



## Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Doutora em Literatura Comparada (Faculdade de Letras da UFMG), Master of Fine Arts (MFA) (Pratt Institute – New York), Bacharel em Belas Artes (Escola de Belas Artes da UFMG). Sub-coordenadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

cacau\_freitas@hotmail.com

### LOTUS LOBO: A LETRA COMO MARCA, A MARCA DA LETRA

#### Introdução

Nesse estudo são discutidas as relações entre texto e imagem, a partir de uma abordagem da litografia industrial da primeira metade do século XX em Minas Gerais, com uma análise das marcas e rótulos ali produzidos. Esses rótulos passam por um processo intertextual de devoração antropofágica, já que os mesmos eram a princípio desenhados a partir de modelos europeus, incorporando mais tarde elementos “caipiras”, dando origem a um estilo híbrido, mesclando elementos oriundos da arte culta e da arte popular.

Em seguida é feita uma análise intertextual do trabalho da litógrafa Lotus Lobo<sup>2</sup> e sua apropriação dessas antigas marcas da estamperia litográfica mineira. Lotus Lobo também realiza um trabalho intertextual de devoração antropofágica, através da apropriação de rótulos da estamperia litográfica, com os quais ela gera imagens poéticas, discutindo a própria linguagem gráfica, em um processo de devoração e releitura. Seu trabalho com as marcas, embora tenha sido produzido na década de 70, permanece atual, discutindo problemas como a apropriação de imagens e de materiais descartados e as relações da arte brasileira com a arte em geral.

Assim, a relação entre as marcas da

estamperia litográfica e arte se coloca em dois níveis: primeiramente no próprio trabalho dos desenhistas dos rótulos, já que os mesmos ultrapassavam o mero objetivo de comunicação publicitária, instaurando uma visualidade peculiar, fazendo com que as peças gráficas criadas pudessem ser apreciadas pela presença de uma estética popular, que lança mão de elementos tomados da arte culta e da arte popular. A valorização dessa estética popular foi também possível graças à quebra da grande divisão existente entre arte culta e arte popular, engendrada pela *pop art*<sup>3</sup>. Num segundo momento, a relação entre as marcas da estamperia litográfica e arte é estabelecida através do trabalho de Lotus Lobo, na maneira como essa artista se apropria das referidas marcas, no seu trabalho, através da citação e da releitura das mesmas.

#### A litografia comercial em Minas Gerais

A litografia foi um dos meios mais eficientes de comunicação impressa na época de sua invenção (Alemanha, 1796). No século XIX estabeleceram-se as diferenças técnicas, formais e funcionais básicas, entre a litografia industrial/comercial e a litografia artística. Essa linguagem gráfica teve um importante papel nas mudanças culturais e sociais que se

processavam no Brasil na época de sua introdução, na segunda metade do século XIX:

“veiculando as idéias mais avançadas, criticando com humor a situação político/social, e ainda disseminando as criações e os registros da nossa paisagem, dos usos e costumes regionais, fixados pelos artistas-repórteres, e imprimindo as marcas de nossos produtos e os marcos (diplomas, cartas, mostruários) do pretendido progresso nacional”.<sup>4</sup>

A litografia comercial mineira foi fundada em 1888, na cidade de Juiz de Fora, onde foram impressos diplomas, o projeto de água e esgotos daquela cidade, catálogos, bilhetes postais, cartões de visita, rótulos de bebidas. Outras casas litográficas foram criadas para atender à crescente demanda de serviços litográficos, levando à especialização das oficinas: **estamparias para metal** - impressões em folhas de flandres para produtos enlatados (manteiga, queijo, banha, fumo, biscoito, doce, bala, etc.) e objetos manufaturados (pratos, bandejas, latas de mantimentos) e as **litografias gráficas**, para impressões sobre papel (rótulos, etiquetas para produtos farmacêuticos, de higiene e de beleza; diplomas, cartazes, mapas, cartões de visitas, postais, etc.). As imagens eram desenhadas na pedra por artistas, a maioria formados nas academias européias, que misturavam paisagens alpinas e holandesas ao bucolismo interiorano, guirlandas rococó, mas tudo bem adaptado ao gosto mineiro, passando por um verdadeiro processo antropofágico. As marcas e rótulos eram desenhados num “*disaim caipira*” (Márcio Sampaio): mistura de um gosto caipira sobre as formas cultas, engendrando imagens brasileiríssimas que, “*sobrepondo-se à categoria do kitsch, correspondem a um dos aspectos mais interessantes do processo antropofágico, que mais uma vez se manifesta no quadro da arte mineira*”<sup>5</sup>. Se, no período colonial, os entalhadores trabalhavam a

decoreação de altares e retábulos das igrejas usando como referência álbuns de repertório visual barroco e rococó, trazidos da Europa, também os desenhistas das oficinas litográficas partiam dos modelos das escolas bávaras e italianas (com ressonâncias neoclássicas e rococós, art-nouveau, estilo império e góticas, com suas filigranas) que eram por eles assimiladas e transformadas, na criação de um estilo local. Tal prática deu origem a paisagens rurais mineiras, “*com as vaquinhas e coqueiros, dentro de uma cartela rococó; figuras de mulatas ou índios entrelaçadas pelos arabescos art-nouveau, paisagens alpinas informando produtos tipicamente mineiros - tudo de primeiríssima qualidade*”<sup>6</sup>. Através de um processo de apropriação foi nascendo um estilo híbrido que unia a arte culta a uma visualidade nitidamente popular na criação dos rótulos e das embalagens litográficas.

