



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Curso de Doutorado em Artes Visuais
Linha de pesquisa: História e Teoria da Arte

DILSON RODRIGUES MIDLEJ

APROPRIAÇÃO DE IMAGENS
NAS ARTES VISUAIS NO BRASIL E NA BAHIA

Salvador

2017

DILSON RODRIGUES MIDDLEJ

**APROPRIAÇÃO DE IMAGENS
NAS ARTES VISUAIS NO BRASIL E NA BAHIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins.

Salvador

2017

Midlej, Dilson Rodrigues.

M627 Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia. /
Dilson Rodrigues Midlej. - Salvador, 2017.
386 f.; il.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Eugênio de Ávila Lins.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Belas Artes, Salvador, 2017.

1. Arte - Brasil. 2. Apropriação de imagens. 3. Resignificação.
I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 7 (81)

Ficha catalográfica elaborada por Leda Maria Ramos Costa, bibliotecária da EBA-UFBA.
Revisão textual de Nídia Maria Lienert Lubisco.

DILSON RODRIGUES MIDLEJ

**APROPRIAÇÃO DE IMAGENS
NAS ARTES VISUAIS NO BRASIL E NA BAHIA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 14 de dezembro de 2017.

Banca Examinadora

Eugênio de Ávila Lins - Orientador _____
Doutor em História da Arte, pela Universidade do Porto, Portugal.
Universidade Federal da Bahia.

Vera Marisa Pugliese de Castro _____
Doutora em Arte Contemporânea na Linha de Pesquisa de Teoria e História da Arte, pela
Universidade de Brasília.
Universidade de Brasília.

Suzane Tavares de Pinho Pepe _____
Doutora em Estudos Étnicos e Africanos, pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação
da Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Juarez Marialva Tito Martins Paraiso _____
Doutor em Artes Visuais, pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia.

Luiz Alberto Ribeiro Freire _____
Doutor em História da Arte, pela Universidade do Porto, Portugal.
Universidade Federal da Bahia.

À memória de meus pais, Emilio Midlej e Magdalena Rodrigues Midlej, de meu irmão
Aauto Loyola da Silva Filho, e de meu sobrinho Leonardo dos Santos Garcês.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Eugênio Lins, pela acolhida, disponibilidade e pelas orientações dadas.

Ao Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, pela inserção deste doutoramento em seu Plano de Capacitação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, nas pessoas da coordenadora, Profa. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, dos secretários, Claudio Fontoura e Argos Cordier de Souza, e dos Professores Rosa Gabriella, Luiz Freire, Celeste Wanner, Ricardo Biriba, Roaleno Costa, Sonia Rangel, Fabio Gatti, Maria Hermínia e Viga Gordilho.

Aos colegas estudantes do doutoramento, por sugestões de leituras, críticas e contribuições dadas, em especial a Francisco Portugal, Cristina Damasceno, Ludmila Britto, Mario Bentes e Karla Melanias.

Ao Professor Luis Casimiro, por informação acerca da correta utilização do termo *nimbo*; e às Professoras Yumara Souza Pessoa, por indicação de obra de Renato da Silveira; e Maria Luiza Távora, por indicação de obra de Jorge Duarte.

Aos Professores da banca examinadora no Exame de Qualificação, pela generosidade das sugestões dadas e críticas feitas: Vera Pugliese, Suzane Pinho, Juarez Paraiso e Luiz Freire.

Às Professoras Roseli Amado e Ludmila Britto, por participações em seminário que objetivou discutir o projeto de pesquisa.

À museóloga Sandra Regina Jesus, por informações sobre o acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Ao Prof. Marcelo Brazil, por informações sobre o pintor Lenio Braga.

Ao artista Justino Marinho e à Galeria Paulo Darzé, por informações fornecidas.

Aos artistas que contribuíaam com informações, declarações e fornecimento de imagens.

[...] a arte é um centro que se deixa iluminar por raios vindos de todas as direções. De agora ou do passado.

Teixeira Coelho (2011, p. 148)

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*. 386 f. il. 2017. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RESUMO

A pesquisa tem como **objeto** trabalhos de artes visuais nos quais a apropriação de imagens oriundas da história da arte são elementos constitutivos preponderantes; também investiga as consequências do trânsito iconográfico existente entre períodos histórico-artísticos distintos, de maneira a compreender as dinâmicas desse fenômeno na arte no Brasil e, em especial, na Bahia. A apropriação de imagens da arte é entendida na pesquisa como fator determinante da consolidação dos valores artísticos da cultura ocidental e a tese apresentada – principal pressuposto da investigação – é a de que a apropriação de imagens é um procedimento teórico-operatório e um recurso poético praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder caracteres de intelectuação, erudição de conhecimento e legitimação ao fazer artístico. O **objetivo geral** é conhecer e ampliar as possibilidades de reflexão e de conhecimento da natureza e da problematização das manifestações plásticas contemporâneas da arte no Brasil e a produzida na Bahia, em que a apropriação de imagens e de conteúdos da história da arte brasileira e internacional se constitua em recursos operatórios preponderantes. Quanto à **metodologia**, a pesquisa se insere nos campos conceituais dominantes da história, da interpretação, da crítica de arte e utiliza os métodos de análise e síntese, analítico-comparativo e conhecimentos do método histórico – por meio da história das imagens, das metodologias da história da arte e de procedimentos da crítica de arte. Devido a isso, privilegia as obras teóricas de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Hubert Damisch, Antoine Compagnon, Penelope Davies e Terry Barrett. A abordagem é qualitativa; assim, não relaciona todas as obras de cada artista em que aparecem apropriações de imagens e, sim, privilegia os tipos representativos e as principais particularidades relacionadas às apropriações de imagens características de um dado grupo de obras. Apresenta o conceito fundador de apropriação, considera a ressignificação como sinônimo de apropriação de imagens, discute a ressignificação como recurso interpretativo e de representação, destaca as particularidades e especificidades entre a apropriação, a releitura e a citação, e tece considerações sobre os sentidos da ressignificação na arte no Brasil, considerando 74 artistas e mais 45 da Bahia, totalizando 119 indivíduos ou grupos. Cita alguns artistas-base internacionais, vinculados às apropriações de imagens, e apresenta alguns dos principais conceitos fundantes da apropriação à luz da compreensão das informações existentes e da bibliografia disponível. Para efeito de **conclusão**, destacam-se: o papel de Elaine Sturtevant no âmbito de atuação internacional, como a “mãe” da apropriação de imagens; as especificidades das apropriações de imagens no Brasil, por meio de obras de Nelson Leirner, Regina Silveira, Adriana Varejão e Vik Muniz, entre outros; confirma Lenio Braga como o primeiro a utilizar apropriações de imagens na Bahia; apresenta o procedimento apropriativo de imagens como fenômeno transcultural e recurso de deslocamento de valor às obras recentes, que viabiliza a coautoria e a coparticipação de artistas de outros tempos históricos. Adicional a isso, conclui que as apropriações no Brasil e na Bahia se dão por meios de: comentário sobre o próprio *medium* ou linguagem utilizada; homenagem/tributo; deflagrador de processos criativos; comentários parodísticos e irônicos; intelectuação; comentários de gênero; e abordagens de cunho político-ideológico.

