

FRICÇÃO E ATRITO ENTRE CAMPOS NA PRÁTICA LITOGRÁFICA: DAREL E LOTUS LOBO.

Vitor Hugo Gorino, - Unicamp

RESUMO

Em meio à profusão das oficinas litográficas pelo eixo Rio-São Paulo na década de 1970, destaca-se a produção de litografias em cores de Darel e Lotus Lobo. O contato de ambos artistas com essas oficinas e seus profissionais revela-se de central importância no desenvolvimento de suas linguagens artísticas no período.

Palavras-chave: Darel – Lotus Lobo – Litografia – Cor

ABSTRACT

The artistic production in color lithographs of Darel and Lotus Lobo emerges in the midst of the growing presence of lithographic workshops in the 1970s, in Rio de Janeiro and São Paulo. The artists contact with these workshops reveals itself as a very important step in the development of their art on this moment.

Key words: Darel – Lotus Lobo – Litography – Color

A obra litográfica de Darel Valença Lins (Pernambuco, 1924) e Lotus Lobo (Minas Gerais, 1948) desenvolve-se na década de 1970 a partir do conceito de apropriação de imagens. Ademais, os dois artistas têm grande envolvimento e papel central na profusão da litografia artística em suas áreas de atuação - o primeiro no Rio de Janeiro e em São Paulo e a segunda em Minas Gerais. A litografia revela-se o meio escolhido e também o poeticamente mais adequado e necessário para que estes artistas pudessem desenvolver suas propostas. Ambos tecem uma complexa relação com a modalidade e refletem em sua trajetória e produção os atritos entre áreas, ou campos nos quais a litografia se insere no Brasil e pelos quais se desenvolve, até que se torne mais difundida enquanto prática artística, justamente nos anos 1970. Darel se apropriava de imagens fotográficas e editoriais posteriormente recortadas e recombinadas em fotomontagens e colagens, suas matrizes de composição para novos desenhos sobre a pedra litográfica. No caso de Lotus Lobo, o também denso universo imagético das estamparias mineiras é trazido para a gravura pela apropriação das matrizes litográficas dos desenhos originais de rótulos de produtos industrializados. Os dois artistas acessam um vasto repertório de imagens e o recodificam, pela fragmentação, isolamento e reordenação de uma

imagem ou de partes desta. Não apenas em suas produções, o “extraoficial” pauta o processo de (re)estabelecimento da própria litografia artística no país, de maneira indissociável e constituinte de sua identidade, característica expressa e discutida nas litografias de ambos.

Darel, assim como a maioria dos seus contemporâneos, artistas que se envolvem com a gravura na década de 1940, tem a opção de estudar xilogravura ou gravura em metal no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. Nesse momento, a litografia tem um papel muito mais voltado às áreas de arte aplicada, que a empregam como veículo reprodutor de imagens, como órgãos e instituições de imprensa, estamarias e editoras. Darel, já se destacando por sua produção de gravuras em metal no início dos anos 1950, frequenta ainda no fim da década anterior, o provável primeiro curso de litografia artística do país, ministrado por Napoleon Potyguara Lazzarotto, conhecido como Poty (1924 -1998), que estudou litografia na École Supérieure des Beaux-Arts em Paris em 1946. Esse contato com a técnica e com Poty, um dos artistas gráficos, ilustradores e professores de gravura mais versáteis de sua geração, bastou para que Darel se colocasse também como uma das figuras pioneiras da propagação da litografia pelo país, lecionando cursos livres, produzindo litografias e estreitando seus laços com o trabalho de ilustrador, cujo ambiente, editorial, implica a presença da oficina litográfica. Em termos gerais, a vinculação de gravuristas à prática litográfica nesse momento ainda ocorre em pequeno volume e caracteriza-se pela informalidade, se considerarmos que os canais oficiais de ensino de arte ainda tinham uma participação tímida no ensino e na prática da litografia artística.

