

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011

Gravura em Minas Gerais: primórdios e desdobramentos

Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Professor Associado – Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O século XX assistiu a uma mudança radical no estatuto da gravura. A partir dos anos de 1960, a gravura tornou-se mais aberta a experimentações tendo passado a dialogar com outras formas de expressão. Atualmente as fronteiras entre as diferentes mídias tem se tornado cada vez mais tênues. Isto pode ser visto claramente na gravura, sendo que os gravadores podem escolher entre as técnicas tradicionais de gravura e diferentes combinações entre várias formas de impressão, na criação de gravuras que frequentemente exploram outros suportes além do papel, além da utilização de mídias digitais. A intenção dessa reflexão é analisar a presença dessas duas tendências, presentes na gravura praticada no estado de Minas Gerais, desde os anos de 1960 até o presente.

Palavras-chave: Gravura em Minas Gerais. Gravura. Gravura ampliada.

Abstract

The 20th century witnessed a radical change in the status of printmaking. From the 1960s, it became more open to experimentation and began to dialogue with other forms of expression. At the present time, the frontiers between the different media are becoming increasingly tenuous. This is clearly seen in printmaking where printmakers are now free to choose any combination of available printing means to create prints that often explore supports other than, and in addition to paper, as well as printing techniques ranging from the traditional

printmaking processes to the utilization of digital media. These tendencies can be observed in the work of printmakers of the state of Minas Gerais, Gerais, which is the focus of this paper.

Keywords: Printmaking in Minas Gerais. Printmaking. Expanded printmaking.

Apresentação

O século XX assistiu a uma mudança radical no estatuto da gravura, que passou de uma técnica de reprodução de imagens a uma linguagem artística autônoma.¹ Esta autonomia da gravura teve desdobramentos, pois, a partir dos anos de 1960, enquanto vários gravadores continuaram fiéis às técnicas tradicionais de gravura, outros passaram a estender os seus limites além daqueles usualmente aceitos.² Apesar

¹ Ao se libertar da função ilustrativa, no Renascimento, a gravura começa sua caminhada rumo à desfuncionalização. Mais tarde, ao se libertar do uso comercial, quando mapas, cartazes, ilustrações, marcas, rótulos passam a ser impressos por outros meios, a gravura completa seu processo de desfuncionalização, ganhando autonomia. É também a autonomia da gravura que vai assegurar a ela a possibilidade de dialogar com outras linguagens, se realizando plenamente como linguagem. [Este assunto já foi discutido mais detalhadamente no artigo VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. GRAVURA E FOTOGRAFIA. Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS ANPAP), 2007, Florianópolis. *Dinâmicas epistemológicas da pesquisa em arte*. Florianópolis: ANPAP, 2007 (Anais em CD)]

² Essas mudanças operadas no âmbito da gravura possibilitaram pensá-la a partir de um “campo ampliado”, trazendo para essa linguagem reflexões iniciadas por Rosalind Krauss, a respeito da escultura. Pode-se pensar no campo ampliado da gravura, da pintura, do desenho e nas interfaces dessas linguagens entre si e com a música, a literatura, e outras áreas. Também a presença marcante da fotografia, do vídeo, nas suas várias modalidades e das várias tecnologias digitais aplicadas às artes tem oferecido um terreno fértil para se especular sobre as relações intermédias, no âmbito da reprodutibilidade técnica da obra de arte. [O ‘campo ampliado’ da gravura foi discutido no capítulo A gravura no ‘campo ampliado’: relações entre palavra e imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade. do livro VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. MELENDI, Maria Angelica (Organizadoras). *Diálogos entre linguagens*. BH: C/Arte, 2010].

das duas vertentes atuais da gravura serem igualmente válidas, elas se baseiam em pressupostos conceituais diversos. Na primeira delas a gravura é abordada a partir de suas técnicas tradicionais (xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia), explorando a reprodutibilidade, gerando provas idênticas e onde a existência da tiragem é essencial. Já a outra abordagem, que pode ser considerada uma vertente ampliada da gravura, extrapola os limites tradicionais da gravura, com a utilização de novos processos de impressão, procedimentos mais experimentais, e em diálogo com outras linguagens, além de uma ênfase na cópia única (nesta segunda abordagem a gravura aproxima-se conceitualmente da idéia de “impressão”).