Palavras-chave: Apropriação de imagens. Ressignificação de imagens. Arte no Brasil. Arte na Bahia.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. *Appropriation of Images in the Visual Arts in Brazil and Bahia*. 386 pp. ill. 2017. Thesis (Doctorate) - School of Fine Arts, Federal University of Bahia, Salvador.

ABSTRACT

The research aims at works of visual arts in which the appropriation of images from the history of art are preponderant constituent elements; it also investigates the consequences of the existing iconographic transit between different historical and artistic periods, in ways to understand the dynamics of this phenomenon in art in Brazil, and especially in Bahia. The appropriation of images of art is understood in this research as a determining factor in the consolidation of the artistic values of Western culture and the developed thesis - the main presupposition of this research - is that the appropriation of images is a theoretical-operative procedure and a practiced poetic resource with the intention of displacing value to the recent works and grant to the artistic making characters of intellectualization, erudition of knowledge and legitimation. The general objective is to know and expand the possibilities of reflection and knowledge of the nature and problematizations of the contemporary plastic manifestations of the art in Brazil and the one produced in Bahia where the appropriation of images and contents of Brazilian and international art history are preponderant operative resources. Methodologically, the research fits into the dominant conceptual fields of history, interpretation, art criticism, and uses the methods analysis and synthesis, comparative analytic, and knowledge of the historical method - through the history of images, the methodologies of art history and of art criticism procedures. Given that, it privileges the theoretical works of Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Hubert Damisch, Antoine Compagnon, Penelope Davies and Terry Barrett. The approach is qualitative; thus, does not relate all the works of each artist in which appear appropriations of images, but privileges the representative types and the main peculiarities related to the appropriations of characteristic images of a given group of works. It presents the founder concept of appropriation, considers re-signification as synonymous with appropriation of images, discusses re-signification as an interpretative and representational resource, highlights the particularities and specificities between appropriation, re-reading and citation, and weaves considerations about the meanings of resignification in art in Brazil, considering 74 artists, and 45 artists from Bahia, totalizing 119 individuals or groups. It cites some international artists linked to the appropriation of images and presents some of the main foundational concepts of appropriation in the light of the understanding of existing information and the available bibliography. To conclude, the following stand out: the role of Elaine Sturtevant in the international sphere, as the "mother" of the appropriation of images; the specificities of the appropriations of images in Brazil, through works by Nelson Leirner, Regina Silveira, Adriana Varejão and Vik Muniz, among others; confirms Lenio Braga as the first to use appropriations of images in Bahia; presents the appropriative procedure of images as a transcultural phenomenon and a resource of displacement of value to the recent works, that enables the coauthorship and the participation of artists of other historical times. In addition to this, it concludes that appropriations in Brazil and Bahia occur by means of: comment on the medium itself or the language used; homage / tribute; deflagrator of creative processes; parody and ironic comments; intellect; gender comments; and approaches of a political-ideological nature.

Keywords: Image appropriation. Resignification of images. Art in Brazil. Art in Bahia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Anônimo. <i>Madona Entronizada</i> , final séc. 13. Têmpera sobre madeira, 81,9 x 49,3 cm.	44
Figura 2	Samson Flexor. <i>Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, evangelistas e santos patronos</i> , 1958-1960. Afresco na ábside da Igreja. Fonte: < paroquiaperpetuosocorro.net/o-icone >. Acesso em: 14 maio 2014.	47
Figura 3	Anônimo. <i>Ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro</i> , [séc. 15?]. Pintura sobre madeira, 54 x 41,5 cm. Fonte: < paroquiaperpetuosocorro.net/o-icone >. Acesso em: 14 maio 2014.	48
Figura 4	Anônimo. <i>Nossa Senhora do Carmo</i> , [1960-1970]. Xilogravura em preto e branco do recorte curatorial “Xilogravuras contemporâneas na literatura de cordel”, da 18ª Bienal de São Paulo.	49
Figura 5	Anônimo. <i>Nossa Senhora do Perpétuo Socorro</i> , [séc. 20]. Azulejos em cores na rua Caetano Rufino, n. 46, Campina, Belém do Pará. Estampagem mecânica, dimensões não informadas na fonte. Registro devocional RD 2.5.2.	49
Figura 6	Nelson Leirner. <i>Um nenhum cem mil</i> (detalhe), 2011. Instalação.	51
Figura 7	León Ferrari. <i>Nosotros no sabíamos [Nós não sabíamos]</i> , 1995. Colagem sobre madeira, 200 x 201 x 7 cm. Fonte: < http://www.coresprimarias.com.br/ed_5/ferrari_p.php >. Acesso em: 8 dez. 2016.	53
Figura 8	León Ferrari. <i>Santa María</i> , 1992. Caravela com representações de santos e diabos em papel, 71 x 69 x 11 cm.	53
Figura 9	Floriano Teixeira. <i>Sem título</i> , 1977. Guache, 30 x 23 cm.	55
Figura 10	Emanoel Araújo. <i>Sem título</i> (e detalhe), 1966. Xilogravura, 108 x 76 cm.	56
Figura 11	Hansen Bahia. <i>Série Etiópia</i> , [1963-65]. Xilogravura, 38,5 x 57,1 cm.	58
Figura 12	Paulo Vivacqua. <i>Nympheas</i> , 2005. Instalação, 20 x 320 x 120 cm. Fonte: < http://paulovivacqua.com/Nympheas >. Acesso em: 06 dez. 2014.	59
Figura 13	Daniel Senise. <i>O sol me ensinou que a história não é tão importante</i> , 2010. Placas de papel reciclado, 600 x 1.200 cm.	61
Figura 14	Daniel Senise. <i>Skira</i> , 2010. Papel colado sobre alumínio, 150 x 260 cm.	62
Figura 15	Daniel Senise. <i>Skira</i> (detalhe), 2010. Papel colado sobre alumínio.	62
Figura 16	Daniel Senise. <i>Eva</i> , 2009. Tijolos de papel reciclado, cola PVA e gesso. Fontes: < http://www.danielsenise.com/daniel-senise/exposicoes/imagens.asp?id=39 > e < http://avidaelarga.com/category/arte/ >. Acesso em: 04 dez. 2014.	64
Figura 17	Waltercio Caldas. <i>Matisse, talco</i> , 1978. Talco e livro de Matisse, 40 x 60 x 3 cm.	65
Figura 18	Helô Sanvoy. <i>Sem título</i> (detalhe), 2015. Recorte em páginas de livros de história da arte colado sobre tela. Fonte: < http://helosanvoy.blogspot.com.br/2016/01/sem-titulo-2015.html >. Acesso em: 10 dez. 2016.	66
Figura 19	Anônimo. <i>Cristo Pantokrator</i> , ca. 1084. Manuscrito iluminado parcialmente apagado por beijos dos fiéis.	67
Figura 20	Christian Cravo. <i>Sem título</i> (detalhe), 1995. Fotografia (detalhe do políptico com sete peças), 62 x 94 cm cada.	67
Figura 21	Fabio Gatti. <i>Sem título</i> (projeto <i>Anonymous series</i>), 2014. Fotografia, 145 x 110 cm.	68
Figura 22	Fabio Gatti. <i>Sem título</i> (projeto <i>Anonymous series</i>), 2014. Fotografia, 145 x 110 cm.	68
Figura 23	Carla Zaccagnini. <i>Elements of beauty</i> (detalhe, p. 61), 2012. Livro de artista, 172 p. Fonte: < http://www.afterall.org/journal/issue.36/gendered-transformations_carla-zaccagnini_s-elements-of-beauty >. Acesso em: 06 dez. 2014.	69
Figura 24	Hans Namuth. Fotografia, 1950. Fonte: < http://www.teladoiofirenze.it/arte-cultura/dentro-il-dipinto-jackson-pollock/attachment/pollock/ >. Acesso em: 16 maio 2015.	70