Assim, é preciso comentar a participação do impressor litográfico nesse processo de ensino. Este profissional, também chamado de estampador, versado nas minúcias do processo de impressão sobre a pedra, transporta oralmente os ensinamentos e meandros da técnica desde a instalação das inúmeras estamarias – ainda ilegais – pela colônia em meados do século XVIII. A natureza artesanal do processo litográfico sempre necessitou da presença dos estampadores, que, na qualidade de artífices, e não operários de gráfica, tornam-se, na grande maioria dos casos, obsoletos para esta indústria gráfica em meados dos anos 1950 no Brasil. Nesse período a “litografia comercial” entra em declínio, pois era, até então, a técnica mais utilizada para a impressão editorial de imagens, de embalagens em

metal ou papel para produtos industrializados. Esta se encontrava disseminada na forma das chamadas *estamparias* – ateliês litográficos instalados junto das próprias fábricas – por praticamente qualquer cidade que contasse com a presença de indústrias. As estamparias contavam com material litográfico em grande volume, em especial matrizes (pedras calcárias) e as prensas. Esse material cai em desuso ao passo que o offset e o fotolito substituem a litografia para esses tipos de impressão, que necessitava de tiragens cada vez mais numerosas. O alto custo dos materiais, o cunho artesanal do processo litográfico e a necessidade de mão-de-obra treinada contribuem muito nesse sentido. Alguns poucos artistas interessados na aplicação artística da litografia nesse momento adquirem tais materiais e passam a produzir e lecionar, como são os casos de Darel e de Lotus Lobo. O impulso definitivo para o artista pernambucano na produção litográfica é o incentivo de Raymundo Castro Maya que coloca o artista em contato com o escritor Leo Victor, autor de *Círculo de Giz*, ilustrado por litografias do artista pernambucano em edição limitada, na forma de álbuns. Este é o projeto embrionário do duradouro selo das Edições de Arte da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, da qual Darel foi o diretor técnico, a convite de Castro Maya.

A informalidade da presença da litografia no meio artístico ainda na década de 1950, está enlaçada à sua origem e suas aplicabilidades no solo brasileiro até então. As notícias e artigos de jornais que com justiça reportam sua “ressureição”¹, associando-a a nomes como os de Darel e Poty, podem ser agora revistas, considerando essa informalidade como condição de sua existência e de sua identidade. Isso se demonstra pelo papel das oficinas litográficas independentes, montadas através da aquisição dos materiais dispensados por estamparias comerciais, cuja presença se acentua nos anos 1970 contribuindo para um processo já crescente de difusão da litografia artística pelo país.

No decorrer desse processo se inicia o contato e a produção litográfica de Lotus Lobo. Apesar de estar presente em um grande número de mostras de gravura e se destacar no circuito de arte dos gravadores, a poética de apropriação de seu trabalho lhe confere tamanha especificidade que alinhar sua produção à chamada segunda geração de gravuristas é uma limitação, ao mesmo tempo que um reconhecimento indubitavelmente merecido. A artista desenvolve sua pesquisa com a litografia nas décadas de 1960 e 1970, momento no qual já existe uma ocorrência

maior do ensino de tal modalidade. Lotus Lobo estuda litografia na Escola Guignard, de 1963 a 1965, e também com João Quaglia, em São João del Rei, no ateliê do artista. Em meio a esses que foram os anos inaugurais da arte contemporânea em Minas Gerais, se dá a formação artística de Lotus Lobo, não uma formação de gravurista, como ocorreu com muitos artistas anos antes através do Liceu, no Rio de Janeiro, mas uma voltada às novas questões apresentadas pela produção contemporânea. Ainda assim, a artista mineira envolve-se profundamente com a litografia e não apenas desenvolve sobre esta modalidade algumas de suas obras mais significativas, como também se coloca como pioneira no ensino e fomento da prática litográfica no estado de Minas Gerais. Sua produção se dará a partir encadeamento entre o expandido campo artístico da contemporaneidade e a tradição da litografia industrial mineira.