A primeira geração dos desenhistas-litógrafos era européia e suas imagens eram baseadas em modelos europeus, como na marca Manteiga D'Alva (Fig.1), que eles copiavam de álbuns, os quais traziam diferentes estilos de montagem, vinhetas, molduras e decorações gráficas para as marcas. Utilizavam esses modelos mudando ou adaptando somente o nome do produto. Essas marcas brasileiras de biscoitos e manteiga são idênticas às francesas. Mais tarde começou a haver a incorporação de elementos brasileiros nas marcas, combinados com guirlandas e arabescos *art nouveau*, como por exemplo na marca *Apparecida* (Fig.2), na qual aparece um vilarejo com uma igreja, um rio e um barco com pescadores puxando a rede. É uma paisagem tipicamente interiorana, com montanhas ao fundo, tudo isso cercado por uma moldura *art nouveau*. Essa marca mescla as letras da marca desenhadas a mão com letras tipográficas. Essas imagens vinham das paisagens das fazendas, do canavial, de fotos de familiares do produtor que pedia ao desenhista para os incluir na marca. Aí nasce realmente a “marca” mineira: a paisagem, os tipos físicos, as plantas, os produtos (Fig.3).



Figura 1. Manteiga D'Alva. Folha de Flandres, 30x70 cm  
(Coleção Lotus Lobo).



Figura 2. Manteiga Aparecida. Página do álbum do projeto para o CMRC, 1976 - "O design do rótulo litográfico mineiro" (Lotus Lobo), 80x40 cm (Coleção Lotus Lobo)



Figura 3. Manteiga Nice. Folha de Flandres, 30x70 cm  
(Coleção Lotus Lobo)



Figura 4. Fumo Iris. Folha de Flandres, 12,5x40,5 cm  
(Coleção Lotus Lobo).

Na marca de *Fumo Íris* (Fig.4), surge a figura do caipira de chapéu pitando o cigarro de palha, em meio a uma plantação de fumo, que aparece enrolado sob seu pé. São desenhos primitivos, o que mostra que os desenhistas não possuíam treino acadêmico. A moldura, mais uma vez, segue o modelo europeu, mas já bem adaptado ao gosto local, já que pequenos galhos com as folhas e as flores do fumo são distribuídas ao seu redor. Também as cores seguem um padrão local, combinando dois tons de azul com um laranja bem vivo.

Eram utilizados, por vezes, clichês com imagens que eram transportadas para a pedra, dando origem a marcas que eram montadas em seguida, com letras desenhadas e emolduradas por desenhos *art deco*. (Fig.5).

Por fim, eles não mais copiavam os desenhos, mas os criavam. A *Grapiúna* (Fig.6), por exemplo, é uma marca que não tem características européias, mostrando, porém, um empobrecimento iconográfico.

Nas marcas litográficas, há diferentes tipos de letras. Os calígrafos, responsáveis pelo desenho das letras, partiam de alguns poucos modelos que podiam ser utilizados sem variações, ou então criavam suas próprias letras, que eram chamadas de "letras-fantasia": "*a letra-fantasia é aquela que a gente inventa e mostra 'pro' cliente e se ele gostar...*" conta *Lótus Lobo*<sup>7</sup>, que guarda na memória a lembrança de vários encontros com esses desenhistas.

Mais tarde, começaram a surgir letras tipográficas incorporadas à marca. Uma mesma marca podia conter letras elaboradas, desenhadas a mão, e letras tipográficas, mais simples e retas, sem ornamentos, formando uma imagem híbrida. A letra é, assim, o "*símbolo por excelência*". O desenho da letra, nas marcas litográficas, mostra toda uma trajetória, desde a obediência aos modelos, passando pela letra-fantasia, até a letra tipográfica incorporada à litografia, e ainda a *letraset*.

Na fase seguinte, considerada como

decadência da estamperia litográfica, não há mais o desenhista responsável pelo desenvolvimento da marca, já que os desenhistas que foram envelhecendo não seriam substituídos por outros. As usinas tinham um material tão rico e vasto para copiar (as matrizes impressas e os acetatos) que elas não tinham mais a necessidade de empregar desenhistas, sendo suficiente usar a marca com *letraset*.

Com o aparecimento da *letraset*, não há mais nenhuma criação no desenho de letra.<sup>8</sup> Esse trabalho deu origem a marcas montadas a partir das marcas antigas que já não têm a mesma qualidade. As marcas vão, assim, desaparecendo.

Numa fase mais tardia, as estamperias passaram a imprimir pratos, bandejas, latas de mantimentos, utilizando, ainda, desenhos como o de Rita Hayworth, tal como ele era usado na marca das *Balas Gilda*.

As imagens vinham de várias fontes, além das já mencionadas: a marca de *Balas Gilda* reproduz o retrato da artista Rita Hayworth, um ícone da época, tendo sua fotografia constantemente veiculada pelas revistas, mostrando o gosto do momento.

Várias marcas mostram imagens de índios, cachoeiras, bananas e tucanos, santos, etc. Esses desenhistas mostram um raciocínio *pop*, pois eles se apropriam de imagens prontas, dando a elas uma nova dimensão. Tal qual Andy Warhol se apropria da imagem de Marilyn Monroe, também esses artistas/litógrafos vão incorporar, em suas "marcas", imagens do seu repertório, pertencentes ao imaginário da época. Apesar dessas "invenções", os desenhistas não se consideravam artistas: "*não somos artistas, somos copistas*". Nessa "cópia", no entanto, estava implícita uma transformação profunda, já que o desenho era feito a mão, as retículas eram feitas a mão, em delicados pontinhos que iam se cruzando e superpondo até formar as cores: o amarelo acrescido do azul formava o verde, etc.

Quanto às cores empregadas, elas passaram a seguir uma rígida codificação, a



Figura 5. Banha Maria de Lourdes. Folha de Flandres, 33x42 cm  
(Coleção Lotus Lobo).