Figura 25	Vik Muniz. <i>Foto ação I</i> , 1997. Fotografia da série <i>Imagens de chocolate</i>	70
Figura 26	Caravaggio. <i>Cabeça de Medusa</i> , 1598-99. Óleo sobre tela, 55,5 cm de diâmetro.	72
Figura 27	Vik Muniz. <i>Medusa marinara</i> , 1997. Cópia fotográfica por oxidação de corantes, 66 cm de diâmetro.	72
Figura 28	Vik Muniz. <i>Medusa marinara</i> , 2001. Impressão <i>offset</i> sobre papel e madeira, 50,2 x 36,1 x 0,8 cm.	72
Figura 29	Vik Muniz. <i>Medusa, a partir de Caravaggio</i> , 2009. Fotografia da série <i>Quadros do lixo</i> . Cópia cromogênica digital, 128,3 x 101,6 cm.	72
Figura 30	Caravaggio. <i>Narciso</i> , 1598-1600. Óleo sobre tela, 122 x 93 cm.	74
Figura 31	Vik Muniz. <i>Narciso, a partir de Caravaggio</i> , 2006. Fotografia, série <i>Quadros de lixo</i>	74
Figura 32	Adriaen Collaert. <i>Pilatos lavando as mãos, depois de Maerten de Vos</i> . Gravura em metal, 17,9 x 22 cm. Fonte:< https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=adriaen+Collaert&p=3&ps=12&ii=6#/RP-P-1885-A-9660,21 >. Acesso em: 9 maio 2016.	77
Figura 33	José Joaquim da Rocha. <i>Pilatos lavando as mãos</i> , 1785-86. Óleo sobre tela, 105 x 95 cm.	77
Figura 34	Carle van Loo. <i>A Ressurreição</i> , 1734. Óleo sobre tela, 76,2 x 44,5 cm. Fonte:< http://colonialart.org/artworks/2062AA/view >. Acesso em: 2 jul. 2016.	78
Figura 35	Joaquim Carneiro da Silva. <i>A Ressurreição, depois de Carle van Loo</i> , 1781. Gravura. Fonte:< http://colonialart.org/artworks/2062A >. Acesso em: 2 jul. 2016.	78
Figura 36	Francisco Xavier Carneiro. <i>A Ressurreição</i> , final séc. 18. Óleo sobre madeira. Fonte:< https://patrimonioespiritual.org/2016/06/10/igreja-de-santa-ana-santana-dos-montes-mg/ >. Acesso em: 04 jul. 2016.	79
Figura 37	José Teófilo de Jesus. <i>A Ressurreição</i> . Pintura.	79
Figura 38	Murillo. <i>São Francisco abraçando Cristo</i> , 1668-69. Pintura.	81
Figura 39	Pedro Ferreira. <i>Visão de São Francisco</i> , 1930. Cedro policromado, 3,5 m de altura.	81
Figura 40	Marepe. <i>Notícias da Lagoa</i> , 2014. Instalação em <i>fiberglass</i> e tecido.	83
Figura 41	Gustave Courbet. <i>A origem do mundo</i> , 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Fonte:< https://pt.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde#/media/File:Origin-of-the-World.jpg >. Acesso em: 16 jun. 2016.	85
Figura 42	Deborah de Robertis. [<i>Sem título</i>], 29 de maio de 2014. <i>Performance</i> . Fonte:< http://www.leiaja.com/noticias/2016/01/17/artista-e-detida-em-paris-por-posar-nua-no-museu-dorsay/ >. Acesso em: 17 jan. 2016.	85
Figura 43	Vik Muniz. <i>A origem do mundo, a partir de Courbet</i> , 1999 (série <i>Terra</i>). Cópia fotográfica de emulsão de prata, 50,8 x 61 cm.	86
Figura 44	Vik Muniz. <i>A origem do mundo, a partir de Courbet</i> , 2013 (série <i>Imagens de revistas 2</i>). Cópia cromogênica digital, 101,6 x 123,2 cm.	86
Figura 45	Gustavo Speridião. <i>Máquina do tempo</i> , 2008. Fotografia, grafite e colagem, 32 x 38 cm. Fonte:< http://www.estudiolupa.com.br/?page_id=496 >. Acesso em: 13 jul. 2017...	87
Figura 46	Alex Flemming. <i>Sem título</i> , 2011. Colagem, 27 x 26,5 cm.	87
Figura 47	Santarosa Barreto. <i>Rasée</i> , 2015. Instalação na Estação Satyros, São Paulo.	87
Figura 48	Tonico Portela. <i>O sexo e o tempo</i> (detalhe), 2012. Instalação (detalhe) com 12 relógios e xerocópias a laser de reproduções. Diâmetro de cada relógio: 30 cm.	88
Figura 49	Marcel Duchamp. Reprodução de <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919 a partir de <i>Caixa em mala (Boîte-en-valise)</i> . <i>Readymade</i> ajudado: lápis sobre reprodução de <i>Mona Lisa</i> , 19,7 x 12,4 cm.	92
Figura 50	Elaine Sturtevant. Exposição individual na Bianchini Gallery, 1965. Vista da exposição individual na Bianchini Gallery, 1965, Nova York.	95
Figura 51	Eliot Elisofon. <i>Duchamp descendo uma escada</i> , 1952. Life Magazine n. 284. Fonte:< http://skat.ihmc.us/rid=1237497260421_2005090589_16765/marcel_duchamp_FOTO%20DESCENDO%20ESCADA.jpg >. Acesso em: 16 maio 2015.	97