Assim, no ateliê de litografia da Escola Guignard em 1962, Lotus Lobo entra em contato com matrizes litográficas doadas pela Imprensa Oficial, que continham os desenhos de diversas “estampas”, peças como talonários e diplomas, mas sem ilustrações propriamente ditas. Peças como essas serão de central importância em seu trabalho no fim da década, quando passa a apropriar-se das imagens dessas matrizes. O interesse da artista pela litografia é acentuado ao viajar para São João del Rei no ano seguinte, quando trava contato com João Quaglia (Bahia, 1928). O artista se instala no Rio de Janeiro em 1947 e, entre outros cursos que compõem sua formação, aprimora-se no estudo da litografia com Darel Valença Lins, quando este monta um ateliê litográfico no prédio da Enba, atual sede do Museu Nacional de Belas Artes. O artista baiano é um personagem de importância central na introdução da litografia de cunho artístico em Minas Gerais, pois adquire em 1961 uma prensa litográfica da Gráfica Castello, em São João Del Rei, e organiza seu ateliê na mesma cidade. Lotus Lobo conhece esse ateliê e instala-se na cidade por um curto período de tempo para estudar com 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 o artista baiano 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, Yara Tupinambá, Paulo Laender, Vicente Abreu e outros artistas de destaque do estado estudaram com Quaglia. Pela primeira vez, Lotus Lobo torna-se uma figura agregadora de outros artistas ao redor da prática litográfica, quando junto de outros artistas que também frequentaram o curso do artista baiano na Escola Guignard, funda o Grupo Oficina em 1964. Em seus três anos de duração, o grupo não apenas produzia gravuras em sua sede, mas promovia cursos, encontros, palestras e debates sobre arte. O ambiente movimentado do ateliê da escola motivou a fundação do grupo, composto por Frei David, Eduardo Guimarães, Lúcio Weick, Paulo Laender e Klara Kraiser, junto de Lotus Lobo. Concluindo sua graduação em 1965, o intenso envolvimento da artista com a prática litográfica lhe rende o convite de Yara Tupinambá para assumir o curso de litografia na Escola Guignard, e permanece nesta atividade até 1985.

Ainda em 1965, Quaglia convida a artista mineira a acompanhar, no Rio de Janeiro, seu projeto de ilustração do texto *A Morte*, de Manuel Bandeira, trabalho para o qual contava com o experiente impressor Antonio Grosso. Tal contato lhe rende o convite do impressor em 1968 para voltar ao Rio de Janeiro e conhecer Octávio Pereira, dono da oficina litográfica Planus. A artista vive na cidade e estagia na oficina de Pereira. No ano seguinte, trabalha nas Indústrias Reunidas Fagundes Netto, período sobre o qual comenta em depoimento:

Como minhas pedras eram muito fragmentadas, tinham viajado muito e as imagens estavam muito estragadas, resolvi procurar as indústrias reunidas Fagundes Netto, em Juiz de Fora, onde tentara comprar meu primeiro material litográfico, e que tinha não só um acervo de pedras, mas também de marcas e matrizes em zinco. Entrei em contato com o presidente da empresa, o sr. Fagundes Netto e pedi-lhe para me deixar trabalhar na fábrica copiando umas imagens. Ele concordou e gostou da idéia. Nessa época, conheci um impressor industrial muito interessante, filho de italianos, sr. André Oggero, uma pessoa a quem devo muito, mais que achou muito curioso uma mulher querer trabalhar com lito, técnica que usava há 50 anos para imprimir, embora aposentado. (A primeira litografia mineira foi implantada em Juiz de Fora no fim do século passado)².

O interesse da artista mineira alinha-se ao de Darel ao copiar/imprimir marcas de matrizes litográficas antigas e guardá-las, assim como o artista pernambucano fez com as imagens fotográficas que recortou e retirou de diversos materiais editoriais. Esse viés colecionista dos dois artistas – afinal Lotus Lobo começa a reunir essas imagens ainda sem a intenção de aplicá-las em seus trabalhos – é um dos pontos fundadores de suas obras em questão e do repertório visual ao qual elas remetem. Há uma sofisticada comunicação entre campos artísticos e visuais, questão emblemática do debate pós-modernista, entre as apropriações feitas pela

artista e o universo de imagens de onde ela as retira. Palavras como adulteração ou reconfiguração podem soar subversivas ao observarmos as obras de Lotus Lobo e de Darel num primeiro momento. Contudo, suprem inicialmente as demandas de nossa incursão por um trabalho artístico que se constrói sobre a dualidade da presença da gravura, especialmente da litografia, na cultura visual brasileira; entre o meio oficial do circuito de arte a miríade de aplicações extraoficiais da imagem gravada, principalmente na primeira metade do século XX.