Figura 6. Manteiga Grapiuna. Cartão, 30x70 cm  
(Coleção Lotus Lobo)

partir de 1937, imposta pelo Estado Novo, com a justificativa da imediata identificação do produto. Ainda que limitado pelo código, o artista gráfico passou a buscar novas soluções que neutralizassem a uniformidade das cores impostas.

A litografia comercial passa a ser praticada em Belo Horizonte a partir de 1918, com a implantação da oficina litográfica da Imprensa Oficial. Com o advento do fotolito e do *off-set*, a litografia industrial entra em decadência, dando lugar, no entanto, à expansão da litografia artística. A partir da década de sessenta, vai haver um renascimento da litografia de arte nos Estados Unidos e em outros países, incluindo o Brasil. Em Belo Horizonte, surgem, a partir de 1962, alguns artistas trabalhando com litografia, entre os quais, Lotus Lobo.

Lotus Lobo enfatizou a pesquisa da linguagem litográfica, tendo trabalhado com antigos rótulos, pertencentes à estamperia litográfica. Num primeiro momento, ela apropriou-se deles em seu trabalho artístico e, mais tarde, recuperou-os e editou-os, numa pesquisa que tinha como meta a preservação documental daquelas imagens. A leitura feita por Lotus Lobo da linguagem litográfica teve um sentido renovadamente crítico. Ela transforma uma velha técnica de impressão em uma nova técnica de imagem, através de suas apropriações da litografia industrial mineira entre 1920 e 1950. São marcas-embalagens de manteiga, banha, queijo para pequenos produtores, pequenos consumidores, das margens do São Francisco à Zona da Mata.

Através das suas impressões, Lotus discute a linguagem gráfica, e também a linguagem da gravura: são impressões de impressões, já que as marcas eram originalmente criadas para serem rótulos de produtos, sendo mais tarde apropriadas por Lotus, e se transformando em obras de arte.

Uma poética plástica do tempo

MINAS É A MONTANHA, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência, a verticalidade esconsa, o esforço estático; a suspensa região - que se escala. Atrás de muralhas, através de desfiladeiros, - passa um. passa dois, passa quatro, passa três... - por caminhos retorcidos, ela começa, como um desafio de serenidade. Aguarda-nos amparada, dada em neblinas, coroada de frimas, aspada de epítetos; Alterosas, Estado montanhês, Estado mediterrâneo, Centro, Chave da Abóbada, Suíça brasileira, Coração do Brasil, Capitania do Ouro, a Heróica Província, Formosa Província.

João Guimarães Rosa

Lotus Lobo vincula-se à vertente *pop* da arte brasileira. Apesar da Pop Art no Brasil estar relacionada à *Pop Art* internacional, ela tem traços bem marcantes, que a distinguem da *Pop Art* americana, já que elas, além de terem surgido em contextos sociopolíticos diversos, tiveram também projetos distintos. Enquanto, no Brasil, havia uma preocupação com a denúncia da sociedade capitalista, nos Estados Unidos, a ênfase era na celebração da sociedade de consumo.<sup>9</sup>

O Brasil sofreu a influência do Novo Realismo, através do seu teórico Pierre Restany, principalmente no grupo carioca, enquanto em Belo Horizonte a mais forte referência seria a *Pop Art* americana.

Tanto no Novo Realismo, quanto na Pop Art americana, havia uma preocupação em aproximar vida e arte. Ao testemunhar a exaustão e a esclerose de todos os vocabulários existentes, de todas as linguagens e de todos os estilos, os artistas *pop* propunham a substituição de tudo isso pela aventura fascinante do real em si mesmo, e não pelo prisma da transcrição imaginativa ou intelectual.

Na *Pop Art* americana, algumas questões levantadas pelos dadaístas são retomadas dentro de um outro contexto - a sociedade de consumo. Os conceitos básicos

presentes na *Pop Art* têm sua origem nas idéias de Marcel Duchamp que, com seus ready-mades, demonstra seu conceito de “arte como idéia” e não como produto visual. Os *ready-mades* assistidos (de Marcel Duchamp) ilustram a proposta de que o trabalho de um artista - qualquer artista - consiste essencialmente na montagem de materiais pré-existentes, que podem perfeitamente ser pré-fabricados.<sup>10</sup> Essas foram as idéias retomadas por Robert Rauschenberg, em Nova York, e repassadas aos artistas *pop*. Lotus Lobo vincula-se a essa matriz da *Pop Art* americana, ao se apropriar de marcas de manteiga da estamperia litográfica:

“O caráter inventivo das apropriações litográficas de Lotus Lobo não só revelava o imaginário da cultura popular rural de Minas Gerais, como também aproximava-se do repertório *pop*, afirmando o caráter emblemático e reprodutivo das imagens, como em Andy Warhol, ou experimentando os novos suportes e as superposições das imagens, como em Rauschenberg. A recriação desses rótulos, através de repetições, de superposições, da transformação das cores e das formas litográficas, constitui a maior inovação artística de Lotus Lobo”<sup>11</sup>.

A artista pertenceu ao Grupo Oficina, na década de sessenta, grupo que teve grande importância na abertura de possibilidades de ruptura com a tradição visual mineira, e cujo trabalho de *atelier* se deu em torno da litografia, através de pesquisas experimentais e trocas de informações entre os artistas.

Lotus Lobo trabalhava a princípio com uma linguagem que ela chama de abstrata. Pode-se sentir, nesse primeiro momento, a importância do seu contato com a litografia. É todo um processo de conhecimento, de descoberta da gravura, uma “revelação” - do meio litográfico, da prensa, da forma física da pedra, tanto quanto as marcas, o contato com diferentes papéis de impressão, as diferentes

impressões, o deslocamento da matriz.