Pode-se pensar a convivência destas duas diferentes vertentes da gravura também a partir do caráter anacrônico da impressão. Pois, quando se fala da gravura é necessário pensar, em primeiro lugar, a impressão, um procedimento quase pré-histórico para fazer imagens. Sendo, portanto, uma das formas mais antigas de representação plástica: “a impressão nada tem de ‘novo’, sobretudo porque ela é anacrônica: pertencendo a um tempo que não aquele da história da arte, inapta por consequência a situar seus objetos dentro de uma lógica orientada (do tipo neo-vasariano ou neo-hegeliano)”.³ Como se sabe, Vasari foi o primeiro a sistematizar, no século XVI, o conceito de “moderno”, cujos valores foram estabelecidos segundo

³ DIDI-HUBERMAN, 1997, p.113.

ideais humanistas. Nessa teoria clássica, toda forma de representação deve se originar no espírito do artista – *idea*, *invenzione* e *disegno* – e não a partir de uma matéria já existente, como ocorre na impressão “de matéria a matéria”.⁴ Para Vasari, existiam dois tipos de procedimentos técnicos: os de imitação e os de reprodução. Os procedimentos de *imitazione-invenzione* sintetizavam todo o *métier* do artista, e, estando ligados às artes liberais – o desenho, a pintura e a escultura –, garantiriam a autenticidade, a unicidade de caráter estético, pois seriam criados no espírito do artista, na *idea*. Negando a *imitazione-invenzione* e identificando-se com os procedimentos de reprodução, a Impressão estaria fora do “saber” e do *métier* artístico, já que, *a priori*, não necessitaria do artista para ser realizada, constituindo-se, então, como arte mecânica, ao lado da reprodução, da multiplicação, do caráter não estético. Assim, as técnicas de Impressão foram remetidas à esfera da reprodução não artística, da não invenção artesanal,⁵ o que influenciou negativamente o seu emprego até o século XX. “Compreender como se estruturou a ‘história da arte ocidental’, a partir de Vasari, torna-se, portanto, necessário para o entendimento do caráter anacrônico da Impressão, da ausência de uma história própria, motivo pelo qual ela foi desqualificada e não legitimada pela história da arte”. Porém, “possuindo uma origem diversificada, fora da história da arte, a Impressão pode

⁴ Cf. FRANCA, 2000, p.11.

⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 21.

constituir-se de forma flexível, o que contribuiu para que ela fosse aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variados”,⁶ garantindo sua relevância na arte contemporânea. Assim, se por um lado, a gravura *strito sensu*, possui um alcance restrito na arte atual, por vários motivos, entre eles, as dificuldades técnicas e a falta de locais adequados para a sua prática, a impressão, pelo contrário, é uma prática dominante, apresentando-se de diferentes maneiras.⁷

Vários fatores têm alimentado as pesquisas que venho realizando sobre a questão da autonomia artística da gravura e sobre o campo ampliado da gravura. As discussões sobre o múltiplo, os conceitos de autenticidade e de original na gravura são fundamentais para se compreender as transformações pelas quais esta linguagem vem passando nas últimas décadas. Também o conceito de “impressão” é essencial para este estudo, por ser uma referência básica para se discutir a gravura.

A intenção dessa reflexão é analisar a presença destas duas fortes tendências, a gravura tradicional e a gravura ampliada, na produção gráfica praticada no estado de Minas Gerais, desde os anos de 1960 até o presente, buscando detectar também suas raízes e motivações. Enquanto os artistas-gravadores vinculados à primeira vertente mantiveram-se fiéis aos

⁶ Cf. NUNES, 2010.