Figura 52	Elaine Sturtevant. Performance registrada em fotografia. Fonte:< http://www.select.art.br/articulo/critica/a-bienal-da-clonagem?page=unic >. Acesso em: 16 maio 2015.	97
Figura 53	Elaine Sturtevant. <i>Duchamp Ciné</i> , 1968. Filme.	97
Figura 54	Marcel Duchamp. <i>Procura-se, recompensa de \$ 2.000</i> , 1923. Fotografia e colagem sobre papel, 49,5 x 35,5 cm.	98
Figura 55	Elaine Sturtevant. <i>Duchamp procurado</i> , 1967. Fotografia e colagem sobre papel, 41,3 x 33 cm.	98
Figura 56	Elaine Sturtevant. <i>Estudo para Muybridge</i> , 1966. Fotografia em preto e branco montada sobre cartão, 23 x 30.6 cm.	99
Figura 57	Elaine Sturtevant. <i>Convite da exposição "Sturtevant"</i> , 1986. Impresso, 14 x 21,5 cm. ..	99
Figura 58	Elaine Sturtevant. <i>Díptico Warhol</i> , 1973-2004. Polímero sintético e serigrafia e acrílico sobre tela, 320 x 365,7 cm. Fonte:< http://www.artvalue.com/auctionresult--sturtevant-elaine-1926-usa-warhol-diptych-1290317.htm >. Acesso em: 18 jan. 2016.	100
Figura 59	Robert Rauschenberg. <i>Short circuit</i> (com portas abertas), 1955. Óleo, tecido e papel sobre madeira, 105,4 x 97,1 x 11,4 cm.	101
Figura 60	Hélio Oiticica. <i>Mesa de bilhar, d'après O café noturno de Van Gogh</i> , 1966 (reconstrução 1999). Ambiente com mesa de bilhar, aproximadamente 56m ²	111
Figura 61	Vincent van Gogh. <i>Interior de café (Café noturno)</i> , 1888. Hélio Oiticica. <i>Mesa de bilhar, d'après O café noturno de Van Gogh</i> , 1966.	112
Figura 62	Siron Franco. [<i>Mona Lisa</i>], 1982. [Montagem sobre reprodução], 24 x 30 cm. Fonte:< http://www.epocagaleria.com.br/telas/316-siron-franco-bola-na-rede-024-x-030.html >. Acesso em: 15 jan. 2016.	113
Figura 63	Siron Franco. [<i>Mona Lisa chorando</i> , 2015]. Fonte:< http://lulacerda.ig.com.br/luto-por-paris-siron-faz-a-monalisa-chorar/ >. Acesso em: 15 jan. 2016.....	113
Figura 64	Nelson Leirner. <i>Instalação La Gioconda</i> (detalhe), 1999.	114
Figura 65	Newton Mesquita. <i>Releitura</i> , 1979. Madeira, fórmica, neon, 189 x 80,5 x 20 cm.	114
Figura 66	François Morellet. <i>From yellow to purple</i> , 1956. Óleo sobre tela. 110,3 x 215,8 cm. Fonte:< http://www.wikiart.org/en/francois-morellet/from-yellow-to-violet-1956 >. Acesso em: 26 jan. 2016.	122
Figura 67	Frank Stella. <i>Jasper's dilemma</i> , 1962-3. Alquílica sobre tela, 16,5 x 30,5 cm. Fonte:< https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-finalexam/deck/9808755 >. Acesso em: 26 jan. 2016.	122
Figura 68	Representação de cefalópode, em <i>Crônica de Nuremberg</i> , século 15.	124
Figura 69	Tarsila do Amaral. <i>Abaporu</i> , 1928. Óleo sobre tela, 85 x 73 cm.	124
Figura 70	Tarsila do Amaral. <i>Operários</i> , 1933. Óleo sobre tela, 150 x 205 cm.	125
Figura 71	Hans Baluschek. <i>Proletarierinnen [Operárias]</i> , 1900. Fonte: < http://www.bilder-der-arbeit.de/Museum/Seiten/VM-HS5.html >. Acesso em: 30 nov. 2013.....	125
Figura 72	Valentina Kulaguina. <i>Dia Internacional da mulher trabalhadora</i> , 1930. Litografia, 107 x 71 cm.	125
Figura 73	Gia. <i>Não propaganda</i> , 2003. Intervenção no carnaval de Salvador em 2003 com cartazes e faixas. Dimensões variáveis. Fonte:< http://giabahia.blogspot.com.br/search?q=carnaval >. Acesso em: 27 maio 2016.	126
Figura 74	Gia. <i>Não propaganda</i> , 2010. Banner digital. Fonte:< http://giabahia.blogspot.com.br/search?q=carnaval >. Acesso em: 27 maio 2016.	127
Figura 75	Gaio Matos. <i>Silence #1</i> , 2010. Fotografia, dimensões variáveis. Fonte:< http://www.premiopia.com/pag/gaio-matos/ >. Acesso em: 28 nov. 2016.	127
Figura 76	Gaio Matos. <i>Silence #2</i> , 2010. Fotografia, dimensões variáveis. Fonte:< http://www.premiopia.com/pag/gaio-matos/ >. Acesso em: 28 nov. 2016.	128
Figura 77	Fred Forest. <i>O branco invade a cidade</i> , 1973. Ação performática de rua. Fonte:< http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_fr.php?p=0011.jp >	