“Através dessa reflexão, impulsionada sobretudo pelo exercício prático, pela experimentação concreta do material e por uma conjugação mental em que a escolha conceitual começa a se esboçar, o trabalho de Lotus caminhará imediatamente em direção a uma operação específica: a “apropriação”<sup>12</sup>. Tem início, então, o trabalho da artista com as marcas da estamperia litográfica, que ela passa a incorporar às suas obras:

“As molduras, selos, marcas, pesos, patentes, palavras - em os trato como ready-mades [...] com todo o sentido de que se revestiram no tempo. Motiva-me a preservação de uma época, de um desenho, de um estilo, de um vocabulário, de uma cultura, de motivações de consumo despertadas por associações de idéias”<sup>13</sup>.

É, portanto, a questão da memória, principalmente, que vai motivar Lotus, em seu trabalho com as marcas. Apesar disso, ela não abre mão de uma linguagem contemporânea, pois, ao imprimir as marcas sobre materiais tais como o acrílico e o plástico, ela quer dar a uma velha embalagem um suporte contemporâneo. Ela imprime, então, várias marcas sobre uma mesma superfície, criando, por vezes, superposições e transparências. São letras sobrepostas, arabescos e padrões. Lotus se apropria do “espírito da letra”, indo além do seu uso vulgar. “Segundo a linguística, a linguagem provém da palavra, cuja escrita seria apenas uma organização”<sup>14</sup>. O trabalho de Lotus com a letra contesta:

“o de-venir e o por-venir da letra (de onde ela vem, e para onde deve, incansável e infinitamente, ir) independem do fonema. Essa impressionante proliferação de letras-imagens prova que a palavra não é o único contexto, o único resultado, a única transcendência da letra. As letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais. O quê?<sup>15</sup>”

De acordo com Barthes, abecedários.

E no trabalho de Lotus, gravuras. Pois, em seu trabalho, a letra é imagem. São vários tipos diferentes, às vezes numa mesma marca, que o calígrafo criou ou retirou de algum catálogo de modelos. Em seguida Lotus se apropria dessas marcas misturando, novamente, diferentes tipos, alfabetos, letras, criando uma gravura em mosaico, numa colagem de fragmentos de gravuras, com alfabetos fragmentados (Fig.7).

*"O alfabeto é um sistema autônomo, aqui provido de predicados suficientes para garantir-lhe a individualidade: alfabetos 'grotescos, diabólicos, cômicos, novos, encantados' etc.; em suma, é um objeto que a função e a posição técnica não esgotam: é uma cadeia significativa, um sintagma exterior ao signo".<sup>16</sup>*

É num lugar situado à margem das pretensas finalidades da linguagem, e justamente por isso, no centro de sua ação, que está situado o trabalho de Lotus. Ela, como "...monges, grafistas,

litógrafos, pintores", fechou "o caminho que parece levar, naturalmente, da primeira à segunda articulação, da letra à palavra, e tomou outro caminho, que é o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância".<sup>17</sup> Seu trabalho discute a própria linguagem gráfica - as letras, as marcas - todo esse universo no qual ela circula, que é extremamente gráfico: é a letra/imagem, sua marca.

Nessa gravura em mosaico (Fig.7), Lotus se apropria de fragmentos de suas próprias gravuras. Ela conta que, quando em 1970 expôs na Galeria Guignard, mostrou impressões em tiras de plástico, pois, nessa

época, já havia abandonado as placas de acrílico, por julgar que elas eram incoerentes com a litografia, uma coisa muito sensível, oposta à rigidez do acrílico. A escolha do plástico visava facilitar a leitura, já que, na maioria das impressões, as letras ficavam espelhadas. Portanto, o uso de materiais transparentes tinha como objetivo obter uma leitura correta das palavras<sup>18</sup>. Ela imprimiu, também, várias imagens de marcas litográficas em bobinas de papel, tendo-as oferecido ao público, no dia da abertura: "Eles as destacavam aos poucos e podiam levá-las para casa". O dono da galeria, conta Lotus, não gostou daquilo e passou ele mesmo a destacar aquelas imagens com a intenção de guardá-las: "Esta é uma galeria comercial, não podemos dar seus trabalhos ao público"<sup>19</sup>. Esse "gesto" da artista,

subvertendo a ordem dentro da galeria, estava de acordo, conceitualmente, com as obras expostas.

A obra de Lotus Lobo desdobraria-se, ainda, em vários trabalhos em torno da estamperia

litográfica, como *Maculaturas, Lito-Objetos e Anotações*, que serão abordados a seguir.

### Comendo rótulos: a antropofagia em Lotus Lobo.

*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago*

Oswald de Andrade

A antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade"<sup>20</sup>. Essa devoração, proposta por Oswald, é uma devoração



Figura 7. Lotus Lobo. Da estamperia linográfica (detalhe), 1970-86. Papel jornal, cartão, 270x270 cm, módulos de 60x60 cm (Coleção Lotus Lobo)



crítica, já que, na antropofagia, os antropófagos escolhem quem devorar, pelas suas qualidades. Há, portanto, na devoração antropofágica, o traço intertextual.

