as dez litografias são consideradas um conjunto de obras originais e expostas desta forma. A decisão artística de determiná-las como obra rompe inclusive com a ideia de tiragem, uma vez que provas de cor não são produzidas em série. Cristaliza-se nessa proposta, uma etapa da elaboração de uma gravura que, assim como o caso anterior, critica seus limites e, especialmente aqui, integra o público na decisão pela melhor possibilidade de composição de cores para uma litografia definitiva que nunca vai existir, ou que se completa numa

⁶⁵ Aqui nos referimos metaforicamente ao conceito de *Trompe l'oeil*, alinhando a obra de Darel à aquelas que se inserem na crítica ou na análise da representação e de seus meios, seja esta representação mais próxima do clássico ou do moderno, encontradas principalmente a partir das vanguardas artísticas do século XX.

miríade de possibilidades virtuais para cada observador da obra, segundo suas preferências particulares.



Figura 57:

Darel
Variações sobre um mesmo tema
Litografia, década de 1980.

Ao se aprofundar nas novas questões conceituais e de representação, a repetição das figuras apresenta sua terceira modalidade: *a imagem espelhada*. A duplicação da imagem de uma figura na cena se dá através de um espelho, que não só repete, mas mostra a mesma ação por um novo ângulo. A litografia *Pin Up em Verde*, de 1979 [Fig. 58] deixa evidente o espelhamento do corpo e a possibilidade de vê-lo por dois ângulos simultaneamente. Na

medida em que a mulher se despe (ou se veste) esta experiência é visualmente multiplicada, insinuando um aspecto de voyeurismo, compartilhado entre o artista e o público da obra. Propomos aqui, em relação a Darel, uma expansão a partir do conceito do voyeur, como aquele que envolve esforço/risco/sacrifício para observar algo de maneira mais abrangente do que lhe é permitido, colocando-se no limite de sua fantasia, e, da mesma forma, no limite entre o que é considerado particular (privacidade) ou normal (comportamento). De forma semelhante o artista arrisca a integridade do processo da gravura e a mostra de uma nova forma, explicitando seus processos.

A recorrência do espelhamento das figuras se mostra obras compiladas [Fig. 59], que e também retomam as características do anonimato das figuras, da saturação das cores (litografia) e da construção teatral da cena, nos aspectos de enquadramento, iluminação, vestimentas e anatomia das figuras.



Figura 58:

Darel
Pin Up em verde, 1979
Litografia, 1979
Coleção Patrícia
Motta Dacca.



A



B



C



D



E



F

Figura 59:

A Darel
Luz Negra III
Litografia, s/d
Coleção Particular.

C Darel
Título desconhecido
Desenho, s/d
Coleção Particular.

E Darel
Sem título
Desenho, s/d
Coleção do artista.

B Darel
Sem título
Litografia, s/d
Coleção Particular.

D Darel
Título desconhecido
Desenho, s/d
Coleção Particular.

F Darel
Nu ao espelho
Desenho, s/d
Coleção Particular.

Em A, a mulher sentada na cama tira a blusa diante de um espelho posicionado em ângulo, seu corpo é visto frontalmente e de lado ao mesmo tempo. Nas demais composições, o corpo é visível de frente e de costas simultaneamente. Em E, o corpo da figura se reflete na tela de uma televisão atrás da mesma. No conjunto B e F a cama está posicionada entre a figura real e sua imagem refletida. Neste caso levantamos a possibilidade de que ambas as obras provêm de imagens-registro similares, por semelhanças como essa e também por semelhanças físicas, como o comprimento e formato de seus cabelos. Também destacamos o fato de que as figuras do conjunto carregam um lençol amarrotado nas mãos. Assim como no caso de B e F, em diversos conjuntos de obras do artista nota-se uma semelhança de figuras, de gestos e de movimentos que não configuram repetições, insinuando-se diferentemente, como sequências de imagens. Diante de obras como essas e da repetida ocorrência de casos similares notamos de fato uma predileção pela representação sequencial das figuras humanas. O que, por sua vez, pode indicar que foi utilizada para as obras uma série de movimentos da modelo em questão (registrados por desenho ou por fotografia), da mesma forma que vemos também entre as figuras 58 e 60.



Figura 60:

Darel
Ela em amarelo, 1979
Litografia, 1979
Coleção Patrícia Motta Dacca.

O trabalho com modelo vivo e seu gosto pela fotografia amadora nos fornece apoio para exibir e discutir algumas obras e séries que tocam no cruzamento desses dois fatores. Diversos conjuntos de suas gravuras, que podem ou não configurar séries, trazem representações de uma mesma figura feminina, em diferentes poses ou ações. A presença dos mesmos detalhes do ambiente, adereços, ornamentos e peças de roupas em composições diferentes nos lançam instintivamente no universo de obras do artista a reunir um conjunto delas. O grupo de litografias seguinte [Fig.61], subdividido em conjuntos (A, B e C) mostram figuras posando, vestindo-se ou despindo-se registradas/representadas em intervalos sucessivos de uma ação. A orientação escolhida para a justaposição das obras aqui não segue nenhuma ordem preestabelecida, tal critério não existe para o artista. Para estas gravuras compiladas tomamos o cuidado de não recorrer à séries temáticas, mas sim buscar por semelhanças entre obras independentes de nosso universo de análise.

O primeiro conjunto (A) traz a figura feminina de costas, vestindo ou retirando uma blusa, vermelha na primeira composição e colorida nas demais, há mudanças de proporção e enquadramento, assim como a adição da figura de um gato em A2. O conjunto B exemplifica também a repetição da figura por espelhamento, e mantém a mesma composição básica em termos de corte e enquadramento nas três peças. As divisões verticais na parede de espelhos ao fundo e a paleta de cores unificam ainda mais o tríptico proposto. Em C, a figura nua ergue os braços levantando um lençol ou vestido. De uma a outra gravura, notamos diferentes rotações de seus corpos e a presença de um colar e uma máscara em C2, cujo título *Atrás da porta verde*, faz referência direta ao filme erótico homônimo de Artie e Jim Mitchell, lançado em 1972.

Por mais convidativo que possa parecer, qualquer esforço em extrair uma narrativa de grupos de imagens sequenciáveis como estas é um tanto exagerado. Mas esta insinuação se apresenta com veemência na medida em que o artista realiza as repetições e sequenciamentos de imagens simultaneamente numa composição que agrega múltiplos painéis em um único plano.



A1



A2



A3



B1



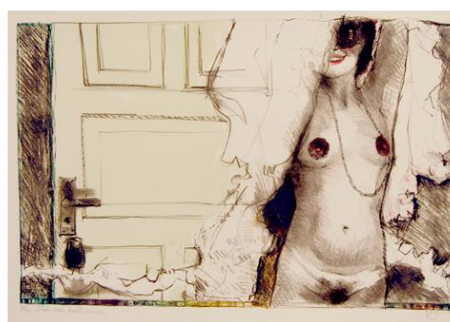
B2



B3



C1



C2

Figura 61

A1 Darel
Em vermelho
Litografia, 1974
Coleção Glatt & Ymagos.

B1 Darel
Sem título
Litografia com intervenção, s/d
Coleção Glatt & Ymagos.

C1 Darel
Atrás da porta verde
Litografia, s/d
Coleção Maisa Byngton.

A2 Darel
Sem título
Litografia, 1974c
Coleção Glatt & Ymagos.

B2 Darel
Sem título
Desenho, s/d
Coleção do Artista.

C2 Darel
Sem título
Litografia, s/d
Coleção do Artista.

A3 Darel
Sem título
Litografia com intervenção s/d
Coleção Glatt & Ymagos.

B3 Darel
Sem título
Litografia com intervenção, s/d
Coleção Glatt & Ymagos.

A similaridade entre obras de Darel como essas e mídias/materiais visuais que usam recursos semelhantes de composição é marcante. Dentre estas últimas destacamos as histórias em quadrinhos, as fotonovelas, romances fotográficos e até mesmo materiais que apresentam uma composição incidental de imagens, como os copiões fotográficos. Estes nada mais são do que os *contacts* (como chamados internacionalmente), fotografias dos negativos (geralmente) obtidas por contato direto com o papel fotográfico sob a luz da revelação. Trata-se de uma ferramenta muito útil da fotografia analógica, permitindo que o fotógrafo analise em conjunto as imagens feitas em um mesmo filme, ensaio etc. [Fig.62].



Figura 62:
Georges Le Piouffle
Trecho do documentário *Contacts* 1990.

A chave para a orientação e a desambiguação das repetições (em suas diferentes modalidades) e sequenciamentos de imagens em Darel é a natureza de sua apropriação de imagens. A reunião de imagens fotográficas feita pelo artista, que abarca desde fotos autorais suas até recortes de anúncios em jornais é o estágio inicial e talvez o mais importante em seu processo como um todo. Como já comentado no início deste capítulo, ele mantém um acervo de imagens fotográficas reunidas de diferentes fontes, que continua a aumentar e que também engloba as fotografias de sua própria autoria. Ressaltamos que esta reunião de imagens articula a ideia de coleção a partir de princípios diferentes daqueles

seguidos por Lotus Lobo, por exemplo, e diferentes de uma coleção tradicional também. Darel não reúne imagens para preservá-las ou para criar a partir delas uma ordem, narrativa ou acervo, propriamente dito. Ele reúne essas fotografias como materiais reutilizáveis, como um pintor reúne tubos de tinta para suas paletas, com a mesma finalidade de utilização, reutilização e finitude que qualquer material artístico pode ter. Esta diferença fundamental reitera que a imagem fotográfica é para Darel um meio para atingir seu objetivo e não um fim em si mesma.

Isto nos leva à ferramenta do artista que, de fato, pode nortear nossa orientação dentro de um universo de obras cujas imagens-registro transitam e se repetem tão frequentemente, de maneiras tão variadas: a montagem, ou a vontade de montar. Esse processo se inaugura concretamente (através das fotomontagens) nos anos 1970, quando traz para sua produção pessoal uma solução processual de cinco anos antes, quando ao ilustrar um conto de Antônio Maria, para a *Revista da Semana* (RJ) optou realizar fotomontagens em vez de desenhos. É possível inferir que a fotomontagem trate-se apenas da materialização de uma forma de organização importante para o artista em relação às suas composições. Seu gosto pelas imagens da cultura popular, sejam elas oriundas do cinema, da fotografia, do meio editorial ou de qualquer outra fonte, é algo preexistente.

O mergulho de Darel nesse caldo de imagens da modernidade antecede em muito sua primeira fotomontagem, tornando assim sua transição do desenho sem referência ao desenho que utiliza a fotografia algo não apenas natural, mas também inevitável e imprescindível. Imprescindível porque em momento algum realizou a transição completa, considerando fotomontagem sua obra finalizada. A etapa do desenho e/ou da gravura sempre foi de suma importância, pois é (são) nela(s) que as imagens se multiplicam, se repetem, se alternam e se sequenciam. É nesta etapa manual de seu processo que a discussão presente em sua obra se faz visível. É também por isso que nenhuma de suas fotomontagens poderia ser considerada uma obra finalizada, uma de suas técnicas mistas. Estas sempre foram descartadas ou, em poucos casos, conservadas por gosto pessoal, em pequenas molduras discretamente afixadas em alguns cantos de sua casa-atelier. O surgimento de sua ilustração com fotografias reforça esta afirmação, por ser um recurso empregado a um campo de atuação do artista menos exigente em termos formais do que o campo do circuito de arte. O cruzamento entre suas obras dedicadas à arte aplicada e à arte

autor al foi indispensável nesse aspecto. As diferentes versões da obra *O amigo de Degas* nos apoiam neste ponto da discussão.

A fotomontagem que deu origem ao grupo de obras [Fig. 63] mostra claramente a junção entre as imagens fotográficas e as intervenções do desenho do artista. Seu motivo principal é a figura masculina, um amigo do pintor francês Edgar Degas, fotografado por este na imagem apropriada por Darel. A composição transita de um espaço externo a um interno, como notamos pelas cores e formas do fundo e também pelos objetos. Há uma alternância entre imagens que fazem referência ao presente e ao passado; como a figura feminina central em contraste com o homem ao fundo; e o busto escultórico à direita em contraste com o retrato de uma mulher de cabelos escuros, à esquerda e acima. Como em outros casos semelhantes, esta composição serve como registro ou matriz para um grupo de obras [Fig. 64]. Em A, o artista enquadrou uma porção da fotomontagem original e alterou suas cores removendo da paleta a maioria dos matizes frios. A inversão horizontal da composição deixa ainda mais clara sua condição de imagem impressa a partir do desenho original. Nota-se também uma coesão maior da composição, uma vez que o aspecto de montagem com fotografia e desenho agora deu lugar ao desenho por completo. Isto se nota em particular nos detalhes da parede escura ao fundo, que na fotomontagem eram apenas recortes geométricos coloridos e na litografia foram desenvolvidos como detalhes de arquitetura. Nessa condição está implicado o caráter de matriz da fotomontagem, do qual o artista retira diversas possibilidades formais para a conclusão da obra. Em vista disso, contém todo o potencial, todas as variações das quais pode vir a lançar mão na criação de múltiplos originais.

Não por acaso, a elaboração dessas fotomontagens é a etapa mais demorada do processo, pois a reunião das imagens conta com um acervo numeroso e o trabalho de justaposição é tecnicamente ilimitado, pode ser continuado a qualquer momento, indefinidamente. Já nas imagens B e C, temos desenhos, ou seja, novos originais únicos, compostos também a partir dessa matriz, da imagem-registro. Cada um deles conta com modificações de cores e enquadramento, com a adição ou subtração de figuras, mantendo, contudo, o mesmo núcleo básico, composto pela mulher com o cão, o homem e a borboleta.

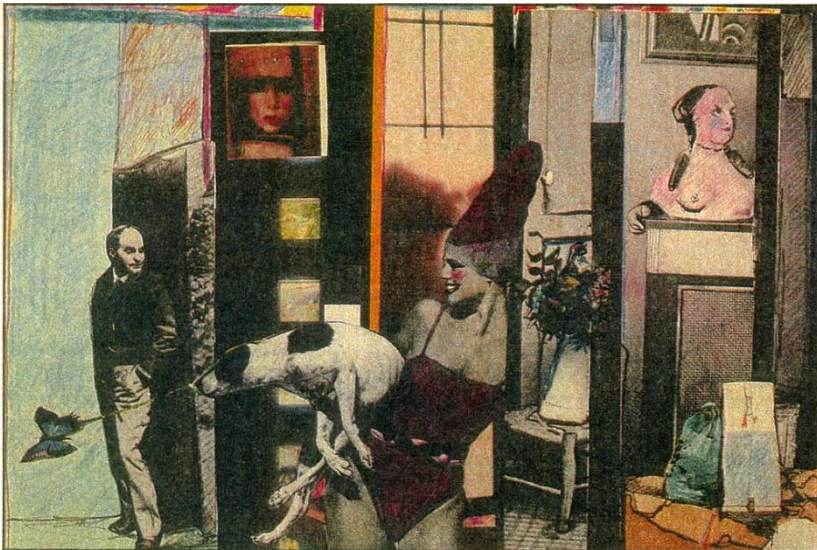


Figura 63:

Darel
Sem título
 Fotomontagem, 1980c
 Coleção do Artista.



Figura 64

A Darel
O amigo de Degas
 Litografia, 1980c
 Coleção do Artista.

B Darel
O amigo de Degas
 desenho, s/d
 Coleção do Artista.

C Darel
O amigo de Degas
 desenho, s/d
 Coleção do Artista.

A



B



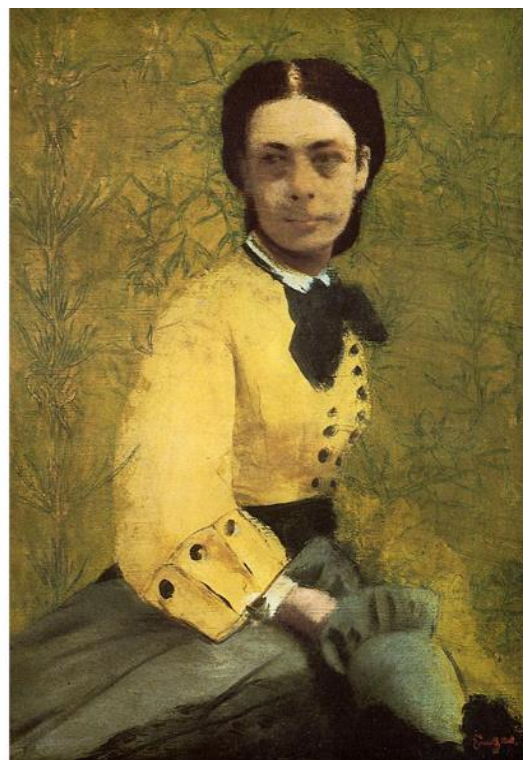
C

A citação direta a Degas ocorre em dois níveis neste trabalho. O primeiro deles é o nível literal, que revela a origem de uma das imagens apropriadas: o homem de paletó. O segundo nível é um tanto mais sutil e abre o precedente para um alinhamento entre os processos de trabalho de Darel e do pintor francês, através da referência comum de que ambos não apenas operam a partir de fotografia, mas operam fotograficamente. O retrato de Pauline de Metterich – uma nobre austríaca de origem húngara, comumente referida como princesa ou condessa – feito por Degas, tem referências suficientes para que o vejamos não apenas utilizar a imagem fotográfica na pintura, mas também editá-la, modificá-la [Fig. 65]. A fotografia de Disderi da qual o pintor se serviu mostra que, para o retrato pintado a figura sofreu uma recomposição, pois a cena como um todo foi enquadrada novamente. A princesa se apresenta em corte na altura das pernas, e a figura do príncipe foi retirada.