⁷ Este é um assunto que merece ser desenvolvido, sob o risco de se fazer uma interpretação apressada da arte atual, porém este tema não será discutido neste momento.

ensinamentos dos professores que vieram ministrar as primeiras oficinas de gravura no estado, as raízes da gravura ampliada podem ser buscadas, em um primeiro momento, na ligação de alguns artistas-gravadores mineiros com a imagética *pop*, principalmente a partir da matriz norte-americana. Posteriormente, aproximações entre a gravura mineira e a norte-americana podem ser notadas também a partir da década de 1970, propiciadas por intercâmbios que possibilitaram o acesso a novos processos de impressão e também um maior contato com a produção artística internacional contemporânea.

Serão abordados trabalhos de dois grupos de artistas-gravadores: o primeiro formado Clébio Maduro e Tânia Araújo, professores de gravura e artistas já estabelecidos, e o outro por Tales Bedeschi e Camila Otto, jovens artistas emergentes, sendo que em cada um deles pode ser notada a exploração de uma das duas vertentes apontadas da gravura.

Apesar das atividades dos gravadores em Minas Gerais serem constantes a partir da década de 1960, pouco se pesquisou até o momento sobre o assunto. Deve ser destacada a contribuição de Márcio Sampaio, que narra o surgimento da litografia de arte em Minas e traça seus desdobramentos até a década de 1980⁸. Também Zahíra Souki Cordeiro⁹ produziu um texto de referência, publicado em 1979 pela Universidade de Viçosa, “Roteiro didático de gravura em Minas Gerais”.

⁸ SAMPAIO, 1986.

⁹ CORDEIRO, 1979.

Os estudos de Marília Andrés Ribeiro¹⁰ também fornecem importantes subsídios para o presente trabalho. A Editora C/Arte, através da coleção *Circuito Atelier*, tem publicado depoimentos relevantes de gravadores mineiros, como Lotus Lobo,¹¹ Thaís Helt,¹² Liliane Dardot¹³ e Maria do Carmo Freitas.¹⁴ Existem porém muitas lacunas a serem preenchidas, e é necessária uma atualização dos estudos sobre a gravura artística no Estado. Com este trabalho pretendo contribuir para começar a preencher esta lacuna.

Introdução ao surgimento e desenvolvimento da gravura artística em Minas Gerais

Podemos situar apontar as primeiras manifestações da gravura artística em Minas Gerais entre o final do século XVIII e início do século XIX, através do trabalho desenvolvido pelo padre José Joaquim Viegas de Meneses. Uma vertente artística pode ser detectada também dentro da produção litográfica industrial no estado, nas bandejas, pratos e latas de mantimentos, nos quais existe uma preocupação com a sensibilização estética e não com a comunicação publicitária, contrariamente ao que acontece com as marcas e os rótulos da estamperia litográfica.¹⁵

¹⁰ RIBEIRO, 1997.

¹¹ RIBEIRO, 2001.

¹² VENEROSO, 2005.

¹³ VENEROSO, 2007.

¹⁴ VENEROSO, RIBEIRO, 2004.

¹⁵ SAMPAIO, Márcio. *25 ANOS de Litografia de Arte em Minas*. Juiz de Fora; Belo

Porém, foi no século XX que a gravura artística realmente se desenvolveu em Minas Gerais, tendo havido dois momentos de efervescência das artes plásticas em Belo Horizonte que criaram um ambiente favorável ao ensino e desenvolvimento da gravura local. O primeiro deles, na década de 1940, coincide com a chegada de Alberto da Veiga Guignard à cidade, trazido por Juscelino Kubitschek. A implantação da Escola de Belas-Artes (atual Escola Guignard) foi o primeiro impulso para que a gravura fosse inserida na produção cultural da capital, num ambiente onde as artes plásticas estavam num período de ebulição.