O trabalho de Lotus Lobo com as marcas da estamperia litográfica passa por um processo intertextual de apropriação antropofágica, já que, a partir de marcas pré-existentes, ela cria obras novas, num processo de devoração e releitura. Assim como no processo de criação das marcas litográficas já existia um processo de devoração antropofágica, já que nos rótulos e nas marcas os desenhistas se apropriavam de desenhos europeus, transformando-os e dando a eles características “caipiras”, também o trabalho de Lotus se apropria de imagens alheias, dando a elas uma nova leitura. A artista circula entre seu texto (a litografia, com suas práticas, seus instrumentos) e, do outro lado, uma “estrutura organizada” (Barthes), as marcas e rótulos. As marcas e os rótulos:

*“não são modelos inspiradores, fontes, e sim condutores de energia gráfica, citações deformadas, localizáveis conforme o traço, não conforme a letra; o que se desloca a partir daí é a responsabilidade da obra; já não é consagrada por uma propriedade limitada (de seu criador imediato), mas viaja em um espaço cultural aberto, sem limites, sem separações, sem hierarquias”.*<sup>21</sup>

Nesse processo de raptó, absorção e integração de elementos alheios na criação da obra nova, as “fontes” deixam de interessar por elas mesmas:

*“e o que passa a interessar é como elas foram usadas, transformadas. Nessa perspectiva, as ‘influências’ não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação”.*<sup>22</sup>

Da mesma maneira que Borges afirma que cada escritor cria seus próprios

precursores, também nas artes plásticas podemos dizer o mesmo. As marcas da estamperia litográfica nunca mais serão as mesmas depois do trabalho de Lotus Lobo, e já tem acontecido um fato que vem confirmar essa idéia: pessoas, geralmente estudantes, frequentemente têm atribuído marcas da estamperia litográfica à Lotus Lobo, de tal maneira seu trabalho modificou o nosso olhar em relação a essas marcas.

O trabalho de Lotus está inserido na estética pós-moderna na maneira como lida com a tradição, através da idéia do pastiche. Essa artista não nega a tradição como os modernistas fizeram, abordando, pelo contrário, a tradição do ponto de vista pós-moderno, através do pastiche, que gera formas de transgressão através da imitação.

A escritura, nas apropriações que Lotus Lobo faz das marcas litográficas, aparece destruindo um significado original e criando outro. Ela faz o que Barthes chama de “desfuncionalização da linguagem”. Ao utilizar os rótulos de manteiga em seu trabalho, ela dá a eles uma nova significação, tirando-os do contexto em que foram concebidos e colocando-os em outro - o contexto das artes plásticas, de uma maneira análoga à usada por Duchamp, quando se apropriava de objetos de uso cotidiano para criar seus *ready-mades*. Como nas imagens *pop* de Andy Warhol, os rótulos deixam de ser associados a um produto e passam a ter um valor abstrato, por ele mesmo. O valor abstrato das imagens *pop* pode ser exemplificado com a série de bandeiras de Jasper Johns, uma imagem que é ao mesmo tempo abstrata e reconhecível. Da mesma maneira, as litografias de Lotus Lobo, ao mesmo tempo que apresentam imagens reconhecíveis de marcas de manteiga, têm também um forte valor abstrato.

Na *pop art*, artistas como Andy Warhol retomaram a idéia de Duchamp e tentaram eliminar a idéia de arte feita manualmente. Quando abandonou a pintura, Duchamp afirmou que não estava mais interessado na “pintura retiniana”, que

apela somente aos olhos. Ele se interessava pela arte como idéia, e foi isso que o levou a se apropriar de objetos já prontos, onde não havia o seu gesto, a sua caligrafia, e dizer que aquilo era arte. Ao contrário da Pintura Gestual, onde o que contava era a caligrafia individual do artista, na *Pop Art* foram muito usadas as técnicas de reprodução fotográfica, com a qual os artistas transferiam fotos de revistas, rótulos, marcas, e qualquer outra imagem que estivesse disponível, para a tela, por meio da serigrafia ou pintando de maneira impessoal produtos de consumo.

Lotus Lobo trabalha numa perspectiva semelhante, ao apropriar-se das marcas pré-existentes na pedra litográfica e usá-las em seu trabalho. Em alguns deles, ela intervém, desenhando, apagando, acrescentando, mas geralmente apenas montando as marcas à sua maneira. Também nas *Maculaturas* a prática da apropriação se dá, no trabalho de Lotus Lobo. Maculatura, mácula, coisa maculada, mancha, “superfície suja de inscrição”<sup>23</sup>. A maculatura é uma placa de reificação usada quando a impressão sobre a placa apresenta algum defeito e a placa é suprimida passando a ser utilizada para fazer a correção da prensa, na impressão da nova cor. Algumas vezes, a mesma placa, feita de folha de flandres, é utilizada cinco, dez, até vinte vezes, com impressões que vão se superpondo aleatoriamente: “É a isso que chamamos maculatura, essa impressão de várias marcas litográficas e que guarda lembranças e desenhos de cada marca superposta e que em seguida vai para o lixo”<sup>24</sup>. A maculatura “não é um plano, uma face do volume, mas um agenciamento de espaços, de estratos, de planos, uma geologia complexa”<sup>25</sup>. Lotus se apropriou dessas maculaturas (Fig.8), encontradas em alguma Estamparia Litográfica, e as levou para a sala de exposição sem nenhuma interferência, exatamente como ela as encontrou. “Escrevi qualquer coisa sobre isso: que se tratava de ‘*Maculaturas Trouvées*’”, referindo-se aos “*Objects Trouvés*”

surrealistas. Também o ready-made - “como força” - é mencionado por ela, como uma abertura para a apropriação das maculaturas litográficas. No trabalho de Lotus, as maculaturas “*deixam de ser lixo industrial para se transformar em objeto de arte, transfigurado pelo trabalho da artista*”<sup>26</sup>.