Figura 65

Disderi
*Carte-de-visite fotográfico do Príncipe
e princesa de Metternich, ,
Fotografia, 1860*



Edgard Degas
Retrato da Princesa de Metternich,
Óleo sobre tela ,1865c

Figura 66

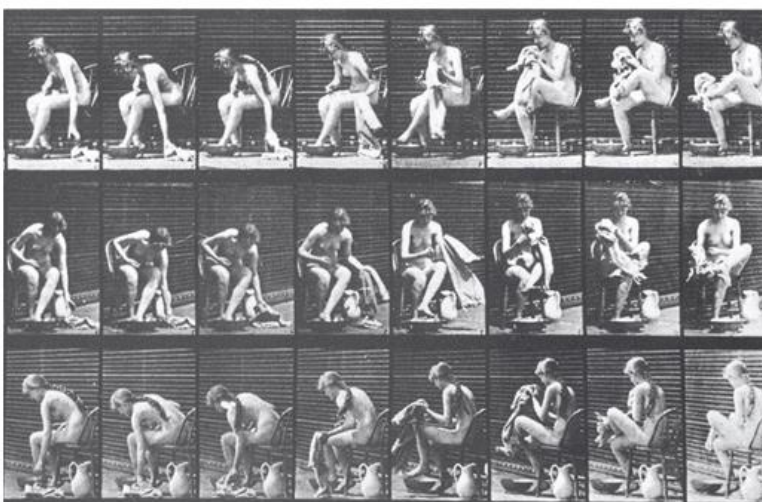
A Degas
Bailarina amarrando a sapatilha (detalhe)
Óleo sobre Tela, 1883c
Coleção do Artista.

A



B E. Muybridge
Mulher erguendo uma toalha enxugando-se. (detalhe)
Fotografia, 1886c
Publicado em
. *Animal Locomotion*

B



C Darel
Década de 80 (detalhe)
Litografia, 1980c.
Coleção Glatt & Ymagos.

C



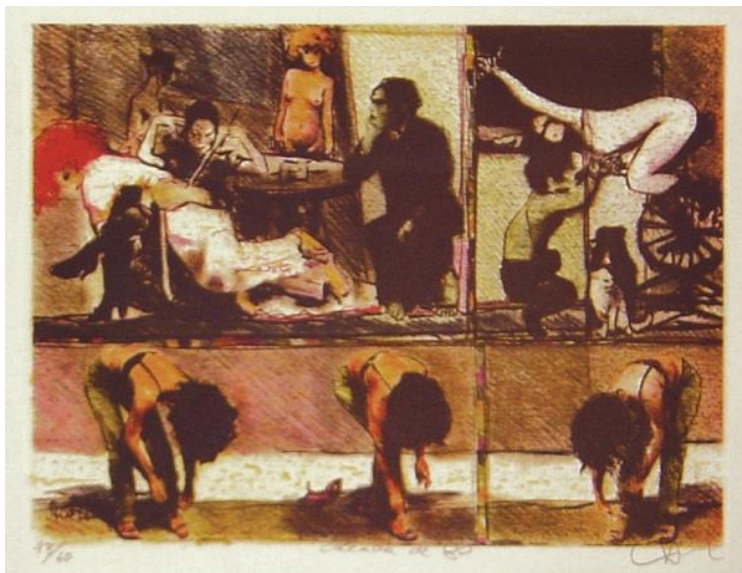
Outra aproximação possível [Fig. 66] é entre A e B, na primeira, um detalhe da pintura de Degas que mostra uma bailarina amarrando as sapatilhas vista numa mesma posição em ângulos diferentes. A composição dessas figuras se assemelha muito às pranchas de *Animal Locomotion*, de E. Muybridge, (B). Nestas, linhas de fotografias trazem imagens sequenciais de uma ação da mesma mulher sentada, sendo que em cada linha a modelo foi fotografada por um ângulo diferente. A bailarina de Degas corresponde a uma ordenação horizontal de uma coluna (vertical) da prancha de Muybridge. A última imagem do grupo (C) é um detalhe da litografia *Década de 80*, de Darel, dois painéis na qual a mesma mulher é representada em três instantes diferentes de uma ação. No último deles, na direita, a figura está invertida, ou espelhada, em relação às anteriores. Compartilha semelhanças compositivas, formais e conceituais em relação à fotografia e à maneira de

representar a figura humana do pintor francês; comparando-se, conseqüentemente, à organização visual das pranchas de Muybridge. A citação de Darel a Degas e as semelhanças formais e nas estratégias de composição entre os dois artistas é um ponto de apoio que nos ajuda a desenvolver e justificar a análise presente da obra do artista pernambucano. Cabe até mesmo nos indagar se o título da obra *O amigo de Degas*, se refere de fato à fotografia apropriada, ao próprio artista brasileiro, ou até mesmo a ambos.

Outro caso que também nos dá este tipo de suporte é o das obras *Década de 70 II* e *Década de 80* [Fig. 67]. As duas litografias são variações de cor da mesma gravura, novamente um exemplo de repetição de imagem por parentesco, dois originais distintos oriundos de uma mesma composição. Variações de cor, como dito, são uma condição *a priori* da maioria das impressões de gravuras na fase das provas de cor. Ou mesmo em obras concluídas podem indicar uma série com gravuras de cores diferentes, mas com o mesmo título seguido de um numeral, assim como *Década de 70 II* implica a existência de uma *Década de 70 I* (sobre a qual não encontramos registro documental). Diferentemente neste caso, as duas composições da figura 67 não apenas tratam-se de obras com títulos distintos, mas também foram impressas em tiragens diferentes, de 18 e 60 gravuras, respectivamente. Casos como esse, de obras distintas baseadas em variações de cor são bastante comuns em sua obra.

Muito disso também resulta da facilidade de materiais e meios que os ateliês litográficos comerciais, como Ymagos e Almavera, onde as obras em questão foram criadas e impressas, ofereciam. Esta abundância de recursos que pode ser encarada como um aspecto banalizante da artesanania individual de cada gravurista em seu atelier, tinha um significado bastante distinto para Darel. Sua personalidade compulsiva e ansiosa se reflete não apenas no alargado volume de seus trabalhos, estimado apenas no âmbito das gravuras em cerca de cinco mil composições, mas nas variações e versões de grande parte destas. A necessidade da certeza na escolha do melhor enquadramento, da melhor prova de cor, do melhor uso para uma referência fotográfica se apequena diante do universo de possibilidades que poeticamente aniquila estas certezas. Dificilmente se sabe qual é a primeira versão de uma obra ou onde uma determinada imagem-registro foi usada pela primeira vez. Tampouco há por parte do artista uma preocupação em nomear, numerar,

ordenar ou datar suas gravuras para que, de dentro de seu universo de obras, se estabeleça uma ordem definitiva.



A



B

Figura 67

A Darel
Década de 80
Litografia, 1980c.
Coleção Glatt & Ymagos.

B Darel
Década de 70 II)
Litografia, 1980c.
Coleção Glatt & Ymagos.

O processo linear de composição de uma gravura tradicional (estudo – desenho – provas – tiragem) dilata-se e ramifica-se numa constelação, onde não há mais uma gravura, um original definitivo, mas vários núcleos e grupos correlatos. Cada obra é mais bem apreciada e apreendida, no espectro geral do trabalho do artista, se observada junto de seu

grupo correlato. Este grupo pode ser definido pelo critério de repetição (em suas três categorias) como proposto nesta análise, ou por qualquer outro: iconográfico, compositivo, cromático etc. Fazer o contrário seria como buscar dialogar com o todo, valendo-se apenas de uma de suas partes. Por mais que esta pluralidade de resultados para cada obra seja sedutora, que se dispute dentro das diferentes possibilidades o título de *definitiva*, ainda assim, seu maior valor é a exploração do trajeto, das possibilidades, das maneiras diferentes de fazer.

Retornando à composição das litografias *Década de 70 II* e *Década de 80*, enquanto desenho e distribuição das figuras, igual em ambas as obras, nota-se que esta se forma por quatro painéis. Na parte inferior há os dois painéis comentados acima [Fig. 66 C]. O primeiro da parte superior traz um conjunto de figuras formado por um homem de chapéu e uma mulher de torso nu ao fundo, um homem e uma mulher à mesa e uma terceira mulher, de cabelos vermelhos, deitada sobre as pernas da mulher sentada. Esta última figura está com as nádegas à mostra, a disposição desses personagens caracteriza uma cena de aspecto de fantasias sexuais, uma vez que a mulher deitada estaria prestes a receber palmadas enquanto o homem sentado observa. O segundo painel traz novamente o grupo de personagens do monociclo, no qual uma mulher nua de botas pedala o monociclo curvada para frente, enquanto um anão agachado diante dela reproduz o gesto de ordenhar um animal. Entre os dois há um garrafão metálico de leite e um gato branco. A imagem deste conjunto é repetida por Darel também em outras obras, a exemplo da figura 50 C. Os dois painéis superiores são executados a partir de fotografias originalmente veiculadas na revista *Progresso Fotográfico*, em 1979 [Fig. 68] e são produção autoral de um artista e fotógrafo de moda de Yokohama chamado Bishin Jumonji (1947), ainda no começo de sua carreira nesse momento.

A exposição das obras de Darel em Curitiba-PR pouco tempo depois da revista em questão ter circulado pelo país causou um debate nos jornais no qual Darel era acusado de plagiar as fotografias originais. O artista pernambucano se apropriou das imagens e as modificou, como de costume em seu processo, como podemos observar a partir da figura acima. Para o primeiro painel das litografias, combinou o casal sentado à mesa em B, com a figura feminina nua ao centro de A; e para o segundo, usou a figura C em sua totalidade, adicionando a figura do gato ao centro do painel. A reportagem de tom irônico do jornal

Diário do Paraná na ocasião citava as palavras do próprio artista: “[...] *não me ligo às formas estereotipadas na natureza, nem às fontes de inspiração e imagens tradicionais* [...]”⁶⁶ e o contestava apresentando as fotografias de Jumonji justapostas na reportagem. O debate evolui e se encerra com a participação do advogado e crítico de arte Eduardo Virmond e do crítico de arte Aurélio Benitez que defendem Darel:

Como advogado ele [Virmond] explicou que o plágio acontece quando alguém copia uma obra de arte e a apresenta como sua, com o propósito de fraudar a autoria, no caso de Darel ele disse não ter acontecido isto: “O que parece óbvio é que ele [Darel] partiu de elementos apresentados em um esquema gráfico para utilizá-los em outro, no caso uma gravura” [...] Segundo [Aurélio] Benitez, qualquer artista plástico pode se inspirar em trabalhos já existentes. Sua forma de interpretação é que sempre se apresenta diferente. O registro do objeto vai trazer a forma própria de cada artista: “Se a Pop Art tem o direito de criar em cima de trabalhos já existentes, focalizando com maior nitidez alguns detalhes, por que Darel não pode partir de um princípio já existente?”⁶⁷.



Figura 68

Bishin Jumonji
Compilação de fotografias publicadas na
revista Progresso Fotográfico, de 1979.

⁶⁶ DIÁRIO DO PARANÁ. É criação ou é plágio? **Diário do Paraná**, Curitiba, Paraná, 26/10/1980.

⁶⁷ DIÁRIO DO PARANÁ. Sobre plágio/criação críticos defendem Darel. **Diário do Paraná**, Curitiba, Paraná, 02/11/1980.

A questão pontual sobre o plágio abre o precedente para que a obra do artista seja criticada pelo potencial de representação de seu desenho tendo fotografias como base. A questão paradigmática do uso de referências fotográficas numa composição gráfica ou pictórica é muito presente até os dias de hoje. Esta certamente apresenta desdobramentos cuja discussão é imprescindível para a reflexão sobre a produção artística de imagens a partir do século XX. Contudo, problematizações acerca do plágio ou da cópia se restringem de fato aos casos onde haja a possibilidade de fraude. Isto porque, conceitualmente, o uso de fotografias, como referência ou não, se imbrica na produção visual desde o surgimento dos (ainda) daguerreótipos. Naquele momento, a imagem pintada e a imagem fotográfica compartilhavam das mesmas proposições formais, dentro das propostas dos fotógrafos pictorialistas, por exemplo. A relação entre estes dois campos se desenvolve vertiginosamente por mais de um século até os dias atuais, de maneira que a obra de Darel insere-se nesta tradição.

O fato de que suas composições se deem a partir de uma imagem preexistente, especificidades à parte, fornece uma importante ferramenta para nossa análise: o destaque para a adulteração da imagem-registro original. Foi decisiva para a defesa do artista o fato de que este se serve de imagens de um determinado esquema visual e o subverte, adulterando-as pela adição ou subtração de elementos e aplicando-as a um esquema de finalidade pessoal e distinta do original. Desse modo, ainda que a crítica da época não tenha usado o termo *apropriação de imagens*, os conceitos implicados nesta pontuaram a discussão sobre a gravura de Darel, como este mesmo comenta em entrevista ao autor:

Esses trabalhos [*Década de 70 II e Década de 80*] deram muito problema, eu juntei uma foto de um fotógrafo japonês, com uma foto dessa mulher, a Lúcia. Ela é a mãe daquele menino, era prostituta ela. Mas apesar disso tinha muito caráter. Eu juntei as duas, deu um grande problema lá em Curitiba, diziam que eu estava usando fotos de outras pessoas, que estava fazendo plágio. Não era plágio, eu usei uma foto de uma pessoa [Jumonji], uma foto de uma mulher e uma de uma criança, era uma outra coisa, não plágio.⁶⁸

A mulher à qual o artista se refere é encontrada em diversas de suas obras, a partir de algumas representações diferentes. Lúcia está de braços cruzados nas figuras [50

⁶⁸ Entrevista concedida ao autor em 21/11/2007.

A,B,C], e também aparece amarrando ou desamarrando sua blusa na obra *Variações sobre um mesmo tema* [Fig. 57], acompanhada de um gato e observada por um menino ao fundo, seu filho. Esta última obra, compõe o grupo de trabalhos do artista que recorrem à essas figuras da mãe e do filho. Nestas composições a mulher sempre está em primeiro plano e o menino ao fundo, nas sombras. Atrás dele, dois braços que partem da extremidade da parede estão erguidos com as mãos abertas, sempre derrubando algum objeto, na maioria dos casos, uma sandália [Fig. 69]. Neste grupo de imagens notamos que B, além de compor a obra *Variações sobre um mesmo tema*, é impressa isoladamente como obra independente e consta no acervo do MNBA – RJ.

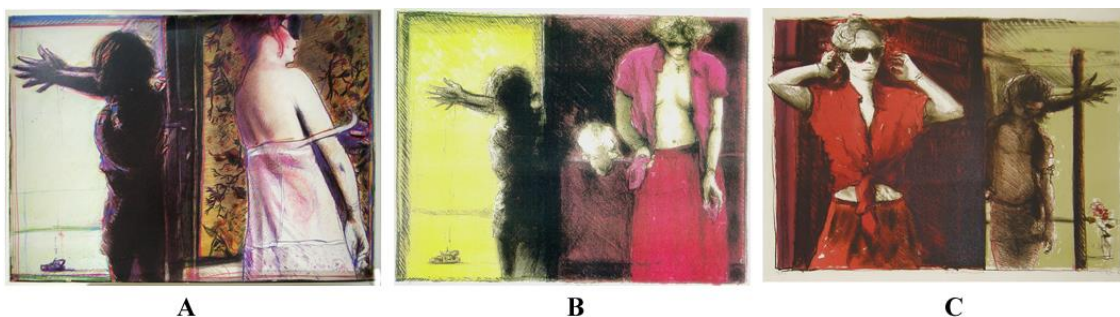


Figura 69

A Darel
Sem Título
Litografia com intervenção 1984
Acervo MNBA – RJ

B Darel
Sem Título
Litografia 1985c
Acervo MNBA – RJ

C Darel
O menino
Litografia 1985c
Coleção Glatt & Ymagos

A respeito das diferentes imagens apropriadas pelo artista, o próximo grupo de obras [Fig. 70] nos ajuda a posicionar com um pouco mais de clareza o interesse de Darel sobre a natureza dessas imagens, seu aspecto, seus tipos. O trabalho de Bishin Jumonji, circula em torno de imagens do submundo, que trazem certo nível de perversão e estranhamento, por vezes de cunho sexual ou violento, seja isto explícito ou latente, em alguma de suas expressivas figuras humanas. Este campo da fotografia artística, que, como Susan Sontag diz⁶⁹, lida justamente com sexo e violência, os tabus mais comuns da burguesia, aparentemente interessam muito ao artista pernambucano. Em alguma medida se manifesta fotograficamente neste campo o mundo dos bordéis e da noite nos subúrbios

⁶⁹ SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

cariocas que sempre lhe estiveram próximos. Ele o torna visível em diversas etapas de seu trabalho ao longo dos anos, partindo das ruas e fachadas de seus bairros escuros nos anos 1950, à intimidade das prostitutas que neles vivem e trabalham nos anos 1970.