Na década de 1960 houve um segundo momento de grande efervescência artística e cultural na cidade, com o surgimento de importantes manifestações de vanguarda, que também contribuíram para o desenvolvimento da gravura local. O curso de litografia ministrado pelo artista e professor João Quaglia em 1963 na Escola Guignard foi marcante e colaborou com a renovação artística que estava ocorrendo em Minas Gerais. Também as aulas dadas posteriormente por Anna Letycia (gravura em metal) e Fayga Ostrower (processo criativo) na UFMG foram importantes e favoreceram o desenvolvimento artístico local. A vanguarda artística surgida neste período em Belo Horizonte teria grande repercussão nos anos seguintes. A partir daí, teve início, na própria Escola Guignard, o *Grupo Oficina*, que atuava em torno da litografia e contava entre outros,

Horizonte: Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage: Secretaria do Estado de Cultura: Rede Globo - Minas, jun. 1986. [s.p.]

com a presença de Lotus Lobo, que desenvolveu um trabalho emblemático a partir das marcas e rótulos da estamperia litográfica, de forte tendência *pop*.

Dentre os artistas locais destaca-se também a professora Yara Tupinambá, uma das precursoras da gravura em Belo Horizonte. A presença de *ateliers* livres pode ser ressaltado, sendo que dentre eles destacam-se o ALAP, a Oficina Goeldi, a Casa Litográfica, o *Atelier* Rio Verde, a Casa de Gravura Largo do Ó e a Oficina Cinco. Merece menção, ainda, o Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso, que funcionou junto à oficina tipográfica da Escola de Belas Artes da UFMG, contando com a participação de professores/pesquisadores da UFMG.

Dando sequência ao tema do trabalho aqui proposto serão abordadas agora produções de quatro gravadores ativos em Belo Horizonte e cujas obras são relevantes dentro do contexto estudado.

Presença/ausência na gravura de Clébio Maduro

Para Clébio Maduro, a gravura em metal é um desenho que se faz no escuro, sem que se consiga ver exatamente os caminhos que se está percorrendo. Esse foi, desde o início, o ponto de encantamento da gravura para o artista.¹⁶ Suas gravuras presentificam uma ausência e podem ser aproximadas de algumas

¹⁶ Depoimento de Clébio Maduro a Hortência Nunes Abreu (BIC/FAPEMIG) em 2010 para a pesquisa *A gravura em metal e a xilogravura em Belo Horizonte: do princípio aos seus desdobramentos*, sub-projeto da pesquisa *Gravura em Belo Horizonte, 1963/2008: dos primórdios aos diálogos intemidiáticos na contemporaneidade*, desenvolvido por Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Apoio: FAPEMIG.

pinturas de Guignard, no trato das paisagens urbanas das cidades históricas mineiras.

O contato de Clébio com Amílcar de Castro parece ter sido fundamental para o trabalho que ele viria a desenvolver, pois pode-se dizer que foi através desta ligação que se deu a descoberta de Guignard pelo gravador. Amílcar foi aluno de Guignard e sempre praticou os seus preceitos, vindo daí a importância do desenho e principalmente da linha no trabalho do primeiro. Ele transmitiu aos seus alunos esta visão herdada de Guignard e Clébio a pratica até hoje, transmitindo-a também aos seus alunos. De acordo com Maduro, Amílcar, tal qual Guignard, também recomendava evitar o uso da borracha nos desenhos, impedindo assim o “arrependimento”. O desenho com o lápis duro, marcando o papel como uma ponta seca na chapa da gravura, era uma das orientações dadas por Amílcar de Castro, e seguida por Maduro.

LEGUEDÊ e as derivas de Tânia Araújo

Tapumes, camelôs, placas – são essas algumas das referências que surgem no trabalho de Tânia Araújo. A artista narra sua motivação inicial: “Perceber as peculiaridades da região (da Lagoinha, em Belo Horizonte) só foi possível quando fui “fiscada” por um belo tapume que encobria parte das obras na Av. Antônio Carlos [...] O tapume estava lá, emoldurado pela desordem urbana”. Ele, “que tem como função impedir

a entrada e a visão do que está dentro, foi para mim a porta de entrada para a Lagoinha [...] A cidade tornou-se para mim objeto de trabalho – cidade-objeto”.¹⁷