Márcio Sampaio aponta como Lotus se apropria da estética caipira com suas maculaturas:

*“De Minas seu paciente lavar: Minas agrária. Minas de bois e vacas. Minas pasto, Minas taipa e caliça. Minas de leite, queijo e manteiga. Minas caturra, Minas das Gerais. O primeiro gesto de Lotus determinou a arte: tomar o lixo (de folhas de flandres) da impressora, como os pobres o tomam para fazer a parede da casa, o teto, o muro [...] A estética do princípio do século, caipira, renasce nas estampagens litográficas de Lotus, trazendo um gosto que se faz novo ao novo sol; arte (vida) em forma de lixo, cores, palavras, desenganos, há muito esquecida na prateleira do tempo e revivida agora com o gesto da artista”*.<sup>27</sup>

Há uma aproximação com o gosto *kitsch*, tanto nas imagens quanto nas cores usadas por Lotus: são rosas, molduras *art-nouveau*, amarelos, vermelhos e verdes. As cores usadas pela artista procuravam seguir um padrão: o código industrial de reconhecimento do produto, no qual a manteiga leva muito amarelo e vermelho, a

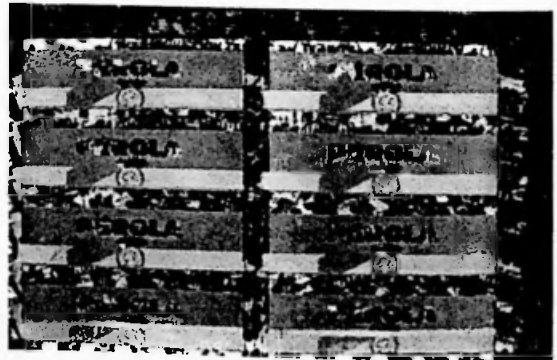


Figura 8. Lotus Lobo, Maculatura (série: Bandejas, pratos, doces), 1970. Folha de Flandres, 50x70 cm (Coleção Lotus Lobo).

banha é verde ou verde e azul, os biscoitos são laranja, as balas e doces são coloridos. São cores fortes, bem ao gosto da época em que os rótulos foram criados, e têm como objetivo atrair a atenção do consumidor. Porém, o que está por trás da apropriação dessas cores por Lotus é mais do que um simples desejo de fidelidade a um código industrial, é o respeito pelo código visual de toda uma época, que ela evoca.

Essa idéia da coisa “encontrada”, da apropriação do lixo, aproxima seu trabalho de Rauschenberg. Entre os dois artistas, há uma clara conexão, pois, enquanto Rauschenberg se apropria do lixo das ruas de Nova York, Lótus se apropria do lixo produzido nas antigas estamarias litográficas de Minas Gerais. É através da apropriação de imagens e materiais encontrados, da superposição de imagens, assim como a incorporação de signos verbais, que o trabalho dos dois se aproxima. Também a questão da memória, tão presente nas gravuras com marcas litográficas de Lotus, aparece nos trabalhos de Rauschenberg. É trabalhando sobre os restos, sobre o que vai ser jogado fora, que eles criam suas obras. No entanto, enquanto Rauschenberg trabalha com as imagens da cultura de massa, Lotus mostra uma certa nostalgia, tentando, através do seu trabalho com os rótulos, talvez, resgatar alguma coisa perdida, um sentimento do tempo, a memória de uma época passada, e que já foi esquecida.

Outro aspecto que cria uma conexão entre as “pinturas combinadas” de Rauschenberg e as “marcas litográficas” de Lotus é o fato de serem situações envolvendo multiplicidade: “*essa multiplicidade é o resultado de trazer para a zona da arte todos os tipos de objetos e imagens que se originaram fora da pintura por outras pessoas com objetivos diferentes daqueles do artista*”<sup>28</sup>.

Rauschenberg lida com objetos que são, literalmente, do tamanho e da cor natural. Também Lotus utiliza as marcas tal qual elas foram encontradas, além de preservar suas cores originais, no caso das gravuras por ela impressas. As mudanças, que os dois artistas operam, dizem respeito à contextualização do material citado, sendo que ambos trabalham com as formas tais como foram encontradas, somente deslocando-as e juntando-as, porém deixando-as intactas. As *lito-objetos* de Lotus são marcas impressas sobre placas de acrílico transparente, montadas em trilhos. Essas placas deslizam nos trilhos, criando diferentes configurações, que podem ser modificadas pelo espectador. Nessa *lito-objeto*, aparecem impressões de rótulos da manteiga *Rosa de Ouro*, que Lotus desmembra, alternando marcas espelhadas e não-espelhadas. São impressões que procuram discutir os encaixes e registros da gravura, a questão do registro e não-registro, pois, enquanto na gravura tradicional é necessário que todas as cores se encaixem perfeitamente, como um quebra-cabeças, na lito-objeto (Fig.9), que é um objeto manipulável, há um deslocamento proposital, que não permite em nenhum momento o registro preciso. Trabalhos como *Ledger* (Hoarfrost) (Fig.10), de Rauschenberg, se aproximam da Lito-objeto de Lotus também pela multiplicidade:

*“quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis?”*<sup>29</sup>

Além disso, a transparência e a visibilidade também aproximam os dois trabalhos. Os *Hoarfrosts* são uma série de impressões sobre

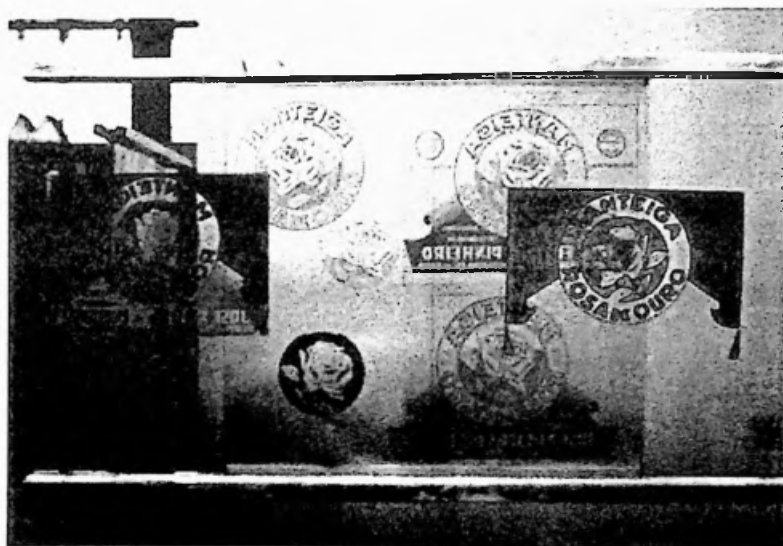


Figura 9. Lotus Lobo. Lito-objeto, 1970. Litografia sobre papel poliéster, placas de acrílico e trilhos de alumínio, 80x120x10 (1º prêmio, IV Salão Nacional da Cultura Francesa, 1970). (Foto do arquivo de Lotus Lobo)