A partir desse campo destacamos seu interesse na obra fotográfica de Diane Arbus, como o próprio artista declara: “*Fiquei impressionado quando entrei em contato com as suas fotos, sempre em preto e branco, registrando o lado bizarro da América: motociclistas, anões, mongoloides. O trabalho de Arbus funcionou em mim como uma espoleta, reavivando talvez um lado meu adormecido*”⁷⁰. O grupo de obras [Fig.70] traz em A e B, respectivamente, uma prova de estado de uma litografia do artista chamada *Um rei* e uma fotografia de Diane Arbus, de 1970, intitulada *Engolidora de espadas albina*. Ambas as imagens foram empregadas por Darel, juntas ou não, na composição das litografias *O anjo* (C) e *Um chefe em azul* (D), ambas de 1973. De imediato notamos a diferente solução gráfica em termos de linhas e massas de sombras de seu desenho. Isto é característico do período de transição do artista, entre o motivo das *Cidades* (e seus motivos correlatos) e o das mulheres, que tomam sua produção a partir de meados da década de 1970. Nestes exemplos ainda há um grau maior de estilização das formas anatômicas e as linhas que as definem são mais espessas.

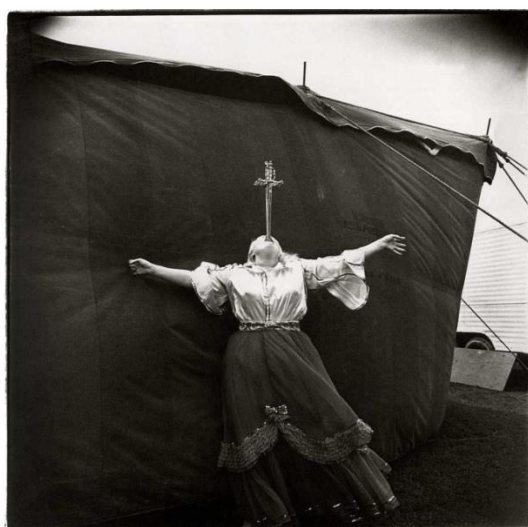
É visível também a apropriação da imagem de Arbus em ambas composições, inicialmente justaposta à figura de um anjo (C) e depois no segundo plano, ao fundo da figura do chefe, ou rei (D). Nos dois casos a composição é pautada apenas pelas figuras, o cenário é inexistente, o que reforça a adulteração da imagem apropriada, pois desta, retira apenas o que lhe interessa (figura humana) para sua composição. A própria figura selecionada, da mulher, sofre modificações tendo sua saia escura em D e clara em C. Neste caso, assim como em outros já elencados em nossa análise, a imagem apropriada pelo artista sofre sucessivas alterações, por adição, subtração de elementos, inversão horizontal, redimensionamento e mudanças em suas cores. Esta característica é de importância crucial, pois de certa forma, justifica um nivelamento qualitativo entre imagens agrupadas por ele, de contextos e autorias bastante distintos. Uma imagem apropriada de uma fotografia feita por Edgar Degas, Diane Arbus, ou Bishin Jumonji divide o espaço com uma imagem de

⁷⁰ NEPOMUCENO, Rosa. Eis o velho Darel de volta como sempre foi. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14/05/1988.

uma modelo feminina retirada de uma revista de moda, ou de um anúncio publicitário qualquer, ou com um desenho ou fotografia de autoria do próprio artista brasileiro.



A



B



C



D

Figura 70

A Darel
Um rei
Litografia 1973
Acervo MNBA – RJ

B Diane Arbus
Engolidora de espadas albina
Fotografia 1970

C Darel
O anjo
Litografia 1973
Acervo MNBA – RJ

D Darel
O chefe em azul
Litografia 1973
Acervo MNBA – RJ

Certamente muitos artistas já fizeram em suas fotomontagens ou colagens associações entre imagens similares a estas comentadas agora. O que talvez afaste conceitualmente Darel de artistas como estes é que pouco ou nenhum argumento é criado

em sua obra a partir da autoria original de uma imagem da qual se apropria. Ou seja, usando a fotografia de Arbus, ele não a traz para o debate de forma alguma, não discursa sobre a sociedade americana, sobre o espetáculo das aberrações circenses, nem mesmo presta uma homenagem ou faz uma crítica a nenhum assunto correlato ou à própria fotógrafa que produziu a imagem. O que retira e utiliza dessas imagens são características menos específicas e mais generalizantes, é a carga emocional de uma mulher em pé, com os braços abertos e uma espada entrando por sua boca com a empunhadura suspensa sobre sua cabeça. É a justaposição de duas cruzes (a espada e seu corpo), criada por esta figura e toda a esfera de impressões que esta nova imagem carrega. Impressões que ao mesmo tempo são específicas e comuns ao artista e ao público, que podem ser acessadas por ambos com um grau de particularidade e envolvimento pessoal que é mais intenso quanto menos se conhece a fonte da imagem, do registro original.

Revelar a fonte da imagem utilizada pelo artista pernambucano em uma determinada obra de fato cria problemas para esta e para seu autor. Este problema, porém, não está na questão da qualidade da representação do desenho (desenhar a partir de fotografia) nem mesmo na da criatividade (ao valer-se de uma composição ou figura pré-ordenada), o problema está na lógica do funcionamento das composições de Darel. Revelar a imagem apropriada, como temos feito aqui, abala a ilusão de não conseguir determinar com certeza onde é que vimos aquela determinada figura – agora desenhada pelo artista – antes. Mesmo que não saibamos quem ela é, ou que de fato, nunca a tenhamos visto anteriormente, seu aspecto, sua atmosfera, seus adereços, nos são familiares. Lembram-nos de um lugar, de uma sensação, que, no âmbito da experiência pessoal e de um espaço psicológico em nós, a imagem tem um lugar e cria um sentido. É como quando nossas sensações, sentimentos e recordações subjetivas superam a reconstrução racional de um fato, a lembrança, ainda que vívida, não compõe uma imagem localizada com precisão.

Na grande maioria dos casos, se buscamos lhe atribuir nome, lugar ou origem, se buscamos defini-la racionalmente, falhamos enquanto público. Se por ventura tivermos sucesso nisso, desvendaremos racionalmente a obra em questão, mas a arruinaremos emocionalmente ao mesmo tempo. Portanto, de onde vem esta mulher com a espada, quem ela é, ou em que imagem ela foi vista pela primeira vez, são informações de importância, no máximo, secundária. Pelo mesmo motivo, a identidade das *Mulheres de Darel* é

irrelevante, elas são criações do artista, existem como existem apenas em suas obras. Por baixo de suas máscaras, sem suas botas, espartilhos ou cinturões, elas devem existir de outra forma também, mas certamente não serão mais as mulheres de Darel.

Suas palavras a respeito das figuras seminuas em suas gravuras: “*Estou sempre em torno do erótico, sem nunca chegar a ser pornográfico*”⁷¹, servem aqui como uma chave para argumentar sobre o papel dessas imagens em seu trabalho. A franca exibição da referência, da imagem apropriada, a identidade da prostituta, o endereço ou uma fotografia do quarto do bordel à luz sol, desmancharia a construção elaborada pelo artista. O aspecto teatral se mantém ativo enquanto os personagens se sustentam, enquanto há o figurino e enquanto o palco se mantém cuidadosamente iluminado. Afinal, o erótico se refere ao desejo; e o desejo depende da falta do objeto desejado. Algo precisa estar oculto ou fora dos limites, do contrário, numa situação explícita, pornográfica, não há nada a imaginar, nada a desvendar, nada a perseguir.

À luz disso parece-nos que há uma condição fundamental na obra do artista pela articulação de imagens apropriadas, estas não são usadas como reproduções da fonte, para gerar um significado a partir disto, mas sim com a finalidade de criação de uma nova estrutura de imagens. Não são, portanto, imagens tomadas pelo artista para si, pois a própria questão da autoria dessas imagens-registro originais é diminuída pela adulteração de seu conteúdo. Em certa medida não há o que tomar para si, não se está subjetivando essa imagem, se o que está se tomando nem se configura mais como era, no momento em que era de autoria de outro. Propomos então, novamente, a ideia de desapropriar a imagem, minando as características e particularidades que a fazem reconhecível como propriedade, discurso ou como peça de autoria de alguém, e, assim, passível de ser tomada por outro. O processo ao qual Darel submete as imagens que reúne é generalizante: ao mesmo tempo em que a reduz em termos de conteúdo e referência do universo da qual foi extraída, ele a generaliza, tornando-a um veículo (uma peça) para que a partir dela se estabeleçam novas e cada vez mais numerosas relações. Talvez de forma menos didática, mas o faz assim como Lotus Lobo, estabelecendo a partir desses fragmentos (imagens *desapropriadas*), uma

⁷¹ FONSECA, Elias Fajardo. Darel na Gravura Brasileira; Um artista maduro contempla e desenha – Os jovens. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

ficção, original em si. Esta, pelo nível generalizante das referências que traz, abre o precedente para uma experiência coletiva, pois, como dito, submete um processo ao mesmo tempo particular e compartilhado de associações e rememorações de imagens fragmentadas ao público.

Um mediador, um denominador comum plausível da experiência compartilhada que é observar e se relacionar com as obras do artista pernambucano, é a memória. Somos convidados a adentrar seu universo labiríntico de imagens repetidas e lacunares que nos instigam a desvendá-las, a lhes aferir origem, significado ou narrativa. Para nós, ao aceitar este desafio, sua obra, assim como a da artista mineira, constrói a gravura como uma imagem da memória. Em ambos os casos, suas obras feitas a partir de um ou mais registros iniciais e refeitas tantas vezes, fazem com que estes registros tendam ao apagamento, ou se adulterem ainda mais no processo. O trabalho arqueológico de reunião, tipificação e reconstrução de um grupo de obras correlatas de Darel, como apresentado em alguns casos aqui, se executado buscando uma conclusão (obra) definitiva se torna ainda mais labiríntico. Pois, como dito, não revela a solução em um objeto, mas numa construção constelar, com múltiplos focos, múltiplos sentidos, muitas maneiras diferentes de conceber a mesma obra, todas elas originais. Numa gravura que foi impressa e modificada tantas vezes, tratar a imagem de sua matriz (desenho de origem, fotomontagem ou matriz litográfica) como a original, simplesmente já não lhe faz justiça. Assim como numa recordação, que quanto mais recobrada e recontada mais se adultera, pois cada novo acesso a ela implica uma parcela de reconstrução. Em ambos os casos, a perseguição pelo registro original, a matriz da gravura ou o acontecimento vivido, é irrelevante, pois estes já não condizem com a ficção que se estabeleceu para nós a partir de suas múltiplas reconstruções.

Da mesma forma se projeta o questionamento sobre o próprio registro inicial, do que está sendo recordado para ser recontado, sobre sua credibilidade e clareza. Como vimos na obra do artista, sua imagem-registro, a imagem inicial, já é uma composição, uma construção, já é adulterada, tenha ela sido adulterada pela intervenção em uma imagem (des)apropriada pela execução de uma fotomontagem ou por outro processo de montagem ao qual Darel a submeteu. A intervenção, a mudança e a recombinação estão em sua forma pessoal de se relacionar com estas imagens, ele parece pensá-las em fragmentos que, por sua vez, tem valores e origens diferentes, como a fotografia de Degas e a fotografia extraída

de uma revista de moda, por exemplo. Pela seleção do artista, essas imagens se nivelam não apenas visualmente, mas também em seus valores. Em sua nova construção estas sugerem novas leituras e narrativas, são destituídas de seu conteúdo original e aplicadas a uma nova ficção, indeterminada e lacunar a ponto de poder ter tantos sentidos quanto espectadores.

Recordar um acontecimento nos coloca numa condição similar, o acontecimento será em alguma medida adulterado na sua lembrança, pelos processos da memória. O artista, de maneira análoga, materializa a ação da memória através das intervenções nas imagens originais, fazendo com que suas novas construções não sejam mais confiáveis em relação ao seu conteúdo inicial. Nos processos cognitivos da memória, a simultaneidade da recordação e do esquecimento faz com que isso não possa ocorrer de outra forma que não seja distorcida, em alguma medida, em relação ao fato que se quer recuperar. Isto ainda se soma à dependência de referenciais híbridas para as lembranças, pois seu conteúdo inicial se situa no cruzamento entre duas séries distintas de pensamento, num processo exponencial de associação e derivação de construções, de memórias:

A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada. Claro, se pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas ideias mais ou menos precisas que a nossa reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidências dos outros, nos permite fazer de como teria sido nosso passado. Não obstante, ainda que seja possível evocar de maneira tão direta algumas lembranças, é impossível distinguir os casos em que assim procedemos e aqueles em que imaginamos o que teria acontecido. Assim, podemos chamar de lembranças muitas representações que, pelo menos parcialmente, se baseiam em testemunhos e deduções.⁷²

Darel faz da gravura uma máquina de adulterar imagens ao invés de reproduzi-las. E o faz sobre o apoio de que a própria ideia de reprodução seriada, em suas pequenas falhas, cria originais, ao invés de cópias que falharam. Suas intervenções ao longo do processo de criação/impressão de uma gravura quebram sua linearidade revelando-o como uma ficção, uma construção como qualquer outra. As intervenções nas etapas iniciais deste processo,

⁷² HALBWACHS, Maurice, **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

através do uso e imagens fotográficas tem ainda a particularidade de retroalimentar um meio de reprodução da imagem, a litografia, com imagens reproduzidas (e impressas), as fotografias retiradas de publicações. Em outras palavras, submete a imagem reproduzida ao processo de reproduzir imagens. O debate sobre o plágio em suas gravuras de 1980 é um indicador, ainda que sutil, da condição ambígua na qual o artista posiciona uma imagem. Mesmo que ele esteja juridicamente embasado para dizer que aquelas imagens em suas litografias não são mais do autor original, Bishin Jumonji, é possível dizer que agora elas são puramente suas? Colocar-se nesta zona indefinida apela, na analogia proposta aqui, à dificuldade de determinar lembranças que sejam puramente nossas, de que sejam livres de quaisquer pensamentos compartilhados ou influenciados por outros. Estes pensamentos, ideias ou imagens, extraídos de outras fontes ou meios, provenientes de outras pessoas podem recobrir uma lembrança individual e intervir, atuar sobre ela na inevitável criação de uma nova lembrança, uma nova construção, um novo significado. Não só o uso das imagens de terceiros pelo artista, mas suas intervenções sobre elas, na forma de recortes, recomposições, enquadramentos, preenchimentos de cor e desenhos, tem este mesmo peso.

A obra do artista questiona-se e também questiona este processo ao submeter a ele imagens fotográficas de autoria do próprio Darel. Em seu trabalho é constante a assimilação de eventos vivenciados por ele que se materializam em obras, a exemplo do convívio com a prostituta Lúcia e seu filho, o episódio do casarão de seu avô no Recife que se torna um bordel, a série com a mulher mascarada do cinturão e assim por diante. Em muitos destes casos, senão em todos, trabalha a partir de ensaios fotográficos amadores, realizados por ele mesmo diante destas pessoas ou situações, por isso também a definição de modelos que posariam para suas obras não as descreve com exatidão. Da mesma forma que desapropria imagens de terceiros em seu trabalho, o faz com as suas próprias. A exemplo dos mesmos casos citados acima, a veracidade da identidade dos envolvidos, do local onde foram registrados e também dos próprios eventos em que aquelas pessoas se encontravam, se torna cada vez mais opaca ao passo que a imagem se repete e a obra se ramifica em mais e mais versões. O caso do desenho Sem Título de 1966 [Fig. 71], exemplifica esta condição de maneira categórica. Trabalhos como este, são agrupados pelo artista sob o nome de *série cinema*. Tal título nomeia muito mais uma categoria de obras do artista do que uma série propriamente dita, uma vez que esta extrapola a gravura em exemplares desenhados,

aquarelados, pintados a óleo etc. Trata-se de composições formalmente similares à *Década de 70 II* e *Década de 80*, contudo, seus painéis trazem imagens que sugerem uma continuidade, uma sequencialidade: repetindo o personagem representado, a composição dos painéis ou ambos.