	g&d=Photos_Panorama #text>. Acesso em: 27 maio 2016.	128
Figura 78	Hans Burgkmair. <i>Mercúrio</i> , antes de 1517. Xilogravura.	131
Figura 79	Anônimo. <i>Mercúrio</i> , nos <i>Tarocchi</i> [cartas de tarô]. Xilogravura da Itália setentrional, série E.	131
Figura 80	Stephan Arndes. <i>Mercúrio</i> , no <i>Nyge Kalender</i> , 1519. Xilogravura. Lübeck.	131
Figura 81	Anônimo italiano. <i>A morte de Orfeu</i> , século 15. Gravura em couro, baseada em desenho de Andrea Mantegna.	132
Figura 82	Albrecht Dürer. <i>A morte de Orfeu</i> , 1494. Tinta sobre papel, 28.9 x 22.5 cm. Kunsthalle, Hamburgo.	132
Figura 83	Marcantonio Raimondi, a partir de um desenho perdido de Rafael Sânzio. <i>O julgamento de Páris</i> , ca. 1515-1516. Gravura em cobre, 29,2 x 43,5 cm.	134
Figura 84	Édouard Manet. <i>Almoço na relva</i> , 1863. Óleo sobre tela, 2,13 x 2,69 cm.	135
Figura 85	Nicolaes Berchem, a partir de gravura de Marcantonio Raimondi. <i>O julgamento de Páris</i> , ca. 1650. Pintura sobre tela.	137
Figura 86	Hansen Bahia. <i>Páris: mulheres nas janelas</i> , 1969. Xilogravura, 77 x 57 cm.	138
Figura 87	Hansen Bahia. <i>O julgamento de Páris</i> , 1969. Xilogravura, 88 x 57 cm.	138
Figura 88	Hansen Bahia. <i>O julgamento de Páris na Bahia (escadaria)</i> , 1969. Xilogravura, 92,5 x 62 cm.	139
Figura 89	<i>A promessa de Abraão</i> , 1728. Gravura da Bíblia de Demarne.	144
Figura 90	Manuel da Costa Ataíde. <i>A promessa (cenas da vida de Abraão)</i> , 1799. Pintura.	144
Figura 91	Meissonnier. <i>A batalha de Friedland</i> , ca. 1861-75. Óleo sobre tela, 135,9 x 242,6 cm. Fonte: < http://www.metmuseum.org/art/collection/search/43702 >. Acesso em: 03 jan. 2016.	146
Figura 92	Pedro Américo. <i>O grito do Ipiranga [Independência ou morte]</i> , 1888. Óleo sobre tela, 415 x 760 cm.	146
Figura 93	Horace Vernet. <i>La première messe en Kabylie</i> , 1854. Óleo sobre tela, 194 x 123 cm. Fonte: < http://www.cdha.fr/premiere-messe-en-kabylie >. Acesso em: 03 jan. 2016.	147
Figura 94	Vítor Meireles. <i>Primeira missa no Brasil</i> , 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm.	147
Figura 95	Candido Portinari. <i>A primeira missa no Brasil</i> , 1948. Tempera sobre tela, 271 x 501 cm. Fonte: < http://www.museus.gov.br/tag/primeira-missa/ >. Acesso em: 03 jan. 2016.	149
Figura 96	Jêrome Duquesnoy. <i>Manneken pis</i> , 1689. Bronze, 20 cm de altura. Bruxelas. Fonte: < http://2.bp.blogspot.com/-IEnLUDE wHKY/TZrDhetZ0TI/AAAAAAAAAK-8/17SYMhu70CY/s1600/Manequinho_00.jpg >. Acesso em: 09 jan. 2013.	150
Figura 97	Belmiro de Almeida. <i>Manneken pis [Manequinho]</i> , 1906. Bronze, ca. 1m de altura. Fonte: < http://mundobotafogo.blogspot.com.br/2011/04/historia-do-manequinho-i.html >. Acesso em: 09 jan. 2013.	150
Figura 98	Dias & Riedweg. <i>Funk Staden</i> , 2007. <i>Still</i> da videoinstalação, 15 min. Fonte: < http://bidoun.org/articles/documenta-12 >. Acesso em: 07 jun. 2016.	152
Figura 99	Dias & Riedweg. <i>Funk Staden</i> , 2007. Videoinstalação, 15 min. Fonte: < http://universes-inuniverse.de/car/documenta/eng/2007/tour/wilhelmshoehe/img-05-2.htm >. Acesso em: 07 jun. 2016.	152
Figura 100	Theodore de Bry. <i>Mulheres da tribo pintam o ibirapema e o rosto do prisioneiro antes da execução</i> , 1592. Gravura em cobre do livro <i>America Tertia Pars</i>	153
Figura 101	Caetano Dias. <i>Sem título</i> , 2002. Acrílica sobre tela, 180 x 250 cm.	153
Figura 102	Caetano Dias. <i>2 de julho</i> (díptico), 2000. Acrílica sobre tela, 200 x 200 cm. Fonte: < http://www.paulodarzegaleria.com.br/caetano-dias/ >. Acesso em: 06 jun. 2016.	154
Figura 103	Theodore de Bry. <i>Execução de prisioneiro</i> , 1592. Gravura em cobre do livro <i>America Tertia Pars</i>	155
Figura 104	Theodore de Bry. <i>Hans Staden assiste a preparação do corpo para o banquete canibal</i> , 1592. Gravura em cobre do livro <i>America Tertia Pars</i>	155