Figura 10. Robert Rauschenberg. Ledger (Hoarfrost), 1975. Tinta (transferência de imagem) em seda, cetim e papel com emulsão acrílica, 95 1/2" x 49"

tecidos soltos, não-esticados, nos quais Rauschenberg investigou a natureza material de um grande repertório de tecidos transparentes, translúcidos e opacos - da mais simples gaze de algodão aos mais preciosos cetins e sedas importadas. O nome da série refere-se ao orvalho congelado, que forma uma camada branca de agulhas de gelo em superfícies expostas a temperaturas abaixo do ponto de congelamento. Para criar um *Hoarfrost*, Rauschenberg colocava o tecido sobre o berço da prensa litográfica, organizando sobre ele as imagens impressas escolhidas a serem transferidas para o tecido, por meio de um solvente. A pressão da prensa e a ação do solvente transferiam, então, a imagem do papel para o tecido. Os *Hoarfrosts* são pendurados na parede somente pela parte superior. Nessa série, os trabalhos variam de um único plano de um único tecido a vários efeitos de tecidos e imagens superpostos, como em *Ledger*. Em *Ledger*, “lápide”, o branco remete à lápide e também à neve, ao gelo. Aparece uma figura esquiando nas montanhas geladas, na parte superior da obra. No mais, são fragmentos de imagens, quase irreconhecíveis, criando superposições e transparências, visibilidades.

Essas obras são também sobre a leveza: a neve evoca leveza, como no verso de Dante, “*como a neve nos Alpes sem ter vento*”<sup>30</sup>. Também o fato das imagens estarem em meio a uma névoa, não se deixando ver completamente, transmite essa idéia de leveza, de “*um mundo constituído de átomos sem peso*”<sup>31</sup>. Essas imagens constituem um tecido visual quase imponderável, assumindo uma consistência rarefeita. Também a Lito-objeto flutua no ar, na sua transparência, deixando ver o outro lado, a parte de trás se confundindo com a da frente: não há frente e verso. As imagens estão soltas no ar e convidam à manipulação, flexíveis, transparentes, leves.

O uso do refugio, do que é considerado por alguns como lixo, por esses artistas, mostra um extremo respeito pelos materiais que carregam em si as memórias de antigos usos e manipulações e agora, em outras mãos, vão se transformar em objetos artísticos. Na mesma linha de Rauschenberg, Lotus se apropria das maculaturas, das marcas que já não têm uso na indústria, como também Schwitters se apropria do material do cesto do lixo, integrando, assim, toda uma linhagem de artistas do século XX que utilizam materiais e objetos descartados em seus trabalhos.

Mas as marcas da estamperia litográfica, presentes no trabalho de Lotus, foram desaparecendo gradativamente: a princípio, a artista imprimia as marcas, sem muitas interferências no desenho. Num segundo momento, ela explica: “*eu trabalhava as imagens, desmanchava e deixava apenas a memória delas. Era como se apagasse a memória dos rótulos e depois redesenhasse essa memória*”<sup>32</sup>. Nesse processo de apagar, redesenhar, Lotus mostra que, a partir de um certo momento, ela já havia interiorizado essas marcas a tal ponto, que era capaz de apagá-las para desenhá-las, novamente, guardando apenas seus rastros, seus vestígios, sua memória.

## NOTAS

\* **Maria do Carmo de Freitas Generoso** é Doutora em Literatura Comparada (Faculdade de Letras da UFMG), Master of Fine Arts (MFA) (Pratt Institute – New York), Bacharel em Belas Artes (Escola de Belas Artes da UFMG). Sub-coordenadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Artista plástica, gravadora. Participou de diversos Salões de Arte, obtendo muitas premiações e de várias exposições individuais



e coletivas no Brasil, Estados Unidos, Japão e Cuba. Desenvolve atualmente a pesquisa: "Antigas marcas, novas mídias: a arte humanizando as tecnologias", com fomento da FAPEMIG, na qual resgata e documenta antigas marcas da litografia industrial em Minas, pertencentes ao acervo do *atelier* de Litografia da EBA/UFMG, utilizando antigas e novas tecnologias, combinando a litografia em pedra com a fotolitografia.

<sup>2</sup> Lotus Lobo, artista plástica, litógrafa, professora, nasceu em Belo Horizonte em 1943. Lecionou Litografia e Gravura em Metal na Escola Guignard, planejou e montou a Oficina de Litografia da Escola de Belas Artes da UFMG, onde lecionou. Foi uma das fundadoras da Casa Litográfica (BH) e da Casa de Gravura Largo do Ó (Tiradentes – MG). Desenvolveu o projeto "Memória da Litografia em Minas Gerais" com apoio da Secretaria de Cultura de MG. Participou de bienais e salões de arte, obtendo importantes premiações e de várias exposições individuais e coletivas na América do Sul e América Central, Estados Unidos, Inglaterra. Destacam-se: A gravura brasileira (Itaú Cultural – SP) 2000, Pensar gráfico: a linguagem da gravura (Paço Imperial – RJ) 1998, Formação da Arte Contemporânea em BH – Projeto "Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte" (Museu de Arte da Pampulha – BH – MG) 1997, Bienal Brasil Século XX (Parque do Ibirapuera – SP) 1994, Ninth British International Print Biennale (Bradford – Inglaterra) 1986, Brazilian Contemporary Prints (Santa Fé, Novo México, Estados Unidos) 1986, X Bienal de São Paulo (SP) Prêmio Itamaraty, 1969, Tres aspectos del grabado contemporaneo brasileño (Exposição itinerante pela América do Sul e Central organizada pelo Itamaraty) 1968.