Figura 71

Darel
Sem Título
Desenho – técnica mista
1966
Coleção Carmen Damatto

Na obra em questão, a composição é dividida em quatro faixas (linhas) de painéis que mostram uma silhueta humana que parece se locomover e gesticular na penumbra. Por vezes, notamos duas figuras humanas por painel, sempre escuras e intercaladas com espaços vazios, também em preto. Ao centro e abaixo, numa porção onde os preenchimentos em vermelho são mais aparentes, há uma figura feminina nua, uma boneca. Os painéis se relacionam com base numa sugestão de movimento errático da silhueta, e a composição como um todo é muito fragmentada, devido ao grande número desses painéis.

A obra, como dito, é um original único e foi adquirida para a coleção Carmen Damatto. Uma série de fotografias deu origem ao desenho, como podemos ver na litografia *Episódio 70* [Fig. 72]. Estas fotografias foram feitas por Darel em sua casa, quando seu filho, Bruno Lins, teve um episódio conturbado sob o efeito de drogas. A litografia em questão é um dos raros casos em que o artista transferiu quimicamente as próprias fotos para a matriz de impressão, reimprimindo-as na gravura. O que mantém, é claro, a verossimilhança fotográfica e, ao menos para um círculo de pessoas, também a identidade da pessoa representada. Esta litografia é uma prova única, portanto uma obra única, na qual o artista entrevistou com o desenho e a manteve para si, integrando sua coleção particular.



Figura 72

Darel
Episódio 70
Litografia com intervenção
1970c
Coleção do artista.

Nas imagens há uma segunda figura com Bruno, uma mulher, como se pode notar mais claramente na primeira linha da composição. Os espaços entre estas linhas são preenchidos com cores variadas, bem divididas umas das outras. Os preenchimentos de cor se estendem para dentro das fotografias em alguns pontos e a obra tem duas assinaturas, uma dentro da imagem gravada e outra na base do papel, onde normalmente se assina e se colocam as informações de título e tiragem. O destaque que demos a este caso se justifica pelo nível altamente pessoal do contexto representado para o artista, das imagens produzidas e utilizadas na obra. Este, apesar disso, produziu o desenho que, como em todas as suas obras, converte a subjetividade das imagens fotográficas ao status de referências indeterminadas, abertas, de imagem desapropriada. Na composição da obra adquirida para a coleção, a referência ao episódio original, por mais dramático que possa ter sido é visualmente inexistente. Com este apagamento, abre-se o precedente para uma nova leitura, para novas relações da imagem e entre as figuras que, assim como ocorre em Darel, dividem conosco, o público, a responsabilidade por sua história e por seu drama, da maneira que ele possa nos parecer.

Esta fragilidade do registro, exposta através do apagamento de seu conteúdo na obra do artista, se compara à fragilidade da memória como documento histórico. O registro que temos de um fato, ou a imagem-registro que o artista usa, é adulterado na medida em que nós acessamos o primeiro e ele acessa o segundo. A partir disso ambos ainda são justapostos a outros, re combinados reinterpretados, reutilizados. Fazemos isto com as lembranças não apenas por recordá-las, mas por fazê-lo em grupo, por necessitar de mais registros (de outras pessoas, de outras fontes) para remontar a estrutura necessária de uma inevitável ficção – ao menos em alguma medida – que passaremos a acreditar pelas mais variadas razões: seja porque não nos parece ser de outra forma, porque a achamos mais precisa, ou porque simplesmente preferimos assim. O trânsito desses registros e das imagens é constante. Sob este aspecto se estabelece poeticamente em Darel a memória como montagem, dos lugares como cenários e das pessoas representadas como personagens. Da mesma maneira criamos um personagem em uma pessoa que conhecemos e nele passamos a acreditar, ainda que exista como tal apenas para nós, para nossa construção, como normalmente o faz. Desse modo, apesar de se criar um significado particular, o mecanismo que o cria é comum, compartilhando esta condição entre todos os

que também conhecem não apenas esta pessoa, mas qualquer outra, pois também podem criar para si um personagem a partir dela.



A



B



C



D



E

Figura 73

A Darel
Cineminha
Gravura em metal
1988
Acervo MNBA – RJ

B Darel
Luz Negra III
Litografia
s/d
Coleção Particular

C Darel
Pin Up em verde,
Litografia,
1979
Coleção Patrícia
Motta Dacca.

D Darel
Ela em amarelo
Litografia,
1979
Coleção Patrícia
Motta Dacca.

D Darel
Ela em bordô
Litografia, (P.U.)
1979
Coleção do Artista

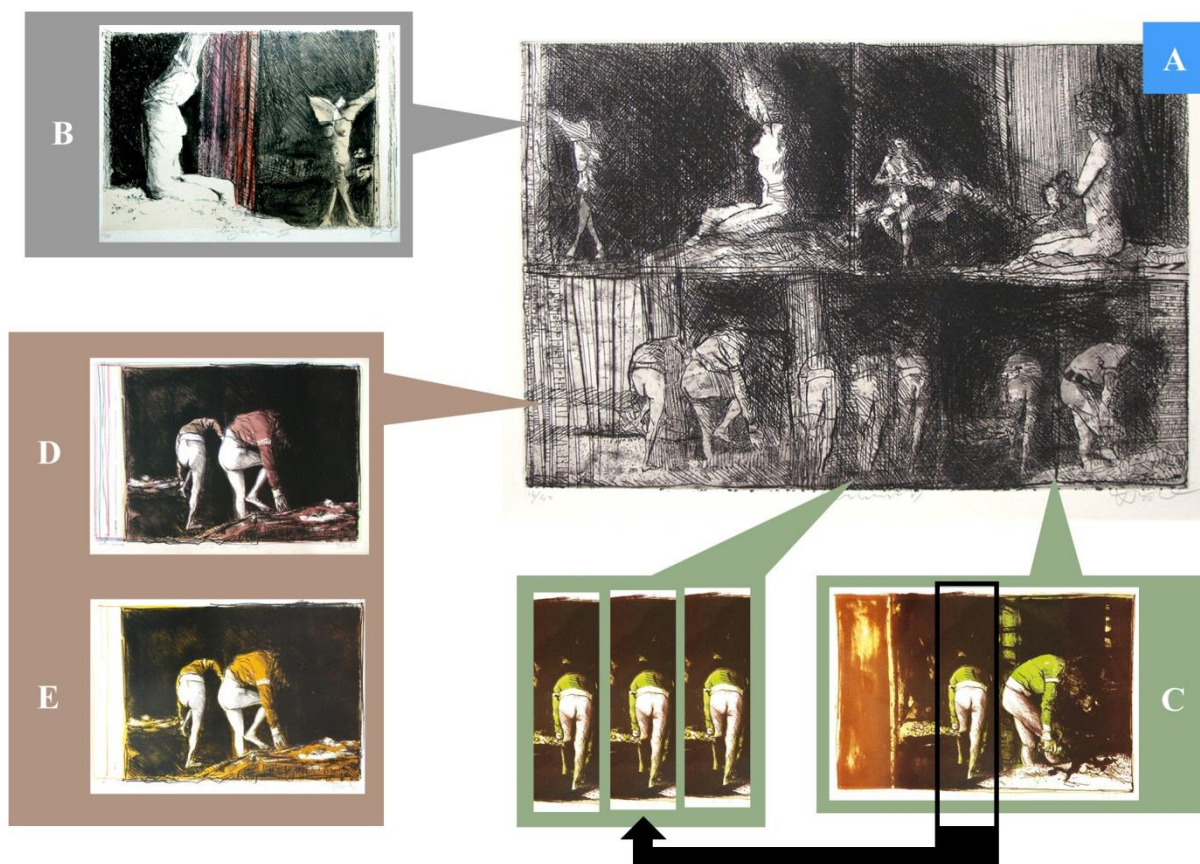


Figura 74:

Diagrama de composição do conjunto de obras da figura 73.

Esta é uma característica importante das personagens do artista, cujas lacunas em sua construção visual, a exemplo de seus rostos ocultos por máscaras, cabelos, óculos ou pelo próprio enquadramento das composições, nos fazem projetar sobre elas, inevitavelmente, uma série de características subjetivas que se originam em nossos conceitos, valores, preferências, julgamentos e hábitos. Contudo, ao apontar em Darel a gravura como uma imagem da memória e de seus processos, temos de ir além. Em vista das particularidades do entendimento, da composição das obras, do uso de imagens e do resultado das gravuras, que, ao invés de uma tiragem, geram um grupo de originais, indicamos que esta imagem da memória destaca os processos coletivos de rememoração, adulteração e construção. A última, que se concretiza para o artista através da ideia de montagem, passando cuidadosamente pelas etapas de desapropriação, fragmentação, desordem e reordenação, tem nas obras da *série cinema*, sua manifestação mais didática.

Dentre elas selecionamos o conjunto de obras [Fig. 73] do qual faz parte a gravura em metal *Cineminha*, de 1988.

Parte deste grupo, as obras B, C e E já foram reunidas anteriormente, quando introduzimos a questão da imagem de uma figura/personagem representada em momentos sequenciais de um movimento ou ação. Esta é a característica mais evidente encontrada na obra A, composta em duas linhas, com um total de cinco painéis, dois na linha superior e três na linha inferior. Distribuídos por eles vemos, nos dois painéis da primeira linha, uma figura feminina sentada sobre a cama que tira sua blusa diante do espelho. Na linha inferior a mesma figura está de pé, entre a cama e o espelho, vestindo ou tirando sua calcinha, como se pode notar entre o primeiro e o último painel da linha. Ao centro desta, há um tríptico da personagem de costas, composto pela multiplicação de seu reflexo no espelho, assim como visto no último painel, à direita. O diagrama a seguir [Fig. 74] facilita a visualização destes aspectos da composição e aponta a utilização de B, C, D e E na composição da gravura *Cineminha* (A). Ainda numa observação geral do conjunto, os elementos dos painéis e sua ação nos indicam que *imagens-registro* (fotografias ou desenhos) foram feitos a partir de uma *modelo* enquanto esta se vestia ou despia em um quarto diante de um grande espelho. A partir disso, uma diversidade de obras foi composta. Seus títulos distintos não parecem agrupá-las em nenhuma série perceptível, o alinhamento entre estas obras se dá apenas pelos critérios de repetição e sequenciamento das imagens de figuras humanas nelas contidas. O conjunto demonstra as três modalidades de repetição definidas em nosso trabalho, idealizadas para nortear o trânsito pelo universo de imagens e pelo processo de composição de obras do artista.

A *repetição da imagem por reutilização do registro* está visível já que B, C, D e E (re)utilizam as mesmas imagens, como destacado por suas letras e pelas cores cinza, marrom e verde no diagrama. Portanto, a imagem de B se repete invertida horizontalmente no primeiro painel superior da gravura em metal (A). A imagem de C se repete integralmente no último painel inferior de A, mas uma porção de sua composição, a imagem da mulher refletida no espelho, de costas, é repetida três vezes no painel central inferior de A. Já as obras D e E compartilham a mesma imagem do primeiro painel inferior da gravura A. Nossa segunda modalidade de repetição, por *parentesco de imagens* se apresenta claramente entre D e E, pois ambas partem rigorosamente do mesmo desenho em

preto, mas tem composições de cores diferentes. Uma delas, *Ela em bordô* (D) é uma prova única com intervenção, um original diferente de E, não apenas pela variação de cor, mas também pela técnica empregada e pelo título. A mesma relação de parentesco existe entre A e as demais, ou destas para A, uma vez que são, entre si, versões modificadas de uma mesma imagem e/ou de um conjunto de imagens. Por fim, a *repetição de imagem por espelhamento*, que está presente em todas as obras relacionadas, duplicando a presença da figura por um novo ângulo de observação através do reflexo da mulher diante do espelho.

A repetição da imagem – redesenhando-a – e seu emprego em múltiplas obras culmina na produção de um grupo de originais que se assemelham, e para este, não se pode aplicar uma ordenação ou uma visão genealógica verticalizada ou horizontalizada, enfim, linear. Tomar este curso implica atribuir valor e ou relações hierárquicas que limitam o processo do artista à condição de uma linha de produção diversificada. O que por sua vez limita a flexibilidade das relações de semelhança entre as diferentes obras originais do grupo. A repetição das imagens tem um caráter de multiplicação e partilha, ou seja, aplicar uma visão ordenadora com base em relações de procedência entre estas composições torna unilateral o trânsito das imagens de registro entre as obras, que, na verdade, constitui vias de mão dupla entre as cada uma delas e a próxima. Dessa forma retornamos à proposta de visão destes conjuntos como constelações, uma forma mais articulada de observá-lo mantendo suas relações ativas como são e podendo determinar diferentes agrupamentos dentro dele sem que isto seja definitivo.

Retomando os conjuntos de obras discutidos nesse capítulo, reiteramos que Darel oferece uma nova possibilidade de encarar e desordenar (ou reordenar) a gravura enquanto processo, que, em seu trabalho, discute a si próprio. Viabiliza isso exibindo as etapas que normalmente estão, por convenção ou tradição, ocultas, longe do primeiro plano: as provas de estado, as variações de cores, as imagens (des)apropriadas e as intervenções sobre impressões de prova ou sobre exemplares da tiragem. Dentro da condição criada, de encarar a produção de uma gravura sem descartes, sem provas inutilizadas, cria-se também, para cada uma destas etapas a possibilidade de continuar. Provas de estado, ou imagens impressas de qualquer parte de seu trabalho podem ser modificadas, sem que sobre elas haja o controle ou a obrigação de torna-las mais uma cópia da matriz. Uma prova de estado, por exemplo, única, que seria descartada do processo e por vezes descartada literalmente,

ou até cristalizada desta forma como um presente a um impressor ou a um amigo, tem a possibilidade de que se torne uma obra finalizada e original. Esta condição por mais conciliadora que possa soar, contém uma crítica incisiva à etapa conclusiva, à tiragem oficial de gravuras. Ramificando o original, substituindo-o por esfera de possibilidades, uma esfera de originais, ele está multiplicando, mas ao mesmo tempo fragmentando este *um* original. Não há como lidar com a gravura sem considerar sua condição de reprodutora de imagens, para Darel, além disso, não há como considerar esta condição sem que se implique na reprodução a adulteração da imagem. Sacrificando a crença de que se possa reproduzir fielmente e indeterminadamente uma imagem, sacrifica também o conceito ambíguo de originais seriados, de tiragem. A gravura, como processo desenvolvido com o objetivo de reproduzir indefinidamente uma imagem, de espalha-la horizontalmente através da cópia, é usada artisticamente como um meio expressivo subjetivo, que produz um grupo de originais iguais entre si: na forma de edição ou tiragem. A obra de Darel se coloca neste contexto exibindo seus pormenores e embasada nas reutilizações de imagens e nas adulterações possíveis, trata cada etapa, cada refação da imagem que a confecção de uma gravura oferece, como um potencial nó criativo, uma possibilidade de fazer diferentemente. Articula-se assim com o contexto numa condição de tensão estabelecida, algo que não se resolve, entre original feito em várias cópias e o processo de copiar que produz originais.

Este olhar incerto, consciente das tensões não resolvidas que sempre se estabelecem nas fronteiras entre os conceitos que confortavelmente organizamos como se o fizéssemos em um catálogo, é, em última instância, voltado a nós mesmos. A repetida fala de Darel: “*o que eu faço vem das dobras da minha alma*”⁷³, dita por ele com palavras diferentes em tantas entrevistas, condiz com sua imagem conflitiva, inquieta, do artista que também diz que prefere errar a se repetir, numa produção investigativa e crítica de si mesma. Sua fixação pela dualidade o posiciona em regiões limítrofes, em tensões irresolvíveis, em diversas esferas de sua vida ao longo dos anos. Assim era na infância, trabalhando como desenhista de maquinário na usina do Catende, onde conviveu com o cotidiano do trabalho pesado dividido entre o homem e a máquina. Condição similar o interessa a partir da arquitetura-amálgama de construções medievais e modernas da Espanha, na quieta convivência conflitiva entre os dois estilos antagônicos, que inspirou a série das *Cidades Da*

⁷³ Entrevista concedida ao autor em 21/11/2007.

mesma forma foi quanto ao episódio do casarão no Recife, onde morou seu avô, que reencontra na idade adulta transformado em um bordel, cruzando incongruentemente suas memórias de infância na casa com o novo papel desta. E também suas próprias personagens, as prostitutas, divididas entre a tradicional figura da mulher objeto à venda e a das mulheres românticas, sedutoras e lânguidas, cercadas por lençóis e gatos de estimação. A dualidade entre representação e a fantasia em suas obras, central em sua poética, visível na maneira teatral de ver suas personagens, seus quartos, suas cidades.

Não é improvável considerar que este aspecto sempre presente de dualidade, que transborda de tantas formas em seu trabalho e ao seu redor, permeie também seu processo de criação de obras. Que se perceba em sua maneira de ver, de pensar a gravura, colocando-o novamente numa região limítrofe, numa área de tensão entre o processo da gravura (tradicional) e a gravura sem processo (sue processo particular). A gravura que gera um ramo de originais diferentes em vez de uma tiragem de reproduções, é uma manifestação material do conflito que todos conhecemos, entre a euforia ansiosa pela possibilidade escolhida e o luto pelas possibilidades descartadas. Ainda além, se este é um processo determinante para nós, se somos o produto daquilo que vivemos, e, por conseguinte, de nossas escolhas, como podemos nos conhecer de fato, se a ferramenta da qual dispomos para recordar *o que foi*, é a memória, e a memória é uma construção adulterada e falha?