Por essa via extraoficial inserem-se na difusão da litografia artística no país as oficinas destinadas à edição de litografias para artistas. Montadas através da aquisição dos materiais dispensados por estamarias comerciais, a disseminação das oficinas é um fenômeno que contribuiu e ao mesmo tempo decorreu do crescente apelo da litografia para o mercado de arte nos anos 1970 e 1980. São Paulo ainda abriga uma das mais célebres oficinas, o ateliê Gratt & Ymagos, atualmente voltado apenas ao comércio de gravuras. A então chamada Ymagos, de Elisio B. Motta, fundada em 1974, dez anos depois já contava com uma larga estrutura e equipe de exímios técnicos impressores, razões pelas quais atraiu mais de oitenta artistas que produziam periodicamente na oficina. Também se destacava, a oficina Almavera, de Ivana Carelli, fundada no início da década de 1980, que imprime litografias de trinta e oito artistas, dentre eles nomes como Lívio Abramo e Darel, este último produzindo pelas duas oficinas. A Ymagos & Almavera surge futuramente da fusão de ambas, mas antes disso, 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 Elisio 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 produzida pelo ateliê era 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. O debate recente sobre o papel dessas oficinas questiona os efeitos da atuação destas

sobre a produção dos gravuristas. Apontam como o mais nocivo desses efeitos a saturação de obras no mercado e a conseqüente queda nos preços, e, principalmente, na demanda por litografias. Por outro lado, essa grande estrutura voltada à produção em litografia viabiliza um fenômeno particular, a incursão de artistas “não gravadores” pela litografia. Nomes como os de João Câmara, Carlos Sciliar, Roberto Burle Marx, Antônio Henrique Amaral, Siron Franco e Inácio Rodrigues entre outros. Convidados a frequentar estas oficinas os artistas encarregavam-se da criação dos desenhos sobre a pedra, em conjunto com os impressores, que lhes davam o apoio técnico necessário e assumiam a parte em que se fazia necessário o artista litógrafo.

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 gravadora 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.³

Nos bastidores da cena dessas oficinas em São Paulo está a figura do gaúcho Octávio Pereira (1929 - ?), personagem de destaque entre os estampadores, considerado um dos maiores responsáveis pela vertiginosa expansão da litografia através da atuação das oficinas independentes na década de 1980. Naturalmente, muitos artistas já haviam produzido e mesmo ministrado cursos de litografia no país, como comentado. Contudo, o fizeram sem os metódicos adventos técnicos de Pereira, de cujas aplicações Darel foi testemunha⁴. O impressor gaúcho inicia sua carreira com litografia nos EUA e tem o ponto alto de sua formação ao participar do núcleo norte-americano de gravura Gemini. Nele imprime a série *Números*, de Jasper Johns, *Bonny & Clyde* de Robert Rauschenberg, entre outras obras de Man Ray, Josef Albers e Alberto Giancometti. Volta ao Brasil em 1957, convidado pelo MAM-Rio para ministrar um curso de litografia, que posteriormente será cancelado. Monta a oficina litográfica Planus, atua no Rio de Janeiro até 1974, quando trava contato com Elisio Motta, que o convida a trabalhar na oficina Ymagos. Pereira é responsável pela formação de um grande número de impressores, com destaque para Roberto Gyafi (1955 -?) que, por sua vez, forma os impressores da oficina

Almavera. 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 método 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 uma solução arrojada de impressão litográfica em cores, trazido de suas experiências no núcleo Gemini, que chega a aplicar três a quatro cores por matriz, diminuindo consideravelmente o tempo de impressão.