Figura 105	Adriana Varejão. <i>Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento</i> , 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm.	156
Figura 106	Adriana Varejão. <i>Figura de convite</i> , 1997. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.	156
Figura 107	Adriana Varejão. <i>Figura de convite</i> (detalhe), 1997. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.	156
Figura 108	John White. <i>Guerreira pict</i> , 1585-1593. Gravura aquarelada, 23 x 17,9 cm.	157
Figura 109	Theodore de Bry. <i>Mulher dos picts</i> , 1590-1634. Gravura do livro <i>América</i>	157
Figura 110	Adriana Varejão. <i>Figura de convite II</i> , 1998. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.	158
Figura 111	Adriana Varejão. <i>Figura de convite III</i> , 2005. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.	158
Figura 112	Adriana Varejão. <i>Testemunhas oculares x, y e z</i> (detalhes), 1997.	159
Figura 113	Rodolfo Amoedo. <i>O último tamoio</i> , 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm.	160
Figura 114	Almeida Júnior. <i>O derrubador brasileiro</i> , 1879. Óleo sobre tela, 227 x 182 cm.	160
Figura 115	Adriana Varejão. <i>Varejão acadêmico: heróis</i> , 1997. Óleo sobre tela, 140 x 160 cm.	160
Figura 116	Pedro Américo. <i>Tiradentes esquartejado</i> , 1893. Óleo sobre tela, 266 x 164 cm.	161
Figura 117	Adriana Varejão. <i>Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)</i> (detalhe), 1998. Instalação, 300 x 300 x 300 cm. Fonte: < http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/adriana_varejao/a-trajetoria-artistica-de-adriana-varejao.html >. Acesso em: 02 jan. 2016.	161
Figura 118	Adriana Varejão. <i>Parede com incisões à la Fontana</i> , 2000. Óleo sobre tela e poliuretano sobre madeira e alumínio, 190 x 200 cm.	161
Figura 119	Debret. <i>Sagração de Dom Pedro I</i> , 1822. Óleo sobre tela, 43 x 63 cm. Fonte:< http://www.rio.rj.gov.br/web/portaldoservidor/exibeconteudo?id=4810961 >. Acesso em: 15 jan. 2016.	162
Figura 120	Nino Cais. <i>Espetáculo</i> (detalhe). Colagem sobre reprodução de pintura de Debret.	162
Figura 121	Nino Cais. Título e dimensões não informadas. Fonte:< https://daniname.files.wordpress.com/2011/05/nino-cais-debret2.jpg >. Acesso em: 15 jan. 2016.	163
Figura 122	Laercio Redondo. <i>Paisagem impressa (à esq.) e Venda - Jogo da memória falha</i> (detalhe, à dir.), da <i>Sala Debret</i> , 2013. À esq.: 77 bancos com <i>silkscreen</i> sobre <i>plywood</i> , 231 x 363 cm, 77 livros. À dir.: <i>silkscreen</i> sobre <i>plywood</i> , dimensões não informadas na fonte. Fonte:< http://www.laercioredo.com/pt/sala-debret/ >. Acesso em: 28 jun. 2017.	164
Figura 123	Laercio Redondo. <i>Fica triste se és capaz e verás</i> , 2013. <i>Silkscreen</i> sobre <i>plywood</i> , 180 x 222 cm, pilha de confetes confeccionados diariamente com jornal do Rio de Janeiro. Fonte:< http://www.laercioredo.com/pt/sala-debret/ >. Acesso em: 28 jun. 2017.	164
Figura 124	Ingres. <i>A banhista de Valpinçon</i> , 1808. Óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm.	166
Figura 125	Caetano de Almeida. Obra exposta em 1995, na Galeria Luisa Strina, São Paulo. Fonte:< http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/caetano-de-almeida-1995/ >. Acesso em: 31 dez. 2015.	166
Figura 126	Joshua Reynolds. <i>Elisabeth, Sarah e Edward, filhos de Edward Holden Cruttenden</i> , ca. 1763. Óleo sobre tela, 179 x 168 cm.	167
Figura 127	Caetano de Almeida. <i>Retrato das crianças de Edward Holden Cruttenden</i> , 1996. Litogravura, 72 x 50 cm.	167
Figura 128	Pedro Américo. <i>A noite acompanhada dos gênios do amor e do estudo</i> , 1883. Óleo sobre tela, 260 x 195 cm. Fonte:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_noite_acompanhada_dos_g%C3%AAnios_do_estudo_e_do_amor.jpg >. Acesso em: 20 jun. 2016.	168
Figura 129	Caetano de Almeida. <i>Sem título</i> , 1997-98. Acrílica e verniz sobre tela, 150 x 120 cm. Fonte:< http://mam.org.br/acervo/cm2006-081-almeida-caetano-de/ >. Acesso em: 31 dez. 2015.	168
Figura 130	Caetano de Almeida. <i>A noite e os gênios da sabedoria e do amor</i> , 1998. Técnica mista sobre tela. Fonte:< http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8618/caetano-de-almeida >. Acesso em: 18 jun.2016.	168

Figura 131	Oscar Pereira da Silva. <i>Escrava romana</i> , 1894. Óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm. Fonte:< http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ops_arquivos/ops_1894_escrava.jpg/ >. Acesso em: 16 maio 2017.	170
Figura 132	Mike Sam Chagas. <i>Escolha sua garota favorita</i> (detalhe), 2010-2011. Óleo sobre tela, 140 x 70 cm.	170
Figura 133	Vieira de Campos. <i>O caju</i> . Óleo sobre tela, 210 x 115 cm.	171
Figura 134	Mike Sam Chagas. <i>Escolha sua garota favorita</i> (detalhe), 2010-2011. Óleo sobre tela, 140 x 70 cm.	171
Figura 135	Marcel Duchamp. <i>Roda de bicicleta</i> , 1913. <i>Readymade</i> , 132 x 64,8 x 60,2 cm.	173
Figura 136	Nelson Leirner. <i>Duchampbike</i> , 2003. Borracha, metal e impressão, 237 x 253 x 70 cm.	173
Figura 137	Nelson Leirner. <i>Duchampbike II</i> , 2011. Fotografia.	173
Figura 138	Marcel Duchamp. <i>Apollinaire esmaltado</i> , 1916-17. <i>Readymade</i> retificado, pintura sobre anúncio publicitário esmaltado, 23,5 x 12,5 cm.	174
Figura 139	Nelson Leirner. <i>Apollinaire</i> , 2008. Madeira, boneca e borracha, 111 x 129 x 105 cm. ...	175
Figura 140	Regina Silveira. <i>Labirinto</i> , 1977. Lito <i>offset</i> , 63,6 x 48,3 cm.	175
Figura 141	Nelson Leirner. <i>Xeque-mate</i> , 2003. Madeira e porcelana pintada, 16 x 48 x 48 cm.	176
Figura 142	Nelson Leirner. <i>Eu e Velásquez</i> , 2014.	177
Figura 143	Siron Franco. <i>Homenagem a Velásquez</i> , 1983. Óleo sobre tela, 50 x 63 cm. Fonte:< http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=92 >. Acesso em: 15 jan. 2016.	177
Figura 144	Nelson Screnci. <i>Metamorfose cultural</i> , 1997. Acrílico sobre tela, 30 x 200 cm. Fonte:< http://www.apap.art.br/associados/311/nelsonscrenci/#prettyPhoto[gallery]/6/ >. Acesso em: 27 jun. 2016.	178
Figura 145	Almeida Júnior. <i>Caipira picando fumo</i> , 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141 cm.	178
Figura 146	Nelson Screnci. <i>Os excluídos</i> (detalhe), 1999. Acrílica sobre tela, 160 x 260 cm.	178
Figura 147	Nelson Screnci. <i>Metamorfose de excluídos</i> , 2000. Acrílico sobre tela, 130 x 160 cm. Fonte:< http://www.apap.art.br/associados/311/nelsonscrenci/#prettyPhoto[gallery]/5/ >. Acesso em: 27 jun. 2016.	179
Figura 148	Waltercio Caldas. <i>Los Velásquez</i> , 1993. Pintura a óleo. Fonte:< http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=14261 >. Acesso em: 16 jan. 2016.	180
Figura 149	Waltercio Caldas. <i>Espelho para Velásquez</i> , 2000. Espelho emoldurado, papelão e fios, 60,96 x 223,5 x 12,7 cm. Fonte:< http://www.artinamericamagazine.com/reviews/waltercio-caldas/ >. Acesso em: 16 jan. 2016.	181
Figura 150	Waltercio Caldas. Detalhe de <i>Espelho para Velásquez</i> . Vídeo, duração: 4:31. Fonte:< https://youtu.be/28ux50Hcv68 >. Acesso em: 15 jan. 2016.	181
Figura 151	Nelson Leirner. <i>New York, New York</i> , 2010. Madeira e metal, 120,5 x 135,5 cm.	183
Figura 152	Nelson Leirner. <i>Homenagem a Mondrian</i> , 2010. Madeira sobre trilhos, 131 x 131 cm.	183
Figura 153	Regina Silveira. <i>Rébus para Duchamp</i> , 1977. Da série <i>Jogos de arte</i> . Lito <i>offset</i> , 59,4 x 50 cm.	184
Figura 154	Regina Silveira. <i>In absentia: obras primas (M.D.)</i> , 1983. Tinta industrial e bases de madeira, 10 x 20 m. Fonte:< http://www.bienal.org.br/post.php?i=258 >. Acesso em: 13 jun. 2016.	185
Figura 155	Meret Oppenheim. <i>Objeto xícara de chá forrada com pele</i> , 1936. Xícara, pires e colherinha forrados à pele, 7,3 x 23,7 x 23,7 cm. Fonte:< https://sala17.wordpress.com/2010/01/03/os-objetos-incongruentes-mais-famosos/ >. Acesso em: 13 jun. 2016.	186
Figura 156	Regina Silveira. <i>In absentia (Meret Oppenheim)</i> , 1993. Instalação em vinil. Fonte:< https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24301 >. Acesso em: 13 jun. 2016.	186
Figura 157	Regina Silveira. <i>A mesma e a outra</i> , 1997. Pintura e serigrafia, 139, 2 x 438 cm.	186