Esta é uma questão que emerge das gravuras de Darel ao nos depararmos com esses múltiplos originais adulterados, construídos, que sempre se afastam da matriz. Em vista da arbitrariedade dessas construções, dessas obras, lendo-as em conjunto como uma imagem da memória, reencontramos a fragilidade de nosso domínio sobre esta última, e, assim, também sobre o que nos ocorreu e como isto nos transformou. Na busca por lidar com esta condição, recorreremos ao auxílio de outras fontes para recordar, assim como sua obra recorre a outras fontes de imagens para compor. Cientes de que somos incapazes de nos lembrar sozinhos, lançamos mão de processos de memória coletiva, apoiando-nos numa recordação alheia para sustentar a montagem que realizamos, a memória que acessamos. Fazemos isso em dúvida se de fato o testemunho do outro complementa ou substitui nossa lembrança do ocorrido, que estamos numa condição dividida entre a colaboração e a adulteração, assim como se apresenta a questão da autoria das imagens (des)apropriadas e adulteradas pelo artista. A sobreposição entre as ações que alteram as imagens nos levam à

constatação que de fato toma a frente na analogia aqui proposta e no trabalho do artista: a condição de montagem, compartilhada entre as obras de Darel e a memória. Em nenhuma delas se determina sua exata origem ou fonte, não somos os únicos autores de seu conteúdo atual e também não controlamos as modificações e novas relações que elas podem estabelecer no futuro.

Fazemos um alinhamento mais, entre a imagem constelar proposta às obras do artista e uma imagem também constelar para um conjunto de memórias individuais e coletivas empregadas na recuperação de um fato ou evento. O embate pela reconstrução mais fiel do fato ocorrido ou pela aparência mais aproximada da matriz de gravura utilizada, não emerge da discussão da obra de Darel com ênfase na palavra *fiel*, mas sim na palavra *reconstrução*. Afinal, tomar uma reconstrução delas como conclusiva, ou mais fiel do que outra é saber que em meio a tantas adulterações ela é tão original e foi selecionada tão arbitrariamente quanto qualquer outra teria sido. O que nos leva a uma questão alarmante à qual, ao menos na nossa compreensão do que nos ocorreu e do que nos cerca, não costumamos estar dispostos a responder: qual é a verdadeira?

Debruçados novamente sobre a obra do artista, entendendo cada original seu produzido a partir de uma mesma matriz como verdadeiro, qual iremos escolher e com qual critério? Retornamos então, à conversa travada entre Morandi e Darel na época da viagem do brasileiro à Europa, no final da década de 1950. Ao ouvir do pintor italiano que os artistas deveriam confiar novamente na natureza, o questiona: “*Aponte para fora da janela e perguntei a ele: ‘Maestro, nessa natureza aqui?’ Ele me respondeu: ‘não na natureza que vemos, mas na natureza em que acreditamos’*”⁷⁴. O artista pernambucano parece incorporar este princípio conscientemente em sua maneira de trabalhar com arte desde então, e, assim, tem tratado poeticamente o dilema, citando as palavras de Paul Valéry: “*O artista cria uma verdade e acredita na verdade criada*”⁷⁵. Seja ela uma única verdade ou múltiplas verdades, múltiplas possibilidades contidas numa gravura ou nas diferentes memórias de uma experiência vivida, compartilhada. Desafiar este campo de tensões faz com que recaia sobre o desafiante o trabalho da montagem, do recorte, do ajuste e da adulteração para obter

⁷⁴ Depoimento de Darel Valença ao autor em 21/02/2012.

⁷⁵ Entrevista concedida ao autor em 21/11/2007.

uma, versão oficial, uma ficção aceita como a verdade, segundo à natureza na qual acreditamos.

Considerações Finais

Foi através de nossa pesquisa de mestrado, sobre a figura feminina nos trabalhos de Darel, que chegamos à presença da imagem fotográfica e, conseqüentemente, da imagem apropriada em seu processo de composição de obras. Minhas predileções pessoais pelo figurativo e pela litografia, que me levaram a pesquisar sobre o artista há sete anos, muito rapidamente cederam lugar a um interesse por sua fixação no processo da gravura e pelas imagens de circulação em massa, que emanavam de suas litografias. Ao notarmos seu nível de envolvimento com esses dois campos, ficou claro que se houvéssemos de continuar a trabalhar sobre o artista, teríamos de abordar esta dimensão de sua obra e lidar com as tensões entre estes campos. Ao nos debruçar sobre suas litografias e observar suas estratégias de composição, a figura de Lotus Lobo sempre nos vinha à mente, em virtude das semelhanças entre os processos de ambos os artistas. Seu envolvimento com a prática, o ensino e a difusão da litografia artística no país colaborou com a motivação final para discuti-los conjuntamente em nosso projeto de pesquisa de doutorado.

Sabíamos, desde o início, que nosso trabalho estaria dividido entre a recuperação e a reunião de informações difusas acerca da cronologia dos artistas; e entre uma discussão do âmbito do estatuto das imagens, de seu trânsito entre diferentes meios e aplicações. De fato, nos colocamos entre estes polos e buscamos em nosso texto uma fluidez que nos permitisse oscilar entre estes diferentes registros. Tomou à frente, durante nossa pesquisa, a produção desses artistas enquanto investigação da linguagem da gravura, da ferramenta em si e de sua ambivalência entre a arte autoral e a arte aplicada. Portanto, nossa percepção do campo onde nos colocamos aumentou consideravelmente, também em virtude da riqueza da obra de ambos com a imagem apropriada. Ao passo que desenvolvemos este trabalho e realizamos o exame de qualificação, nosso objeto de estudo se mostrou cada vez mais complexo e intrincado, cada vez mais direcionado em relação ao contemporâneo, em oposição aos mitos modernistas ou “anti-modernistas” que ainda pesam consideravelmente sobre nossa gravura.

Como dito no início deste trabalho, nos colocamos na mesma direção e nos apoiamos em estudos teóricos fundamentais sobre a gravura brasileira, dentre os quais

nomes como os de Sheila Cabo, Maria Luisa Távora e Priscila Rufinoni foram de grande proveito e amparo para nossa pesquisa. Atingimos nosso estágio de conclusão alinhados a essas autoras e cada vez mais inclinados a encarar a produção de gravura brasileira em condição de igualdade, em volume e em complexidade, em relação ao que se produziu internacionalmente no mesmo momento. A produção de Darel e Lotus Lobo nos apontou nessa direção e revelou não apenas sua posição entre os gravuristas que discutem o meio, mas como parte expansiva desta discussão a partir da profunda relação entre a gravura artística e a gravura aplicada a fins editoriais, comerciais e industriais, muito presente em nosso país até a metade do século XX. Sendo assim, ainda que estejamos aqui, nestas últimas considerações, de forma alguma damos o assunto por esgotado, pois vemos em gravuristas como estes uma área de nossa produção que deve ser reexaminada e discutida a partir de suas estratégias de criação de obras que as inserem na contemporaneidade.

No âmbito da imagem em nossa discussão, tivemos de saltar da fotografia utilizada por Darel, como pesquisamos anteriormente, à imagem de forma geral, o que implicou mudanças profundas em como lidamos com este elemento externo, apropriado, à criação das litografias. Em nossa dissertação de mestrado a discussão esteve centrada na proveniência da imagem fotográfica apropriada e no impacto que ela teve sobre a representação das formas no desenho do artista. Em meio às indagações desse uso da fotografia nos chamaram a atenção as implicações transformadoras na composição de suas obras que a aplicação dessas imagens tinha. Para este trabalho, o foco foi dado justamente a esta dimensão, ao quanto o uso da imagem externa afeta a gravura, como um processo de reprodução de imagens. Portanto, mais que uma questão de origens e efeitos, constatamos o potencial reflexivo da ideia de reprodução de imagens ao submeter novamente uma imagem impressa ou gravada ao seu meio impressor ou reproduzidor, como fazem os dois artistas.

Como constatamos, a adulteração tem um papel central neste processo, mas esta apenas é notada em função de possíveis comparações entre um original e suas cópias/partes que tenham sido mais ou menos modificadas, andando, assim, lado a lado com a repetição ou a reutilização das imagens. Centramos nossos argumentos nos capítulos II e III às voltas dessa repetição, um processo intrínseco à gravura, mas que se desenvolve com particularidade e pertinência poéticas para cada artista que decide se envolver

profundamente com esta modalidade. Darel e Lotus Lobo o fazem de maneira tão elaborada quanto natural, abordando diretamente as questões da arbitrariedade com que se desloca entre o original e a cópia na gravura, e na reprodução de imagens de forma geral.

As particularidades da apropriação de imagens nos casos dos artistas discutidos neste trabalho, sempre nos incitaram a uma definição, uma tipificação. A própria citação de Lotus Lobo à Rauschenberg, quando esta frequenta as Bienais, nos instiga a estabelecer (a partir de semelhanças entre suas obras) um campo em comum de procedimentos para ela, Darel e o artista norte-americano, de maneira que possamos nos apoiar nele ao discutirmos as variadas litografias desta tese. Contudo, o exame mais próximo dessas obras nos revelou desdobramentos tão particulares na maneira pela qual estes artistas brasileiros lidam com a imagem apropriada, por vezes imbricados na natureza/repertório da imagem apropriada e em outras vezes puramente arbitrários, que nos afastamos cada vez mais de um argumento unificador para este processo ao qual recorrem. O uso material das imagens que fazem os dois artistas discutido aqui é tão pessoal quanto seria um gesto de pincelada, uma paleta de cores, ou um tipo de iluminação que nos faz reconhecer uma obra como sendo de autoria de um determinado artista. Parece-me, em indagações ainda iniciais, que os processos de apropriação em sua maioria são abordados sob um aspecto generalizante, justamente na busca de uma estruturação que possibilite seu reconhecimento e sua aplicação em futuras análises. Interessa-nos a possibilidade de investigá-los como uma condição intrínseca de uma organização visual dos artistas (gráficos, em particular) cuja tipificação minaria suas especificidades. Seria produtivo desenvolver estes questionamentos a partir da premissa de que apropriar-se de imagens trata-se de uma condição tão universal, que cada artista que lança mão deste processo o faz de uma maneira única.

Igual particularidade é o que sobressaiu ao nosso olhar da observação conjunta das obras de Darel e de Lotus Lobo tecendo, em um único plano, a própria litografia, as imagens que remetem ou provém da gravura e a discussão de sua linguagem/meio como só poderia ser tecido a partir do contexto brasileiro dessas três dimensões. Em torno desse cruzamento se estabelece uma estrutura, ou até mesmo várias estruturas, de pensamento, de trabalho e de profissionais que se desdobram continuamente num conjunto de relações internas entre este universo de imagens, seja quais forem suas procedências, e seu reflexo

na sociedade; aqui, neste caso, refletido na arte. Esta condição explicitada pelos dois artistas envolve processos que se especializam por acontecerem de acordo com as mudanças e particularidades do local. Trabalhar a partir deste referencial é buscar acompanhar o desenvolvimento da nossa gravura como só ela pode se desenvolver, no nosso ambiente, a partir da relação que tem com esta sociedade na qual o tipo de imagem gravada que a abastece se propagou, sedimentando suas características na prática artística, no artista e no público que convive com estas mesmas imagens.

Referências

Livros:

- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo/ 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BEUTTEN-MILLER, Alberto. **Gravura Brasileira: História e Crítica**. São Paulo: Banespa Cultural, 1990.
- BRASIL Reflexão 97: **A arte contemporânea da gravura**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997.
- BREA, José Luis. (org.) **Estudios visuales** [n.1]. Murcia: Cendeac, 2003.
- CABO, Sheila. **Goeldi – Modernidade extraviada**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2005.
- _____. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.
- CARDOSO, Rafael (org.) **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ETZEL, Eduardo (pref.) **Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- FAJARDO, Elias. **Gravura**. Rio de Janeiro: Senac, 1999.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**. São Paulo: Edusp, 1994.
- FOSTER, Hal. **Recodificação: Arte, espetáculo e política cultural**. São Paulo: Casa Editora Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- GUASCH, Anna Maria (org.) **Los manifestos del arte posmoderno**. Madrid: Akal, 2000.
- GUSMÃO, Luciano. **Lotus Lobo**. Belo Horizonte: Alvo Editora, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUYSEN, Andreas. **After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, L. ; DALLENBACH, Lucien et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KOSSOVITCH, Leon, LAUDANA, Mayra. **Gravura Arte Brasileira do Século XX**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000

KRAUSS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Madrid: Tecnos, 1997.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAKS, Sergio. **Gravura moderna brasileira**: acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: MNBA, 1999.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rio, 1965.

LEITE, José Roberto Teixeira. De Goeldi ao Abstracionismo in: **Gravura Brasileira 74**. São Paulo: Fundação Bienal, 1974

LYOTARD, Jean-Francois. **Reescrever a modernidade**. O Inumano: considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1990.

MARTINS, Itajahy. **Gravura: Arte e Técnica**. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MAURÍCIO, Jayme. A gravura abstrata no brasil in: **Gravura Brasileira 74**. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

MILLIET, Sérgio. **Marginalidade da pintura moderna**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.

MORAIS, Frederico. A gravura brasileira: os anos 60/70, in: in: **Gravura Brasileira 74**. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

MORICI, Carlos. **Yves – A tirania do bem**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

NAVES, Rodrigo. **Goeldi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

PEDROSA, Mário. Do pop americano ao sertanejo. In: AMARAL, Aracy (org.) **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

RIBEIRO, Marília Andrés (org.). **Lotus Lobo**: Depoimento. Belo Horizonte: Com Arte, 2001.

_____. **Neovanguardas Belo Horizonte - anos 60**. Apresentação Annateresa Fabris. Belo Horizonte: História & Arte, 1997.

_____, SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

RIBENBOIM, Ricardo. **Gravura: Arte brasileira no século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Oswaldo Goeldi**: Iluminação, ilustração. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SAMPAIO, Marcio. **A paisagem Mineira**. Belo Horizonte: Coord. De Cultura/Fundação Palácio das Artes e Sociedade Amigos da Cultura, 1977.

SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. Nova York, Penguin Books, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

YATES, Francis A. **A Arte da Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores associados, 2006.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagem**. Madrid: Catedra, 1989.

Dissertações e Teses:

LIMA, Edna Lúcia Oliveira da Cunha. **Cinco décadas de litografia comercial no Recife: Por uma história das marcas de cigarros registradas em Pernambuco 1875-1924**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1998. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

EL BANAT, Ana Kalassa. **A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações poéticas entre os anos 40 e 60**. Campinas: Unicamp, 1996. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1996.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Quimeras da Modernidade: Uma interpretação da obra de Marcelo Grassmann**. São Paulo: USP, 2006. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Artigos:

RIBEIRO, Marília Andrés, **A expansão do Campo Artístico na Contemporaneidade**. Anais do XXV Colóquio do CBHA, Tiradentes, Minas Gerais, 2005.

_____. **O campo expandido da história da arte contemporânea brasileira**. Anais do XXVIII Colóquio do CBHA, MNBA, Rio de Janeiro, 2008.

TAVORA, Maria Luisa. **Artistas do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes e a Tradição Popular: Anos 50 e 60**. Anais do XXII Colóquio do CBHA, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2002.

_____. **Distinção e mercado para a gravura artística contemporânea nos anos 50-60 no rio de janeiro**. Anais do XXV Colóquio do CBHA, Tiradentes, Minas Gerais, 2005.

_____. **Rio de Janeiro, 1950/1970: a gravura artística francesa contemporânea como referência? Considerações preliminares**. Anais do XXVII Colóquio do CBHA, EBA/UFBA, Salvador, 2007.

_____. **JOHNNY FRIEDLAENDER: A gravura como ferramenta e expressão**. Anais do XXVIII Colóquio do CBHA, MNBA, Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Poéticas informais na gravura artística:** Rio de Janeiro – anos 50/60. Anais do XXIX Colóquio do CBHA, UFES/Espírito Santo, 2009.

_____. O ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969-projeto pedagógico de atualização da linguagem. In: **Arte & Ensaios** PPGAB/EBA/UFRJ, n15, 2007.

WEIGEL, Sigrid, A arte da memória – a memória da arte: Entre o arquivo e o atlas de imagens, entre a alfabetização, in: Seligmann-Silva, Márcio (org.). **Arte da Memória – Memória da Arte**, São Paulo: Ateliê, no prelo.

Catálogos:

Catálogo da exposição **Darel**. Rio de Janeiro: galeria de arte Masson, 1984.

Catálogo da exposição **Gravura-fotomontagem-lito-plotagem**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999

Catálogo da exposição **Memória da litografia em Minas Gerais**. Minas Gerais: Museu Mineiro, 1988.