<sup>3</sup> Cf. HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-

moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 31.

<sup>4</sup> SAMPAIO, Márcio. Primeiríssima Qualidade (Anotações sobre a Litografia em Minas Gerais). *Memória da Litografia em Minas Gerais*. (Catálogo de Exposição com curadoria de Lotus Lobo). Belo Horizonte: Museu Mineiro, abril/julho 1988.

<sup>5</sup> SAMPAIO, Márcio. *25 anos de litografia de arte em Minas Gerais*. Juiz de Fora; Belo Horizonte: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage: Secretaria do Estado de Cultura: Rede Globo Minas, jun. 1986.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Depoimento de Lotus Lobo à autora. Belo Horizonte, 5 de novembro, 1999.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Cf.: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1997.

<sup>10</sup> WILSON, Simon. *A arte Pop*. Barcelona: Labor, 1975, p.6.

<sup>11</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p.217.

<sup>12</sup> NEMER, José Alberto. *Les Arts Plastiques dans le Minas Gerais (Brésil): Six artistes et leurs frontieres esthetiques*. Paris: Université de Paris VIII, 1979. Tese de doutorado do 3º ciclo em Artes Plásticas. p.168-169.

<sup>13</sup> Depoimento de Lotus Lobo a Nemer. NEMER, José Alberto. *Les Arts Plastiques dans le Minas Gerais (Brésil): Six artistes et leurs frontieres esthetiques*. Paris: Université de Paris VIII, 1979. Tese de doutorado do 3º ciclo em Artes Plásticas. p.169.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990, p.94.

<sup>15</sup> Ibidem. p.94.

<sup>16</sup> Ibidem. p.94.

<sup>17</sup> Ibidem. p.94.

<sup>18</sup> Cf.: NEMER, José Alberto. *Les Arts Plastiques dans le Minas Gerais (Brésil): Six*

*artistes et leurs frontières esthétiques*. Paris: Université de Paris VIII, 1979. Tese de doutorado do 3º ciclo em Artes Plásticas p.174.

<sup>19</sup> Depoimento de Lotus Lobo à autora. Belo Horizonte, 5 de novembro, 1999.

<sup>20</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivaniinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Literatura comparada, intertexto e antropofagia, p.95.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Semiografia de André Masson, p.139.

<sup>22</sup> PERRONE-MOISÉS, op. cit. p.94.

<sup>23</sup> COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p.108.

<sup>24</sup> NEMER, José Alberto. *Les Arts Plastiques dans le Minas Gerais* (Brésil): *Six artistes et leurs frontières esthétiques*. Paris: Université de Paris VIII, 1979. Tese de doutorado do 3º ciclo em Artes Plásticas. p.174.

<sup>25</sup> COMPAGNON, op. cit. p.108.

<sup>26</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p.220.

<sup>27</sup> SAMPAIO, Márcio. *Três artistas de Minas. Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 219, ano 5, 7 nov. 1970, p. 12.

<sup>28</sup> Ibidem, p.6.

<sup>29</sup> CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Multiplicidade, p.138.

<sup>30</sup> ALIGHIERI, Dante. A divina comédia, Inferno, Canto XIV, verso 30: “*come di neve in alpe sanza vento*” apud CALVINO, Ítalo (trad. Ivo Barroso). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.26.

<sup>31</sup> CALVINO, op. cit. p.27.

<sup>32</sup> Depoimento de Lotus Lobo à autora. Belo Horizonte, 5 de novembro, 1999.

#### Livros

ALLOWAY, Lawrence. *American Pop Art*. New York: Macmillan Publishing, 1974.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BORGES, Jorge. Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivaniinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. SILVA, Fernando Pedro. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

WILSON, Simon. *A Arte Pop*. Barcelona: Labor, 1975.

#### Catálogos

ALLOWAY, Lawrence (org). *Robert Rauschenberg*. Washington: Smithsonian Institution, 1976.

SAMPAIO, Márcio. *25 ANOS de Litografia de Arte em Minas*. Juiz de Fora; Belo Horizonte: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage: Secretaria do Estado de Cultura: Rede Globo - Minas, jun. 1986.

\_\_\_\_\_. Primeiríssima qualidade (Anotações sobre a litografia em Minas Gerais). *Memória da Litografia em Minas Gerais* (Catálogo da exposição com curadoria de Lotus Lobo).

#### Referências Bibliográficas

Belo Horizonte: Museu Mineiro, abr./jul.  
1988.

### Periódico

SAMPAIO, Márcio. Três artistas de Minas.  
*Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo  
Horizonte, n. 219, ano 5, 7 nov. 1970, p. 12.

### Inéditos

GUSMÃO, Luçiano. *Release para a primeira  
mostra individual de Lotus Lobo*. Belo  
Horizonte, Galeria Guignard, 2 mar. 1970.  
Arquivo particular de Marília Andrés  
Ribeiro.

LOBO, Lotus. Depoimento a Maria do  
Carmo de Freitas Veneroso. Belo Horizonte,  
5 de novembro, 1999.

NEMER, José Alberto. *Les arts plastiques dans  
les Minas Gerais (Brésil): six artistes et leurs  
frontiers esthétiques*. Paris: Université de Paris  
VIII, 1979. Tese de Doutorado do 3º ciclo  
em Artes Plásticas.