Figura 158	Regina Silveira. <i>Desenho preparatório para Masterpieces: in absentia (Meret Oppenheim)</i> , 1993. Técnica mista sobre papel, 45 x 61 cm.	186
Figura 159	Regina Vater. <i>Nature morte</i> , sem data. Fotografia sobre papel, 32,3 x 48 cm.	187
Figura 160	Regina Vater. <i>Nature morte</i> , sem data. Fotografia sobre papel, 32,3 x 48,4 cm.	187
Figura 161	Regina Silveira. <i>Jogo dos erros</i> , 1977. Lito <i>offset</i> , 63,9 x 48,3 cm.	188
Figura 162	Regina Silveira. <i>Liga-ponto</i> , 1977. Da série <i>Jogos de arte</i> . Lito <i>offset</i> , 67,3 x 50,1 cm.	188
Figura 163	Julio Plaza e Regina Silveira. <i>Técnica do pincel 1</i> (série Didática – Edições <i>On/Off</i>), 1974. Serigrafia em cores sobre papel, dimensões não informadas.	189
Figura 164	Julio Plaza e Regina Silveira. <i>Técnica do pincel 2</i> (série Didática – Edições <i>On/Off</i>), 1974. Serigrafia em cores sobre papel, dimensões não informadas. Fonte:< http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/galeria.htm >. Acesso em: 17 nov. 2016.	189
Figura 165	Julio Plaza. <i>Duchamp vs. Vasarely</i> , 1974. Serigrafia sobre papel, dimensões não informadas.	190
Figura 166	Paulo Bruscky. <i>Marcel Duchamp a 200 km por hora</i> , 1978. Xerografia, dimensões não especificadas na fonte.	191
Figura 167	Paulo Bruscky. <i>Interferenciação no trabalho do artista espanhol Rafael Canogar durante a Bienal de São Paulo em 1971</i> , 1971. Fotografia em preto e branco.	191
Figura 168	Auguste Renoir. <i>La première sortie</i> , 1876. Óleo sobre tela, 64 x 50 cm. Fonte: < https://www.flickr.com/photos/mbell1975/6133845797 >. Acesso em: 17 ago. 2016....	204
Figura 169	Mary Cassatt. <i>Mulher de preto na Ópera</i> , 1879. Óleo sobre tela, 80 x 65 cm.	204
Figura 170	Ranchinho. <i>Rodeio</i> , 1994. Óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Fonte:< http://www.galeriaestacao.com.br/imagens/publi_pdf/catalogook.pdf >. Acesso em: 1 jul. 2016.	205
Figura 171	Rodrigo Andrade. <i>Versão sobre obra de Ranchinho “Rodeio”</i> , 1994-2012. Óleo sobre tela sobre MDF, 60 x 73 cm. Fonte:< http://www.galeriaestacao.com.br/imagens/publi_pdf/catalogook.pdf >. Acesso em: 1 jul. 2016.	205
Figura 172	Billy de Oliveira. <i>Reprodução de “Abaporu”</i> , 2005. Óleo sobre tela, 110,5 x 97,5 cm.	208
Figura 173	Billy de Oliveira. <i>Namoro</i> , 2006. Óleo sobre tela, 96 x 56 cm.	208
Figura 174	Albano Afonso. <i>Autorretrato com Dürer</i> , 2001. Fotografia perfurada. Fonte:< http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=398&sid=656 >. Acesso em: 27 jun. 2016.	212
Figura 175	Albano Afonso. <i>[Dürer]</i> . Fotografia perfurada. Fonte:< http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=939 >. Acesso em: 27 jun. 2016.	212
Figura 176	Albano Afonso. <i>Autorretratos com modernos latino-americanos e europeus</i> , 2005-2010. Fonte:< http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/mac_encontra/2012_2/imgs/_AFONSO2.jpg >. Acesso em: 27 jun. 2016.	212
Figura 177	Édouard Manet. <i>Almoço na relva</i> , 1863. Óleo sobre tela, 2,13 x 2,69 cm.	214
Figura 178	Murilo. <i>Variação de Almoço na relva, de Manet</i> , [2012-2016]. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.	214
Figura 179	Murilo. <i>Variação de Almoço na relva, de Manet, B</i> , [2012-2016]. Óleo sobre tela, 100 x 100 cm.	215
Figura 180	Murilo. <i>Variação de Almoço na relva, de Manet, [C]</i> [2012-2016]. Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.	215
Figura 181	Albano Afonso. <i>Série Paraíso</i> , 2001. Fotografia perfurada, 3/3, 180,1 x 226 cm. Fonte:< http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19404/albano-afonso >. Acesso em: 27 jun. 2016.	216
Figura 182	Antonio Parreiras. <i>Fim de romance</i> , 1912. Óleo sobre tela, 97 x 185 cm.	218
Figura 183	Waldomiro de Deus. <i>Violência, ontem, hoje e amanhã</i> (tríptico), 1983. Tinta acrílica sobre papel colado sobre papel duplex, 112 x 76 cm (cada parte).	218
Figura 184	<i>Cartaz da VI mostra 3M de arte digital</i> , 2015. Cartaz de divulgação de exposição.	