Catálogo da exposição **Pioneiros e Discípulos**. Fundação Cauloste Gulbekian, 1988.

Catálogo **Mostra da Gravura Brasileira**. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

Catálogo **Artistas Gravuristas do Brasil**. São Paulo: Rapizes artes gráficas, 1984.

AGUILAR, Nelson (org.). **BIENAL Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ALMEIDA, Paulo Mendes de (apres.). **Panorama da arte atual brasileira:**

Desenho/Gravura. MAM, São Paulo, 1971.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **CASA de Gravura Largo do Ó:** desenhos e gravuras.

Brasília: Espaço Cultural da Embaixada da França, 1987.

CAMPELO, Ruy Alves, (org.). **Catálogo do VI Salão Nacional de Arte Moderna**. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1957.

GUSMÃO, Luciano (apres.). **Lotus Lobo** Belo Horizonte: galeria Guignard, 1970.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (apres.). **Darel obra gráfica** Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1978.

MINDLIN, José (apres.). **A Gravura de Lasar Segall**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1988.

MORAIS, Frederico. **Darel:** litos e desenhos recentes. Vitória: Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, 1982.

_____. **Colecionismo no sistema de arte**. Rio de Janeiro, Soraia Cals Escritório de Arte, 2003.

MOTTA, Patrícia (apres.). **O gravurista Roberto Burle Marx no atelier Ymagos**. São Paulo: Caixa Cultural, 2009.

MOULIN, Fabíola (coord.). **Neovanguardas – Museu de Arte da Pampulha 50 anos**. Belo horizonte: Rona Editora, 2008.

RIBEIRO, Marília Andrés (apres.) **Marca Registrada – Lotus Lobo**. Belo horizonte: Alvo Editora, 2007.

SAMPAIO, Márcio. **Seis expressões da arte mineira**: seis mulheres. Belo Horizonte: Galeria Guignard, 1982.

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

SERAPICO, Luis (org). **MAM Desenho e Gravura**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo 1980.

Periódicos:

AMARAL, Carlos Soulié do. Darel Valença extrai da vida emoções. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31/12/2000.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Depois da crise. Revista **Veja**, São Paulo, 10/05/1978.

_____. Um artista que não se repete, só melhora. Revista **Isto é**, 30/09/1981.

AUTAN, Margarida. A caligrafia Musical, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18/11/1971.

AYALA, Walmir. Darel e as novas atmosferas, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13/08/1968.

_____. A necessidade de criar, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11/05/1969.

BRAGA, Suzana. Darel Valença uma obra construída com a ajuda dos gatos e dos anjos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30/09/1979.

BRAVO. A matriz do problema. **Revista Bravo** n.40, São Paulo, 01/2001.

CAMPOFIORITO, Quirino. Um gravurista, **O Jornal**, Rio de Janeiro, 19/06/1955.

CARLOS, Newton. Darel ressucita a litografia. **Jornal Auxiliar**, Rio de Janeiro, 28/4/1956

COLLARES, Raymundo. De carona pelo submundo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11/07/1986.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Do desenho à pintura, uma só personalidade, **O Estado de São Paulo**, 10/05/1972.

_____. Da gravura à pintura e as trucagens de Darel, **O Estado de São Paulo**, 20/09/1973.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Explosão sensual na obra de Darel, **Diário de Pernambuco**, Recife, 05/05/1985.

DIÁRIO DO PARANÁ. É criação ou é plágio? **Diário do Paraná**, Curitiba, Paraná, 26/10/1980.

DIÁRIO DO PARANÁ. Sobre plágio/criação críticos defendem Darel, **Diário do Paraná**, Curitiba, Paraná, 02/11/1980.

DIÁRIO POPULAR. Revelados os dez artistas dos destaques Hilton de Gravura. **Diário Popular**, São Paulo, 27/08/1981.

ESTADO DE MINAS, O. Mais um prêmio para Lotus Lobo. **O Estado de Minas**: Belo Horizonte, 03/10/1984.

ESTADO DE SÃO PAULO, O. *Desenhista de efeitos plásticos*, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31/01/1961.

FONSECA, Elias Fajardo da. Darel na Gravura Brasileira: um artista maduro que contempla e desenha. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30/09/1979.

GIUDICE, Hildebrando. Gravura européia é igual à brasileira. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 29/05/1960.

GLOBO, O. Galeria Guignard abrirá temporada com Lotus Lobo. **O Globo**, Belo Horizonte, 19/02/1970.

GLOBO, O. Mineira com nome de Lotus participa da Bienal de Tóquio. **O Globo**, Rio de Janeiro 27/11/1972.

GLOBO, O. Darel, o desenho chega à fase madura. **O Globo**, Rio de Janeiro 17/07/1985.

GLOBO, O. Marginais, travestis, prostitutas. Darel a arte para mudar o mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro 18/07/1986.

GLOBO, O. Uma viagem pelo imaginário de filmes, grandes cidades, mulheres e literatura. **O Globo**, Rio de Janeiro 21/3/1996.

GLOBO, O. Um olhar que flagra o universo feminino. **O Globo**, Rio de Janeiro 01/10/1998.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Rio abre a maior mostra de gravura do país. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30/08/1999.

GRAVURA Brasileira hoje II: depoimentos. Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca, 1995

GRAVURA brasileira hoje III: depoimentos: Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca, 1997.

GULLAR, Ferreira. Serpa e Darel, **O Jornal**, Rio de Janeiro, 20/08/ 1963.

GUTEMBERG, Luis. Darel – Quero ser eu mesmo. **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 02/07/1960.

JAVIER, Gabriela. Darel, Mestre gravurista chega aos 80. **Visao**, Rio de Janeiro 2004.

JORNAL DA TARDE. A figuração de marginais e prostitutas. **Jornal da Tarde**, São Paulo 13/06/1985.

JORNAL DA TARDE. Darel e seu álbum de litografias. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20/08/1973.

JORNAL DO BRASIL, Darel abre exposição de meio século de arte, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23/03/1996.

JORNAL DO BRASIL, Darel voltou entusiasmado com a Escola de ULM. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31/11/1960.

KERR, Yllen. Darel, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20/08/1963.

LAUS, Harry. O apelo do anjo, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23/08/1964.

LISPECTOR, Clarice. Diálogos Possíveis. Darel, **Manchete**, 07/1978.

MACHADO, Aníbal. Expressões de Darel. **Gravuras & Gravadores**, Rio de Janeiro, 01 nov. 1989.

MARTINS, Vera. Com Darel Petite Galerie recupera o prestígio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05/09/1960.

MAURÍCIO, Jayme. Lotus: lito-objeto do ready-made mineiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20/06/1969.

MALDONADO, Sérgio. A gravura tropical de Lotus Lobo. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 09/02/1975.

MALDONADO, Sérgio. Um novo atelier de gravura. **Jornal O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 10/01/1979.

MENDONÇA, Casimiro Xavier, Cartografia Erótica, **Veja**, São Paulo, 13/03/1985.

MORAIS, Frederico. Darel mais perto do real. **O Globo**, São Paulo, 01/06/1981.

MORAIS, Frederico. Lotus, rótulos, anotações: uma realidade de Minas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09/05/1979

MORAIS, Frederico. Darel inaugura mostra na Santa Luzia. **A Gazeta**, Vitória - ES, 17/08/1982.

MORAIS, Frederico. Litografia e Arte Mineira, álbum da Rede Globo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08/01/1986.

MORAIS, Frederico. **O Estado de Minas**, Minas Gerais, 07/1969.

NEPOMUCENO, Rosa. Eis o velho Darel de volta como sempre foi. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14/05/ 1988.

PEDROSA, Mário. Darel desenhista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17/01/1961.

PEDROSA, Vera. Darel: máquina e regiões absurdas. **Correio da Nação**, Rio de Janeiro, 10/06/1968.

PEREIRA, Edmar. A grande arte de Lotus Lobo. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 03/03/1970.

POLESI, Cassiano. Em Tiradentes, uma oficina de arte e criação. **Gravuras e gravuristas**, São Paulo, 1986.

PONTUAL, Roberto. Darel: Adolescência em espelho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12/10/1979.

RATTNER, Jair. Gravuristas brasileiros expõem seus trabalhos em Portugal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26/02/1988.

RIVAS, Leda. Darel, de volta ao Recife: A ansiedade é a matéria-prima de todos os meus trabalhos. **Diário do Recife**, Recife, 19/11/1985.

RODRIGUES, Augusto. Artes Plásticas. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 05/09/1961.

SAMPAIO, Marcio. Arte/Brasil/Hoje – Minas Gerais. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro n.9 01/11/1970.

SILVA, Quirino da. Darel Valença Lins. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 29/01/1961.

SILVA, Quirino da. Artes Plásticas. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 13/08/1967.

SILVA, Quirino da. Desenhista e Gravurista. **Diário da Noite**, São Paulo, 02/02/1961.

SILVEIRA, Fernando. Darel chegou, viu e venceu. **A Noite**, Rio de Janeiro, 10/05/1956.

TRISTÃO, Mari’Stella. Lotus abre temporada. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 01/03/1970.

VEJA. Pintura desenhada. **Veja**, São Paulo, 10/05/1972.

VEJA. Vista de dentro. **Veja**, São Paulo, 12/09/1973.

VEJA. Atração pela pedra - Em São Paulo, duas oficinas de gravura conquistam para a litografia artistas de todo o país. **Veja**, São Paulo, 12/02/1985.

VIEIRA, José Geraldo. Espanha clara e negra. **Folha de São Paulo**, 02/02/1961.

VIEIRA, José Geraldo. Darel Valença. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14/10/1963.

VISÃO. Viagem fez bem a Darel. **Visão**, Rio de Janeiro, 20/10/1961.

ZANINI, Ivo. Mulheres Sensuais de Darel e temas nordestinos. **Folha de São Paulo**, São Paulo 04/08/1978.

Anexos

Entrevista com Darel Valença Lins em 21/11/2007

Obs: Entrevista realizada durante a pesquisa no projeto de mestrado intitulada *Darel, a fotografia e a figura feminina nos anos 1980*.

[Vitor Gorino]: Seu trabalho teve muitas mudanças, de temas e fases. Como acontecia esse trânsito?

[Darel Valença Lins]: Ah, eu não sei. Eu não procuro mudar, eu encontrava, eu encontro. Eu me enchia de uma coisa e mudava. Eu encontro.

[V.G.]: Existe uma história interessante sobre você, a respeito de uma viagem ao Recife, e um casarão convertido em prostíbulo...

[D.V.L.]: Quando meu pai esteve muito ruim [de saúde] eu fiquei na casa de minha avó, eu tinha uns 10 anos, ficava na rua da Concórdia. Aí, uma vez eu cheguei no Recife e queria rever essa casa, quando cheguei lá era um pardieiro, um foco de prostitutas, de todos os jeitos. Então eu passei a conviver com elas, e fiz uma série de desenhos que chamo “Rua da Concórdia”... Uma delas [prostitutas] suicidou-se, pulou do 11º andar... Eu convivi com tudo isso.

[V.G.]: Nessa época você já estava trabalhando com o tema das mulheres?

[D.V.L.]: Não, não, acho que foi o início disso tudo, deve ter sido. Eu não sei exatamente, não uso muito a lógica pra fazer as coisas, sou um homem ilógico. De vez em quando me perguntam: “Como é que você fez isso, como é que fez aquilo?” E eu não dizer, não penso assim, “eu fiz isso agora tenho que voltar pra aquilo”.

[V.G.]: Junto com as mulheres, em algumas séries há umas figuras de mascarados, homens de terno...

[D.V.L.]: Essa foi uma série que fiz com uma amante, ela posava muito pra mim, isso tem uns cinquenta anos, ela tinha umas fantasias muito estranhas, e eu fiz a série das mascaradas e dos

cinturões, e fiz uma série de gravuras, desenhos, fiz umas pinturas. É assim, eu nunca projeto muito o que eu faço, acontece e eu vou fazendo.

[V.G.]: Essa é uma delas?

[mostro a ele uma reprodução, a ruiva de cinturão, luvas e máscara, com o homem mascarado de bigode].

[D.V.L.]: Ah, é sim. (risos) Inclusive é um autorretrato, eu usava um bigode. Eu fiz uma composição, tinha um desenho, [dela] fiz uma foto do meu autorretrato e juntei.

E tem o jornal [na mão da figura masculina] Eu fui jornalista muitos anos, e eu gosto do desenho do jornal, o jornal como desenho.

[V.G.]: Nessa imagem [“o menino”]...

[D.V.L.]: Isso é uma lito, essa mulher é uma prostituta e o menino é filho dela.

[mostro a ele as litografias feitas sobre as fotos de Bishin Jumonji]

[D.V.L.]: Esses trabalhos deram muito problema, eu juntei uma foto de um japonês, com uma foto dessa mulher, a Lúcia. Ela é a mãe daquele menino, era prostituta ela. Mas apesar disso tinha muito caráter. Eu juntei as duas, deu um grande problema lá em Curitiba, diziam que eu estava usando fotos de outras pessoas, que estava fazendo plágio. Não era plágio, eu usei uma foto de uma pessoa (Jumonji) , uma foto de uma mulher e uma de uma criança, era uma outra coisa, não plágio.

[mostro a ele a reprodução de “Anos 80”]

[D.V.L.]: Essa aqui. Eu juntei as fotos com desenhos meus, essas aqui (apontando p/ os desenhos da mulher em baixo na composição) são desenhos meus, dela tirando o sapato.

[mostro a ele a reprodução da do desenho da cama do motel, com um homem e uma mulher deitados.]

[D.V.L.]: Ah, essa moça suicidou-se, chamava Elizabete. Foi na época de Recife, quando eu fiz fotografias na rua da Concórdia, Eu levei essa moça, tinha 17 anos, e eu fotografei ela pelo espelho do motel, (no teto) aí depois eu fiz o que eu chamo de “cineminha”, fiz uma montagem das fotos e fiz desenho.

Eu não tenho preconceito de porra nenhuma, faço o que eu tenho que fazer, não me preocupo com os “ismos”. Eu me identifico muito com um artista chamado Ensor, e também um chamado Soutine. Eles são o que são, nunca ligados aos movimentos, aos “ismos”. Eu cheguei a fazer cópias de Kubin, perfeitíssimas, mas era a epiderme de Kubin, nunca a alma dele. Isso é fazer escola, ser um acadêmico, fazer à maneira de fulano, é uma bitola. Então eu gosto muito mais dos artistas que nunca seguiram escolas, veja o Kandinsky, por exemplo. Depois dele muita gente seguiu a escola do abstracionismo, e se consideravam avançados e atuais. No entanto eles eram muito mais retrógrados do que um cara que fazia um quadro seu. Mesmo errado e pior e sem talento. São heróis acompanhantes, erguiam uma bandeira que não era deles. Se defendem atrás dos princípios de um grande artista, mas não deles. Li um crítico francês que já não me lembro o nome, e ele dizia “Na arte não há verdade, o artista cria uma verdade e acredita na verdade criada”.

Depoimento de Darel Valença Lins concedido ao autor em 21/02/ 2012

[Sobre sua chegada ao Rio de Janeiro e o trabalho com a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil]

Nós, na década de 50, [José] Pancetti, [Marcelo] Grassmann, frequentávamos o vermelhinho, no centro do rio. O público era só de artistas, das 16h até as 20h ficávamos lá. Eu dava aula na escola de arte Brasil e depois eu ia pra lá. Um dia Iberê apareceu, um grande artista e homem, mas era muito egocêntrico, ele veio pedir para a gente assinar um carta de protesto... Ele era muito ligado à Oswaldo Aranha... Disse a ele “Você pede pra gente assinar essas coisas eu não vou assinar coisa nenhuma.” Tivemos uma discussão brava eu e ele.

Sobre a exposição em recife, do *Nu 39*, o tema era um poema chamado o marinheiro e a noiva. Eu participei da exposição coletiva e o delegado da cidade veio me dizer que estava recebendo muitas ligações, de pessoas que acham sua obra imoral. “Eu serei obrigado a fechar sua exposição”, ele disse. “O senhor acha imoral minha obra?” perguntei. Ele disse: “não , não acho, mas o povo diz”. Respondi: “Mas então não vamos fechar, pois eu também não acho que estou fazendo coisa imoral. E o senhor também não acha”. Então ele chamou o escrivão e me fez escrever o que eu disse, e que, portanto, eu não fecharia minha exposição. Mas o delegado ameaçou de fechar assim mesmo. Meus pais me criticaram por ter abandonado a escola, diziam que se eu tivesse estudado poderia ir aos jornais me defender... Mas sou inteligente, fiquei na exposição e todos me olhavam escondidos... Pensei: “Vão fechar mesmo minha exposição”, eu não tenho dinheiro e ficava ali tentando vender trabalhos. Eu era amigo de um sujeito que trabalhava na associação de imprensa de Pernambuco. Disse: “Estou com medo de que me fechem a exposição, senhor Presidente, o senhor acha minha exposição imoral?” Ele também disse não. Então eu vou doar à associação o *Nu 39*, mas o senhor apenas poderá retirá-lo no fim da exposição. Aí eu fiquei tranquilo, pois o problema do delegado agora era com eles. Isso iniciou um debate jornalístico grande. Diziam que eu era um jovem de profundo conhecimento em prostíbulos... O governador de Recife entrou no debate, pois a coisa ficou tão grande na mídia, ele chamou todos os jornalistas e disse: “parem com isso, pois há 15 dias não se fala em outra coisa! O povo tá precisando comer feijão”. Agamenon Magalhães, falou com os jornalistas para eles pararem.