A partir desta referência inicial, a artista desenvolveu fotografias e objetos que combinam impressões serigráficas e tipografia. São caixas em forma de grades que aludem ao traçado da cidade e às gavetas de antigos móveis usados nas tipografias para acondicionar os “tipos” de metal. No trabalho da artista essa preocupação com a memória dos lugares e das coisas se coloca de uma maneira lírica e poética, sem deixar de lado um certo tom documental, já que ela lida com lugares e objetos que estão lentamente desaparecendo, deixando somente rastros, dos quais ela se apropria para criar suas obras. Um certo humor também percorre algumas delas, que apresentam jogos de palavras e trocadilhos, nos quais seu olhar vagueia, captando mensagens com duplo sentido, enfatizando significados obscuros e criando outros.

As “matrizes perdidas invertidas” de Tales Bedeschi

Tales Bedeschi vem desenvolvendo uma série de xilogravuras “a fio” nas quais utiliza a técnica da matriz perdida, em que cada nova etapa corresponde à perda da possibilidade de fazer uma nova impressão da etapa anterior. No caso de Bedeschi, *Matriz Perdida* é também

¹⁷ ARAÚJO, Tânia de Castro. LEGUEDÊ: um olhar sobre a Lagoinha e arredores. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. Dissertação de Mestrado em Artes. Linha de pesquisa: Criação, crítica e preservação da imagem, 2006, p.23. Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

o nome de uma série de xilogravuras, cuja narrativa envolve um jogo entre serra, céu e vento. Em cada etapa do processo de gravar, a negra serra vai sendo sobreposta por edifícios. Cada novo prédio implantado corresponde à subtração da chapa de madeira, fazendo com que as alterações na paisagem sejam permanentes e irreversíveis - assim como acontece na paisagem natural.

Em 2010, um novo experimento segue uma lógica contrária. *Matriz Perdida Invertida* faz o movimento inverso do trabalho anterior. Enquanto em *Matriz Perdida* a paisagem urbana vai se configurando a partir de uma serra “virgem”, no segundo trabalho é como se a natureza tomasse de volta o seu espaço. O ambiente urbano vai dando lugar ao “céu de antes”.

O artista joga, pois, com o duplo sentido da matriz perdida, ao falar, em suas impressões, da “negra serra que vai sendo sobreposta por edifícios”. Ele utiliza uma técnica muito tradicional da xilogravura, dando a ela uma abordagem nova ao criar uma narrativa visual a partir dos diferentes estágios da matriz. Percebe-se um certo saudosismo, uma idealização de um passado perdido, ao buscar a natureza virgem, antes da sua ocupação pelo homem. Nota-se este mesmo saudosismo no gravador, que ao optar pelo trabalho com a xilogravura, que ele domina muito bem, fala também de um passado próximo, quando gravar significava antes de tudo cavar a madeira com a goiva, corroer a chapa de metal com o ácido ou processar a pedra litográfica quimicamente: Trata-se de um artista do *métier*.

O mundo cheirava a casa: memórias sinestésicas de Camila Otto

Nesta série Camila Otto explora, poeticamente, diversos aspectos referentes a memórias de família e à memória cultural, de uma forma mais ampla. Essas imagens remetem, de uma forma não linear, à passagem do tempo, buscando revelar significados latentes, subjacentes às memórias de família, oferecendo ao espectador a possibilidade de atribuir significados diversos à obra, a partir de suas próprias vivências.

Mais um recurso vem agregar significado aos trabalhos de Camila: a partir da associação entre os textos de Mia Couto e as imagens, a artista ficcionaliza a memória, além de enfatizar algumas características presentes nas fotos. Assim, o diálogo criado entre os textos de Couto e as fotos exacerba, entre outras coisas, seu tom nostálgico, que também é reforçado pela utilização de imagens em negativo, impressas digitalmente sobre acrílico transparente, remetendo a algo fugidio e cambiante. Vistas, pois, sob o prisma das palavras de Couto, apropriadas por Camila, as fotos vão se transformando/desfigurando. A família é vista como receptáculo da idéia de passado, presente e futuro, envolvendo esperanças, encantamento, frustrações, medos e outros sentimentos comuns ao ser humano. Há menções à passagem do tempo e à morte. Também um certo humor resvala pelos trabalhos. Os “erros” fotográficos criam sobreposições e transparências que