Adventos como esse, trazidos do exterior ou desenvolvidos por Pereira, disseminam-se rapidamente pelas oficinas do país, e são de grande importância para os dois artistas em questão. Darel trabalha diretamente com Pereira e com a equipe por ele treinada na oficina Ymagos, em especial com Sebastião Teixeira Flores, que fora seu impressor durante quase uma década de trabalhos na oficina. Neste momento, o artista pernambucano, que anteriormente realizava apenas litografias em preto, explora profundamente a cor através das figuras femininas, trazendo para a gravura um interesse antigo, perseguido pelo artista no desenho e na pintura desde os anos 1960. A qualidade técnica oferecida na impressão litográfica por essas oficinas dá vazão para Darel trabalhar com transposições de imagens, sobreposições e inúmeros testes e provas de cor para seus trabalhos. Essas possibilidades vêm ao encontro do trabalho do artista com as imagens apropriadas, recortadas e reconfiguradas nas colagens e fotomontagens que eram desenhadas ou transportadas para a pedra para serem retrabalhadas e impressas em cores.

Da mesma forma, o estágio de Lotus Lobo na Planus viabiliza não só o estudo da litografia em cores, mas a coloca em contato com a numerosa coleção de litografias de artistas norte-americanos de Octávio Pereira, as quais são de grande importância para a artista mineira. É certo que muitos dos processos e soluções técnicas de Pereira colaboraram com a produção da artista na medida em que suas obras aumentam em volume, proporção, e no uso de diferentes suportes para a impressão. Em especial no fim dos anos 1960, quando a artista intensifica seu trabalho com a apropriação dos rótulos e embalagens:

[...] 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 aberta⁵.

A litografia, ao se expandir num movimento quase espasmódico por tantos campos de diferentes naturezas, alguns dos quais apontados aqui, abre precedentes para que Darel e Lotus Lobo articulem em suas obras a permanência latente dos valores, muitas vezes entrecruzados, desses campos. Reafirmam pelo discurso e pela atuação, a condição ambivalente do gravador. Criam sobre a premissa da gravura como um fenômeno de áreas justapostas, como obra de Goeldi, inserida conjuntamente na ilustração e no mercado de arte, demonstrou décadas antes.

Assim, mantêm sua tradição do *métier*, mas também se aproximam em diferentes graus do perfil polivalente da produção de arte contemporânea. Dessa forma, os mesmos pressupostos que viabilizam a produção dos dois artistas, estão abertos à obra de Franz Krajcberg, por exemplo, em obras que chegam a ser chamadas de *anti-gravuras*⁶. O termo pode ser positivamente revisto, pois tais artistas atuam num plano que viabiliza a análise das linguagens da gravura, através da recuperação e problematização de suas aplicações, métodos e história. Coloca-se aqui a produção de gravura como obra de arte que reexamina seus dogmas teóricos e práticos, articulando-os reflexivamente e deixando que transpareçam. Nos casos de Darel e Lotus Lobo, essa articulação expõe a gravura e seus processos reprodutores da imagem, suas obras dialogam e questionam tais processos, ocorrência indissociável de suas mitologias pessoais e discursos plásticos.



Figura 3

Darel, **Década de 1980**, 1980c, Litografia. 46x67cm (mancha).

Fonte: Acervo do Ateliê Glatt & Ymagos.



Figura 4

Lotus Lobo, **Sem título**, 1970/1986 Litografia sobre papel jornal e cartão. 180x180cm

Fonte: Coleção da artista.

¹ Newton, 1956, p. 52.

² Ferreira, Tavora, e Camará, 1997, p. 130.

³ VEJA, 1985, p. 94.

⁴ Como consta em depoimento de Darel Valença Lins, concedido ao autor em 21/02/2012

⁵ RIBEIRO, 2005, p 254.

⁶ MORAIS, 1974, p. 40.

REFERÊNCIAS:

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

GUSMÃO, Luciano. *Lotus Lobo*, Belo Horizonte: Alvo Editora, 2007.

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

MENDONÇA, Casimiro Xavier, *Cartografia Erótica* revista Veja, SãoPaulo, 13/03/1985.

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

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

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

NEWTON, Carlos. Darel ressucita a litografia in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28/04/1956.

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

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

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

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

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.

TAVORA, Maria Luisa. *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.

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

Vitor Hugo Gorino

Mestre em fundamentos teóricos e crítica das artes pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Cursa o doutorado na mesma instituição pesquisando a obra de gravuristas modernos brasileiros que se relacionem com apropriação de imagens.