Passou de navio o Quirino Campofiorito, que era dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, que era dono de toda a imprensa brasileira... E o Quirino escrevia a coluna de artes.

Ele todo ano ia à Europa e escrevia sobre arte era um pintor decadente, acadêmico, mas sabia o que era arte. E ficou sabendo da história do *Nu 39* e do delegado. Quando chegou ao Rio escreveu na coluna dele o ponto de vista dele sobre minha exposição. Tornou-se um debate interestadual. Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba. Começou-se a discutir se desenhos de nu eram pornografia ou não, imorais ou não. E o caso de minha exposição sempre acompanhava esse debate, então, quando cheguei ao Rio, com essa história da minha exposição não ser fechada, todos já sabiam de tudo e eu era um cara conhecido em alguns pontos importantes do Brasil.

Ou sabiam [depois] da minha briga com Iberê Camargo, que era um sujeito prepotente e estava tendo problemas, mas ele não sabia estampar e eu sabia. Então o Loy Portinari, que não conhecia gravura (era irmão de Cândido Portinari) era quem tomava conta [cargo de editor] da Sociedade dos cem bibliófilos do Brasil. As edições de livro não eram no formato que Castro Maya gostaria de ter, no padrão dos bibliófilos de Paris, com gravuras originais junto do texto, em metal e em madeira... Usando tipografia manual. Então, o Loy Portinari sabendo que eu conhecia gravura, já era um gravador de nome e já vendia, que era famoso, um *avant-garde*, veio na porta do (bar) vermelhinho, me chamou e me ofereceu um prato de espaguete. Ele me disse “eu tenho um emprego para você, ser diretor técnico da gráfica de arte dos cem Bibliófilos do Brasil, cargo que eu vou deixar”. Poxa, isso era uma maravilha. “Mas tem uma condição” ele disse, sabia da minha briga com Iberê Camargo, que estava criando problemas pra Sociedade dos cem Bibliófilos, você vai ser incumbido dos bibliófilos e vai criar problemas para ele ser mandado embora... Eu, que estava inimigo de Iberê, disse: “tudo bem”. E fui nomeado diretor técnico.

Então eu fui o 1º a fazer um livro nos moldes dos bibliófilos de Paris aqui no Brasil. Com tudo manual, porque eu liguei pra Iberê e disse: eu sou o diretor técnico dos Cem Bibliófilos, e sei que você tá tendo problemas com eles no seu livro. Vamos nos reunir e deixar nossos problemas de lado e fazer o livro. E o tive [Iberê Camargo] como amigo até o último dia de sua vida. Iberê nunca mais deu problemas e eu e ele fizemos o 1º livro dos bibliófilos. O segundo livro foi meu, *Memórias de um Sargento de Milícias*, Castro Maya me chamou e mostrou um livro com litografias coloridas, eu não sabia fazer litografias coloridas, então eu gravei em metal e colori à mão. Não por vontade, mas por não saber lito em cores, como era o livro de Paris. Esse livro fez muito sucesso e talvez seja um dos poucos livros onde todos os desenhos são autênticos. A minha incumbência como diretor técnico era escolher o artista e orientá-lo para o trabalho, o Castro Maya dava palpite na feitura do livro, nos moldes de Paris, e eu escolhia os artistas. Eu illustrei o *Memórias*, mas foi difícil pra mim, porque não era um livro que falava a mim, que eu gostaria de ilustrar. Então eu escolhia o artista, de acordo com o livro e eu o orientava tecnicamente. Então veio Di Cavalcanti,

Djanira, não todos gravadores, nesses casos eles desenhavam e eu gravava. E fazia toda a parte técnica do livro. Eu fiz 16 livros desses.

A parte do Poranduba Amazonense... Tive uma grande discussão com Raymundo Castro Maya, eu dizia: os bibliófilos não podem deixar de ter um livro ilustrado por Goeldi. Que é um homem de uma importância enorme dentro da gravura no Brasil. Ele achava que Goeldi fazia gravura em negativo, como um carimbo... Eu dizia: “Gravura em madeira não é como os metais, é como Munch fazia, é um tipo de gravura expressionista alemã, é de grande importância no Brasil, pois foi ele quem implantou a gravura no país”. Ele cedeu aos meus apelos, mas Goeldi já estava doente quando recebeu a encomenda, começou e morreu duas semanas depois. Eu disse: “eu faço” o Poranduba, pois sou responsável pela entrada do Goeldi. Mas na verdade eu queria muito ilustrar o Poranduba. E tive o imenso prazer de ilustrar, era um livro que eu gostava. É um livro com histórias que os índios contavam, são bastante surrealistas. Então me interessou bastante porque são muito cheias de fantasia, assim como “*O nariz*” de Gogol, é muito surrealista. E o Poranduba tem a essência desse tipo de livro, contado pelos índios. Então me interessava.

Nas ilustrações que eu fiz para o Julio Paccello, era um álbum, eu tive plena liberdade de fazer as gravuras, porque eu plantei essa forma de conduta para livros de bibliofilia. Fiz gravuras para o Paccello que eu quis fazer. Não tinha texto, de ninguém. Era um álbum de gravura, coisa inédita na época. E pedi a Clarice Lispector que cedesse seu texto sobre mim, do *Jornal do Brasil* para publicação do álbum. Foi a Clarice que escreveu para ilustrar meus desenhos...

Quando Castro Maya morreu, seu sobrinho me ofereceu se eu queria ser dono dos Cem Bibliófilos. Eu fiquei com a prensa, mas eles queriam que eu assumisse a responsabilidade toda, que fosse responsável pelos funcionários todos que eu havia trazido. Que eram pessoas que eu trazia e treinava, ensinava a fazer tipografia, gravura e a coisa toda. Eu orientava tecnicamente, eles aparecem no livro, os operários, mas eu não. Porque ele não assinava minha carteira de trabalho. Os operários eram registrados, por isso que o sobrinho de Castro Maya queria me doar o negócio como um todo. Eles tinham uma oficina de gravura. Diziam que se Darel fosse o corpo dos Cem Bibliófilos, Castro Maya seria a alma. Então, eu não podia viver sem a alma. Dom Pedro de Orleães e Bragança, era um príncipe, ele dava os jantares e fazia o leilão dos estudos das ilustrações dos livros. Com o dinheiro investia em materiais, papel importado para o próximo livro, era editado um livro por ano. Em 1995 eu fiz um livro dos Cem Bibliófilos para Brasília, um texto do cubano Dalton Vilán. Ilustrei em serigrafia e cada livro tem minha assinatura e a dele. Tiragem de seis só.

Castro Maya era milionário. Sem ele os Cem Bibliófilos não existiriam e eu não faria os livros. Eu aprendi a fazer litografia numa estamperia dele, chamada Colombo. Mais de 50 prensas de litografia, os caras faziam litos tradicionais, à moda do século XIX. O que era um problema, muito trabalhoso. Era a lito *dello ottocento... No me interessa piu.*

[Sobre a abstração em seus trabalhos e a viagem à Europa]:

Fiz muitos abstratos, tenho muitos quadros abstratos. Tenho minha opinião sobre como fazer arte evoluindo, fazia figurativo quando cheguei da Itália e tinham muitas discussões que Morandi era um cara muito figurativo, e naquele momento predominava muito a coisa abstrata. Ora, hoje que é importante é Morandi, ninguém ouve falar dos outros [abstratos]... É como quando um sujeito rompe com grandes tradições e faz alguma coisa importante, como Mondrian... Quer dizer, não posso fazer a la Mondrian, esses são os heróis acompanhantes, levam a bandeira de alguém.

Quando eu voltei da Europa eu voltei muito diferente como artista, Morandi me deu muitas aulas e me fez outra vez a cabeça, passou a ser um amigo muito parecido com Goeldi para mim, eu ia à sua casa trocar muitas ideias. Ele não me ensinava, ele me orientava moralmente como artista. Eu estabeleci uma ligação de amigo com Morandi que durou alguns anos. Sobre a série das cidades, foi engraçado. Eu estava conversando com Morandi e disse: “o que é que o senhor acha de figurativo e abstrato?” Ele respondeu: “O artista deve voltar a confiar na natureza.” Apontei para fora da janela e perguntei a ele: “Maestro, nessa natureza aqui?” Ele me respondeu: “não na natureza que vemos, mas na natureza em que acreditamos”.

Fiz minha viagem pela Espanha e comecei a fazer meus desenhos de montanhas de cidades. Eu era muito fechado na coisa de Munch, de Dostoiévski... Pela primeira vez fui ver a paisagem, as cidades inventadas eles chamavam. Isso foi o que Goeldi disse, eu tinha que ouvir outras pessoas. Eu comecei essa fase na Europa.

Depoimento de Lotus Lobo concedido ao autor em 12/09/2012.

[Pergunto a ela sobre Darel e sobre como ela se envolveu com a litografia]

Darel eu conheço. Tive amizade com ele... Quanto tive um atelier de gravura em Tiradentes. Ele esteve lá nessa época e foi um encontro bem interessante de antigos litógrafos, eu era jovem. Quando era mais jovem eu tinha muito mais contato com esses artistas mais velhos, que já tinham feito muita litografia. Quando comecei [a estudar gravura] fui a São Paulo várias vezes. Eu era muito corajosa, não sabia nada. Me diziam: “Aqui tem o Grassmann trabalhando”. Eu batia na porta e dizia: Grassmann, eu sou de Belo Horizonte... A primeira fórmula de como imprimir bem uma lito com duas tintas, que era o que a gente tinha no Brasil naquela época, foi ele que escreveu, num papel que eu tenho até hoje: “Tantas partes de transporte magro pra tantas partes de escritura... faz essa mistura que fica melhor.” Conheci Darel, e meu primeiro professor de litografia, que foi muito amigo de Darel, o João Quaglia, eles viajaram juntos pela Europa.

O Quaglia é Baiano, mas foi estudar no Rio e fez parte de uma geração ligada à Portinari, Ado Malagoli, que era aluno de Portinari... Eram todos ligados à pintura. Quando estavam na Enba-RJ eles tiveram a oportunidade de ter litógrafos da indústria que ensinaram pra eles alguns rudimentos, Darel estava com ele. Eles ganharam uma bolsa pra Espanha e lá estudaram litografia. Conheci o Quaglia depois dessa passagem dele pela Espanha em 1973 porque ele conheceu uma moça (Lucília, escultora) de São João de Rey, casou-se com ela e foi morar lá. Montou uma oficina lá. A primeira oficina de litografia em Minas desvinculada de uma Indústria. Montou com os materiais da gráfica Castello de São João Del Rey. A escola Guignard em 1961 recebeu como doação um material de litografia da Imprensa Oficial, que modernizou seus processos. Enviou pedras, prensas e um funcionário, um aprendiz, para manusear tudo. E eu chego na escola nesse momento. Aprendo com ele, Natalício. Eu tinha entrado pra fazer pintura. Venho de uma família de pintores, a família Bracher, primos e tios.

O Natalício me convidou a aprender e eu fui. Eles poliam pedra com areia grossa, tudo muito primitivo ainda. Eu achei uma delícia desenhar na pedra. Nunca mais saí lá de dentro. Passou-se 2 anos fui com primos a São João Del Rey desenhar, ouvimos dizer que havia um pintor famoso na cidade, vindo do Rio de Janeiro. Então eu e meus primos, Carlos Bracher e tal fomos lá conhecer o pintor, quando abre a porta do atelier tinha lá uma oficina litográfica. Era lá o tal do núcleo. Ele me convidou a voltar para estudar litografia... Aí vem a coisa cômica. Eu não sabia, então arrumei uma mala bem forte e levei uma pedra. Não vou perder essa oportunidade. Quando cheguei lá, ele contava que apareceu uma moça lá com uma mala e disse: “Eu vim pra minha aula

de litografia” e dentro tinha uma pedra! [risos]. Ele dava cambalhotas de rir, abriu uma porta pro quintal e lá ele tinha umas 100 pedras...

E aí eu tive a ideia de trazer ele aqui [Escola Guignard] para que a gente tivesse um professor de verdade, pois o Natalício era um aprendiz da imprensa, não era um impressor nem um desenhista... As pedras dessa oficina tinham imagens da imprensa, e foi aí que me chamou a atenção. Imagens ligadas à litografia de papel. Ilustrações pra livros, mapas, cheques, loterias, não era estamperia sobre flandres. A aí o Quaglia veio, e todos os artistas ligados à Guignard foram fazer litografia com ele. Todos mesmo de Belo Horizonte. Inimá de Paula, já era amiga do Quaglia fez também, assim como todos os professores da UFMG... Um mês intensivo, dia e noite. Quando ele foi embora, eu continuei fazendo, mas já quis sair e montar a minha oficina. Montei um atelier e fui chamando um grupo, o *Grupo Oficina* que teve uma importância naquele momento e depois a escola achou que precisava de alguém pra lecionar [litografia] e me chamaram em 1966 pra voltar dando aula. A escola sempre foi no parque, no Palácio das Artes. Darel e o Quaglia também começaram na Enba com uma doação, da Estamperia Colombo. Também chamaram os antigos impressores para aprender, mas na Espanha frequentaram os ateliês litográficos de artistas mesmo.

O grupo oficina não foi longe, a gente era muito jovem e não tinha oportunidade de patrocínio, a maioria do grupo não confiava em ficar na gravura ou ir pra belas artes. A maioria virou arquiteto, a Klara Kaiser em SP, o Paulo Laender aqui, o Lúcio Weick virou publicitário, e aí eu fiquei sozinha de novo com aquilo tudo. Eu achava que ia continuar e fui ficando. Nesse meio tempo eu conheci a figura que foi mais importante pra mim, que foi o Antônio Grosso. Ele era um litógrafo com bastante técnica, como eu. Em MG aconteceu algo importante: não tivemos pessoas da indústria [impressores] que ficaram ensinando a técnica e imprimindo pros artistas, em ateliês e oficinas. Em BH não teve isso, veio o Quaglia como artista e deixou eu, Klara Kaiser, como as duas que ficaram pra mostrar pros outros como era. Então a formação aqui foi diferente, a gente aqui fazia tudo: arte e técnica.

Na década de 1960 o Quaglia disse que pra aprender mais mesmo eu teria que ir pro Rio de Janeiro. Vai ter que conhecer o Antônio Grosso. Eu fiz com ele um álbum do Antônio Bandeira, que o Antônio Grosso imprimiu. Tudo o que aprendi devo a ele. No rio apareceu também o Octávio Pereira. Passou muitos anos no EUA e foi impressor da Gemini. Ele e o Grosso fundaram um atelier nos moldes dos americanos, a oficina Planus. E ele me convidou a trabalhar estagiar lá pra que eu pudesse aprender mais com o Pereira. Foi minha 1ª experiência num atelier perfeito, me mostrou muitas litos que ele imprimiu nos EUA com cores e tudo mais... Estudei muito, anotei muitas coisas, nomes de papéis, tintas, procedimentos. Foi ótimo. Artistas importantes do Brasil estiveram

lá. Mas não deu muito certo, ninguém aparecia e eles não tinham encomendas. Aí algum empresário o levou para São Paulo. O Grosso não quis sair do Rio, e ficou. Muito carioca, tinha um grande atelier, não queria outra aventura. E foi o Pereira pra SP. Fundou uma oficina na rua Jaguaribe, chamava “Áries”. Era um espetáculo, técnicas mistas. Lito fundida com serigrafia, dois andares, uma maravilha. Era grande demais e ele sozinho. Aí entra o Elísio, fecha a Áries e fundam a Ymagos, que depois se funde com a Almavera, onde o Alemão era impressor-chefe... O Octávio já estava adoecendo nessa época, uma úlcera e outras coisas. A litografia exigia muito dele, os processos precisavam ser retocados de madrugada às vezes, tudo muito custoso. Esse mundo desmoronou e aí entrou a figura do Elísio. Só que era uma casa menor, pequena, mas foi crescendo. As Edições eram grandes. Mas aí vem uma coisa ruim pra gravura, a falta da qualidade.

Conheci outras pessoas que trabalharam ali. Em 1985/86 ele [Otávio] ainda fez edições pro Scler, fizemos edições pra ele lá em Tiradentes. O Scler quis levar o Octávio pra Tiradentes no nosso atelier, mas ele não teve condições físicas. Ele tinha sido convidado pra orientar esse trabalho do Scler. A própria casa de gravura do largo do ó fazia impressões pra outros artistas, mas eu discuto muito isso, houve um momento que a litografia cai muito. Vira meio de reprodução pra muitos artistas que não tem nada a ver com gravura. E isso danificou a imagem da gravura. Há uma decadência mesmo na lito e em Tiradentes eu senti que estava fazendo parte disso e quis parar. Não era esse o nosso objetivo. No começo propomos ao Yves Alvez que nunca faríamos essas edições grandes, no máximo até 40-50. Mas no mercado havia pessoas que queriam 200. E a gente começou a aceitar, e de repente a gente já tava fazendo...