também remetem à passagem do tempo; a falta de foco, assim como os enquadramentos e cortes inusitados igualmente possuem significado, agregando diferentes sentidos à obra, ao ressaltar determinadas figuras e velar outras.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Hortência Nunes. *A gravura em metal e a xilogravura em Belo Horizonte: do princípio aos seus desdobramentos, subprojeto da pesquisa GRAVURA EM BELO HORIZONTE, 1963/2008: dos primórdios aos diálogos intemidiáticos na contemporaneidade*, desenvolvido por Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Apoio: FAPEMIG.
- AHOUGH, Bárbara de Oliveira. *Breve análise da gravura moderna brasileira e da gravura brasileira a partir da década de sessenta*, subprojeto da pesquisa *Impurezas Textuais: Diálogo e intertexto no processo escritural na gravura contemporânea*, de Maria do Carmo Freitas Veneroso.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo* (Obras Escolhidas – vol. III). São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (1940). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CORDEIRO, Zahira Souki. *Roteiro didático de gravura em Minas Gerais*. (IV Salão Nello Nuno – Gravura). Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 1979.
- COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *L'Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997. 294p. (Catálogo de exposição, 19 fev. a 19 mai. 1997. Centre Georges Pompidou).
- DRUMOND, Mario. *A gravura de Inimá de Paula na Oficina Goeldi*. MD Editor: Belo Horizonte, 2000. Registrado na Biblioteca Nacional, protocolo nº 004626. Disponível em < <http://marioobras.blogspot.com/>>. Acesso em outubro de 2010.
- _____. *Conjunto de máquinas, equipamentos, móveis e acessórios da Oficina Goeldi*. São Paulo, 1987. Disponível em <<http://marioobras.blogspot.com/>>. Acesso em outubro de 2010.
- FRANCA, Patrícia (Adapt. Trad.). *L'Empreinte - Parte I e II*. [s/l.: s.n., 2000] Inédito. Adaptação em português do original francês: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *L'Empreinte*. Paris:[s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

Informativo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, março/2003.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

Itaú Cultural. Apresenta informações sobre o Instituto, sua programação; além de uma enciclopédia com material escrito e imagético sobre artes visuais e música. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: setembro de 2010.

Memória da Litografia em Minas Gerais. (Catálogo de exposição com curadoria de Lótus Lobo). Belo Horizonte: Museu Mineiro, abr/jul 1988.

NUNES, Edna Mara de Moura. *Desdobramentos da impressão na arte contemporânea*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2010. Dissertação de Mestrado em Artes (Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem). Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Em busca do tempo perdido. SP: Globo, 2001.

RIBEIRO, Marília Andrés (Org.). *Lotus Lobo – Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. (Coleção Circuito Atelier).

_____. *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

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.

SILVA, Armando. *Álbum de família*. La imagen de nosotros mismos. Bogotá: Norma, 1998.

SOARES, Carlos Wolney. *Estudo sobre a gravura como suporte*. Belo Horizonte, 2000. (Texto inédito).

TADIÉ, Jean-Yves, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999. <http://talesbedeschi.blogspot.com/>

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. MELENDI, Maria Angelica (Organizadoras). *Diálogos entre linguagens*. BH: C/Arte, 2010.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; RIBEIRO, Marília Andrés (org.) *Maria do Carmo Freitas – Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004. (Coleção Circuito Atelier n.26).

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Gravura e fotografia. Um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia. In: *16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, Dinâmicas epistemológicas da pesquisa em arte*. Florianópolis: ANPAP, 2007 (Anais em CD)..

_____. (org.) *Liliane Dardot – Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. (Coleção Circuito Atelier n.38).

_____. (org.) *Thaís Helt – Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. (Coleção Circuito Atelier n.28).

_____. *Impurezas textuais. Diálogo e intertexto no processo escritural na gravura contemporânea*. Relatório de Pesquisa desenvolvida como Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, 2009.