Paulo Guedes eu também levei pra Tiradentes. Ele também era de SP. A gente tinha uma boa ligação com São Paulo via Otávio Pereira, trazíamos muita gente pra Tiradentes e a gente também ia pra lá. Mas eu nunca fiz meus trabalhos com ninguém. Nunca usei um impressor, o trabalho deles. Até porque eu parti para outra conversa, bem no fim dos anos 1960. Achei que o meio de multiplicar nunca fazia cópias iguais... Eu tinha a matriz pra brincar e se fizesse 100 gravuras seriam todas diferentes (entre si) às vezes eu passava a nem assinar, a mesma imagem poderia aparecer em 10, 20 trabalhos, com rótulos e sem rótulos também. Sempre gostei de ficar com uma mesma pedra até 20 anos, refazendo aqueles desenhos, como as matrizes são minhas eu posso brincar, estou numa imagem às vezes ela vira outra. Essa imagem aqui (aponta gravura gestual abstrata) essa mesma imagem e pedra aparece em outros lugares. A gravura pra mim é isso, um meio de multiplicar, não é fazer cópias idênticas. É claro que os rótulos é que me levaram a isso, não tenha dúvida. Mas já nesse trabalho de oficina litográfica pra outros artistas você tinha que aceitar coisas que filosoficamente não condiziam com o que você acredita.

Houve alguma coisa antes da utilização dos rótulos e uma coisa que vem depois, acho que antes eu era bem figurativa e bem calcada no Quaglia, remetia à imagem do professor. Depois eu fui abstraindo a partir daquelas imagens e não houve muita aceitação, por ele ser um artista figurativo que não acreditava em outras formas de trabalhar. Me distanciei e comecei a ter outras referências, como Fayga Ostrower, que trabalhava uma abstração informal, fiquei muito amiga dela e fiz cursos com ela e ali meu trabalho mudou. Depois de certa passagem dentro do informal percebi que estava estruturando demais meu trabalho com formas geométricas e foi nesse momento que fiquei no impasse. Dei uma paradinha ali. Vou me aventurar a me trabalhar com esses rótulos. Eu já copiava esses rótulos. E não conseguia granitar uma pedra sem fazer o rótulo que estava ali, achava que eu ia desmanchar o desenho de alguém.

Lá na Guignard se perdeu muito. Eu não conseguia imprimir muito porque não tínhamos muito conhecimento. Quando dei essa parada [com o abstrato informal na litografia], também fui frequentando bienais. E acho que o contato maior, que me deu força pra trabalhar as imagens industriais foi o trabalho do Rauschenberg, que vi ao vivo na Bienal [...] Aí veio um convite em 1968 do crítico Jayme Maurício para participar da pré-bienal de Paris. Era uma prévia. Basearam-se no meu trabalho de até então. Eu não trabalhava com cor, era radical, não queria, minha formação de cinema era só de filmes em preto e branco, eu não queria mesmo trabalhar com cor. Senti-me incomodada a ter que voltar nas imagens pelas quais me escolheram porque eu já não fazia isso mais. Pensei, vou ser desonesta comigo voltando lá, então eu interrompi esse processo. E pensei: vou fazer os rótulos. E não sei como serei recebida, vou aparecer com um trabalho pelo qual não fui convidada. Amigos me chamaram pra Juiz de Fora [na Estamparia das Indústrias Reunidas Fagundes Netto] me convidando pra fazer esse trabalho na própria fábrica. Os próprios desenhistas e impressores me traziam coisas e materiais, me mostravam objetos e processos. Foi aí que eu comecei as maculaturas, eles jogavam fora aquilo, como lixo! Eu sempre peguei aquelas folhas como elas estavam, elas ficavam à disposição da máquina pra acerto de registro das cores... Então pra não gastar material eles usam sempre a mesma folha, pra imprimir, pra limpar a prensa e cada vez que eu olhava aquilo eu pensava: isso é tudo o que eu quero fazer, e já está pronto. Eu nunca interfeirei nas folhas, elas são intocáveis.

E aí eu comecei a fazer impressões disso e daquilo ali, em papéis transparentes plásticos, poliéster, um sobre o outro. Montei uns painéis em poliéster, um sobre o outro e mandei pra essa pré-bienal de Paris. A abertura foi num museu de arte moderna, em plena ditadura militar, ou seja, a exposição abriu e fechou na mesma hora. Havia muitos trabalhos de conotação política e de repressão. Os críticos escolheram a Míriam Chiaverino, mas eu não tive nenhum trabalho desses de

volta. O pessoal do Rio de Janeiro comprou tudo. Os críticos e a dona do *Jornal da Manhã*, Maurice Sodré, queriam me conhecer... Em 1969 tinha a Bienal de SP, propus coisas bem maiores e fui premiada, aí começou essa projeção maior. Eles, os críticos, acharam que eu era homem, mas isso foi bom, eles escrevem bem sobre o trabalho na abertura sem conhecer o artista, então era o trabalho que contava... Eu fiquei mais ou menos dez anos usando essas imagens e depois saí um pouco disso. As maculaturas: Eu sempre peguei aquelas folhas como elas estavam, elas ficavam à disposição da máquina pra acerto de registro das cores... Então pra não gastarem material eles usam sempre a mesma, pra imprimir, pra limpar a prensa e cada vez que eu olhava aquilo eu pensava: gente, isso é tudo o que eu quero fazer e nunca vou , e já tá pronto. Eu nunca interferi. É pegar e mostrar, elas são intocáveis.

E teve as exposição de 1970, na galeria Guignard, que eu acho que foi o marco da minha carreira mesmo, eu apresentei só esse trabalho, (com os rótulos) faixas de plástico, as maculaturas, a bobina (corte e leve/plástico) esses trabalhos todos. E uma dessas faixas dessa expo foi para o salão de Campinas e foi premiada ou alguém comprou e lá ficou. [prêmio aquisição]. Na época a gente não documentava, não tinha essa preocupação, não tenho fotos não tenho um documento mesmo. Quem escreveu muito sobre o meu trabalho foi o Frederico morais e o Marcio Sampaio. A gente se conheceu na juventude, na escola Guignard, ele como poeta e amigo de outros pintores, mesmo porque ele morava aqui no bairro. Ele era ligado à turma de literatura do suplemento literário, que era um grupo muito importante aqui de MG, escreveu muitas críticas sobre meu trabalho enquanto aconteceu. Ele documentou bem esse período.

Eu não concordo com a minha inserção no Itaú Cultural, não concordo com esse texto. Há uma dificuldade de aceitação do meu trabalho depois dessas imagens (rótulos), mesmo onde me colocaram nesse livro do Itaú eu não concordo, não foi essa a minha proposta. Não concordo com essa classificação. E depois desse capítulo há um que discute a gravura brasileira, sua técnica. Eu sou exatamente desse setor que discute o processo, que usa a borda da pedra, e nunca consegui entrar nele. Igual aquela gravura ali. O desenho é a pedra litográfica, não tem pincel, não tem desenho, foi a pedra que desenhou. E só girei a pedra com o touche litográfico, no movimento do polimento. Mas eles nunca querem ver isso, qual é a proposta, não procuram saber. Há um grande interesse por aquele material de 1960 / 70 o mercado empurra isso, vira história, fica interessante... Mas mesmo eu, agora com distanciamento, realmente vejo que teve uma importância [rótulos] eu sei me analisar e compreender a importância que teve, mas isso não anula o que se faz hoje. Nem as galerias aceitam ficar com o meu trabalho hoje. Há no meu ponto de vista qualidade no trabalho que é feito hoje, e eles não querem.

Quando iniciei um projeto de livro pela Petrobrás, uma retrospectiva da minha obra, eu e vários amigos, artistas e pessoal ligadas a mim e à gravura analisamos meu trabalho e os diferentes momentos. Começamos a ver vários elementos que estavam na estamperia litográfica: os rótulos, as maculaturas, e outros assuntos que eu abordei: as bordas da pedra, o desenho com a própria pedra. Fomos enumerando, deu uns 15 itens como esses. De papéis transparentes, placas, bobinas. Anotamos várias fases que aconteceram desde a pré-bienal de Paris. E num dado momento deu um estalo geral em todo mundo, que de repente eu não precisaria dividir mais, que meu trabalho se articulava em várias direções, mas sobre um mesmo assunto. Eu ando por dois caminhos, um que é o meu trabalho pessoal de artista e o outro: o da recuperação dos rótulos, da pesquisa do design das pedras antigas, um trabalho exaustivo e pesado, inclusive economicamente. E não consegui fazer um grupo que comprasse essa ideia pra dar sequência nesse trabalho. Enfim, a gente viu, que o meu trabalho [artístico] e todo esse trabalho de pesquisa e tudo mais, ele poderia ser um só, na verdade. Eu não posso ficar nessas gavetas, é tudo, é tudo uma coisa só. Então vamos fazer um livro só, *Da estamperia litográfica - Lotus Lobo*.

[Sobre a impressão da marca de balas GILDA]

Eu conheci o desenhista que fez isso, Clemente Zélo. Acho fantástico o desenho, perguntei a ele como tinha tido aquela ideia. As balas chamam Gilda, então ele se lembrou do filme e fez a Rita Hayworth. Eu perguntei das letras... Elas vêm da tipografia? Ele disse: “Não, a 5ª letra chama *fantasia*, eu crio e mostro para o cliente, se ele gostar, passa.” Falei a ele: “você é um artista, Clemente!” Ele disse: “não, eu sou um copista.” [Lotus Lobo faz expressão de preocupação].

[Sobre álbum de marcas litográficas recuperadas]

Esse aqui é o trabalho de restauro das marcas, que a gente fez no projeto da memória litográfica de Minas Gerais, aí vai, tampa de marmelada, a *Rosa de Ouro*, que eu usei muito... Isso tudo a gente pegou de matrizes, restaurou e imprimiu. E a composição de cor desses trabalhos, bom esses artistas são maravilhosos, eles escrevem a composição das cores nas matrizes... As cores aproximadamente são essas. Eles escrevem tudo. Mas quando é meu trabalho eu mudo as cores como eu quiser. Igual esse arabesquinho, feito com muito capricho. Essa bandeja aqui é feita em crayon, no flandres, isso é raridade. Clemente Zélo também.

Depoimento de Marcio Sampaio concedido ao autor em 13/09/2012.

[Sobre as origens de Lotus Lobo com a litografia]

O Grupo oficina foi um grupo de alguns artistas, alguns foram pra São Paulo. O grupo surgiu dentro da escola Guignard, em 1962. Ele ainda era vivo, já não dava aula há muito tempo, mas havia aquela reverência a ele, aquela ligação muito forte com Guignard. As pessoas [alunos] buscando novas maneiras de fazer, de pintar, mas estava tudo ainda muito preso à maneira de Guignard.

Então em 1963-64 um grupo de alunos da escola [Guignard] e alguns jovens artistas de fora também, se reuniram e começaram a fazer coisas diferentes. Era gravura e desenho, na maioria. E começaram a destoar bastante da produção da escola, eles tinham uma interlocução muito forte com o Frederico Moraes, que fazia crítica e um jornalismo cultural muito denso em MG, então ele dava voz a esse pessoal todo. Com esse estímulo, o grupo deslanchou numa primeira exposição já muito interessante e bem diferente do que se via sempre, já dizendo outras coisas. Foi no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, que tinha uma boa galeria, muito ativa, e ajudou esses alunos a despontarem. Isso geralmente ocorria em salões, porque o circuito de galerias ainda estava vinculado a outro tipo de produção e não absorvia esse pessoal. Mas isso foi bom, porque nos salões ela [Lotus Lobo] e eles encontraram interlocução para aqueles trabalhos, o público e os críticos dos salões de arte estavam alinhados com a discussão da arte contemporânea que aqueles jovens artistas estavam explorando. Nesse momento a Lotus já está fazendo litografia, a partir do curso do Quaglia, que veio à escola Guignard e foi importantíssimo, deu um curso para muitos artistas aligados à escola e de fora também. Queriam sair da arte muito acoplada às ideias de Guignard, que era algo que fechava um pouco, sem desmerecer o encanto de sua obra, é claro. Então o grupo começou a mudar o ritmo geral da criação em MG, em técnicas, motivos, posturas. Algo como: “Não, não queremos mais Guignard. Conhecemos e admiramos, mas não queremos fazer Guignard”. O Frederico Moraes, que fazia crítica e um jornalismo cultural muito denso em MG, então ele dava voz a esse pessoal todo.

Foi o que aconteceu quando a Lotus foi à Juiz de Fora, toda a raiz familiar dela é de lá. É quando ela descobre a questão da litografia comercial e dos rótulos, que, certamente, como todos nós, era algo que ela já tinha em casa: as latas de biscoito, de balas, os rótulos das latas de manteiga “primeiríssima qualidade”. Ela encontrou um filão interessante pra trabalhar com litografia, e teve uma importante sacada, de apropriar as folhas de flandres, as maculaturas, são usadas pra prova de

impressão. E ela viu uma coisa fantástica naquelas peças, chegou a criar objetos, os lito-objetos, dobrando, tirando aquilo do plano bidimensional e trazendo para o espaço.

Agora, daí, dessa experiência toda com a litografia industrial, vem a exposição que ela realiza na Galeria Guignard, em 1970, traz umas coisas muito interessantes. Uma delas era uma bobina, um rolo impresso de papel kraft de uns 30m e assinava partes por partes, para as pessoas puxarem e cortarem uma impressão de marca, e levarem pra elas. Isso é muito contemporâneo, antecipa uma série de comportamentos, de procedimentos de arte contemporânea mesmo, com o uso da litografia, das impressões. Essa expo foi fantástica, ela curvou as folhas de flandres, criou uma série de formas e pregou no painel, então aquilo fazia uma volta, se projetava para o espaço. A obra dela tinha poucos compradores, que eu saiba. Eu não me envolvia com as questões de mercado, pois isso criava uma certa dificuldade pra exercer a minha função, que era a de crítica, justamente.

A partir daí ela vai transformando seu trabalho, aquilo que era mais apropriação e menos transfiguração vai se revertendo. Trabalhando uma ênfase maior na transfiguração das matrizes pra fazer uma coisa nova, diferente. Aí que eu acredito que as maculaturas entram, nelas ela encontrou quase que infinitas sobreposições, e se apropriou disso como procedimento, criando sobreposições em impressão em papel, em chapas de acrílico que deslizavam umas sobre as outras. Aquilo recombinava as imagens e fundia as cores em novas cores. As maculaturas foram uma coisa que rendeu muito pra reflexão da Lotus sobre o seu trabalho com litografia. Chegou um momento em que ela manteve os levantamentos das matrizes e litografias, de resgatar os materiais das casas litográficas que fecharam, e ela tentando salvar aquelas matrizes todas que têm um valor imenso...

Mesmo mantendo essa preocupação, com todo esse patrimônio cultural, que são os acervos de casas litográficas, a produção pessoal dela foi se modificando, à medida que ela ia transfigurando as matrizes elas foram se abstraindo. Ela foi tirando as referências figurativas mais imediatas, foi deixando o que era o decorativismo. Ia subtraindo detalhes e deixando outros, nesse processo, ela caiu na abstração, aí já não havia mais a referência direta aos rótulos, já era algo completamente independente, e muito bonito, porque aí se sobressai a cor dela, que é maravilhosa. Antes disso ela trabalhava as cores mais ligadas à litografia [de rótulos] mesmo, quase chapado, com as sobreposições e justaposições, chapados e pontilhados, que eram dadas pelo rótulo, algo muito específico.

Isso tudo ainda foi nos anos 1970, ela levou junto a pesquisa, o trabalho de preservação das matrizes, da visualidade dos rótulos, com uma dedicação muito intensa, com a oficina de Tiradentes

[Casa de Gravura Largo do Ó], depois teve outra em BH. Houve um movimento de litografia muito forte, tanto da pedra como do flandres, acrílico. Criou-se aí uma coisa pra mercado, muitos artistas foram fazendo, essa multiplicação incluía transposição de obras de artistas que não eram da linguagem da litografia, pinturas que viravam litografias serigrafias. E acabam virando as gravuras de hotel, motel, tiragens muito numerosas. Vulgarizou. Tinha artistas de muito bom nível, mas com muitos que não se encaixavam nesse perfil. Que na verdade, nos anos 60 houve um movimento no rio de democratização da arte, que desenvolveu muito a serigrafia, que corre muito em paralelo à litografia, então, um grupo de grandes artistas, gente como Scliar, a Anna Letycia... Dionísio Santos, um grande impressor, esse núcleo foi um dos que começa a trabalhar com serigrafia nessa proposta de democratizar a arte, como oficina para artistas.