	Fonte:< http://www.premiopipa.com/2015/10/em-cartaz-mostra-3m-de-arte-digital-com-obras-de-cao-guimaraes-e-felipe-cama/ >. Acesso em: 1 set. 2016.	219
Figura 185	Alexandre Mury. <i>Lisa</i> , 2013. Videoperformance, duração 4:05. Fonte:< https://www.youtube.com/watch?v=kBMcpUfuVcg >. Acesso em: 10 out. 2016.	220
Figura 186	Alexandre Mury. <i>Abaporu</i> . Fotografia. Fonte:< http://www.eshoje.jor.br/_conteudo/2015/04/entretenimento/arte_e_cultura/28815-friccoes-historicas-de-alexandre-mury-chega-ao-sesc-gloria-com-obras-ineditas.html >. Acesso em: 10 out. 2016.	220
Figura 187	Paulo Bruscky. <i>Erótico: Modigliani & Bruscky</i> , 1991. Técnica e dimensões não especificadas na fonte. Fonte:< http://gramatologia.blogspot.com.br/2010/06/paulo-bruscky.html >. Acesso em: 17 dez. 2016.	221
Figura 188	Édouard Manet. <i>O velho músico</i> , 1862. Óleo sobre tela, 187 x 248 cm.	223
Figura 189	Picasso. <i>Estúdio com cabeça de gesso</i> , 1925. Óleo sobre tela, 97,9 x 131,1 cm.	229
Figura 190	Rubens Gerchman. <i>A bela Lindonéia</i> , 1966-1967. Porta-retratos em vidro bisoté, pintura e adesivo sobre madeira, 60 x 60 cm.	230
Figura 191	Antonio Manuel. <i>Wanted Rose Selavy</i> (da série <i>Flan</i>), 1975. Tinta sobre moldagem de <i>papier-mâché</i> , 55,8 x 38,1 cm.	232
Figura 192	Paulo Bruscky. Trabalho da série <i>Artistas achados e apropriados</i> , sem data. Objetos encontrados, dimensões não informadas na fonte. Fonte:< http://www.obrasdarte.com/com-questionamentos-sobre-arte-projeto-estou-ca-abre-nova-exposicao-no-sesc-belenzinho/ >. Acesso em: 17 dez. 2016.	233
Figura 193	Nathalie Nery. <i>Recontando Volpi</i> , 2000. Metal e papel, 27 x 345 x 11 cm.	233
Figura 194	Gisela Motta e Leandro Lima. <i>Contra O'Hanlon</i> , da série <i>Contra Duchamp</i> , 2012. Placa de led RGB 8 x 8 pontos, acrílico e cedro.	234
Figura 195	Gisela Motta e Leandro Lima. <i>Contra Chepurnov, 1924</i> , da série <i>Contra Duchamp</i> , 2013. Placa de led RGB 8 x 8 pontos, acrílico e cedro. Fonte:< http://br.blouinartinfo.com/news/story/916566/zero-substantivo-de-odires-mlaszho-aborda-questoes-sobre-a#sthash.F1rB73Kb.dpuf >. Acesso em: 21 dez. 2013.	234
Figura 196	Denise Gadelha. <i>A respeito de "Pintura retiniana": Rouen</i> , 2006. Fotografia, 130 x 92 cm (díptico).	235
Figura 197	Denise Gadelha. <i>Autorretrato (variação I)</i> , 2006. Fotografia, 92 x 160 cm.	236
Figura 198	Denise Gadelha. <i>Magritte? Yves Klein!</i> , 2006. Fotografia, 92 x 160 cm.	236
Figura 199	Ayrson Heráclito. <i>Cor-corpóreo</i> , 1989. <i>Performance</i> e instalação com tecido branco e pigmento colorido em pó sobre papel branco, espuma e acrílico.	237
Figura 200	Mili Genestreti. <i>Sob um véu de cal</i> , 2005. Perfuração em parede, pigmento azul, ferro, performance com balões azuis de gás hélio e bilhetes. Fonte: < http://www.pilula.com.br/casa401/mili.htm >. Acesso em: 15 jun. 2015.	238
Figura 201	Pierre Legros. <i>Stanislas Kostka</i> (detalhe), 1693. Mármore policromado.	241
Figura 202	Jacques-Louis David. <i>Marat em seu último suspiro</i> (detalhe), 1793. Óleo sobre tela, 128 x 165 cm. Fonte:< https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Morte_de_Marat#/media/File:Death_of_Marat_by_David.jpg >. Acesso em: 8 set. 2016.	241
Figura 203	Robert Rauschenberg. <i>Persimmon</i> , 1964. Óleo e tinta de serigrafia sobre tela, 66 x 50 cm.	248
Figura 204	Bel Borba. <i>Di Cavalcanti</i> , [2004]. Pintura sobre tela, 300 x 200 cm.	252
Figura 205	Bel Borba. <i>A idade da terra</i> , [2004]. Pintura sobre tela, 300 x 200 cm.	252
Figura 206	Paulo Bruscky. <i>Homenagem a Morandi I</i> , 1998. <i>Assemblage</i> , dimensões não especificadas na fonte.	253
Figura 207	Paulo Bruscky. <i>Homenagem ao Fluxus</i> , 2001. Offset, 21,5 x 33 cm.	253
Figura 208	Taigo Meireles. <i>Rembrandt e o fio especular</i> , 2010. Óleo sobre tela, 100 x 140 cm. Fonte:< http://www.interzona.com.br/arquivos/TaigoMeireles.htm >. Acesso em: 7 jan. 2015.	254
Figura 209	Taigo Meireles. <i>Rembrandt</i> , série <i>Memórias escolhidas</i> , 2013. Óleo sobre tela, 60 x 50	

	cm. Fonte:< http://www.catalogodasartes.com.br/Avaliacoess2.asp?Pesquisar=1&cboArtista=Taigo%20Meireles&sPasta=@Obras&rdTipoObra=5 >. Acesso em: 7 jan. 2015.	254
Figura 210	Gustavo von Ha. <i>Projeto Tarsila: Bicho antropofágico IV</i> , 2011. Tinta sobre papel, 24,5 x 29,5 x 3,5 cm. Fonte:< http://galerialeme.com/expo/t-l-gustavo-von-ha/?section=photos >. Acesso em: 31 ago. 2016.	255
Figura 211	Gustavo von Ha. <i>Projeto Tarsila, L.T.</i> , 2012. Tinta sobre papel, 40 x 49 x 4 cm. Fonte:< http://galerialeme.com/expo/t-l-gustavo-von-ha/?section=photos >. Acesso em: 31 ago. 2016.	255
Figura 212	Gustavo von Ha. <i>Projeto Leonilson</i> , 2010. Tinta sobre papel, 315 x 22 cm. Fonte:< http://galerialeme.com/artist/gustavo-von-ha/ >. Acesso em: 31 ago. 2016.	255
Figura 213	Gustavo von Ha. <i>Não pintura 24 LC</i> , 2015. Óleo sobre tela, dimensões não informadas. Fonte: < http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/inventario/galeria.html#topo >. Acesso em: 16 nov. 2016.	257
Figura 214	Gustavo von Ha. <i>Não pintura 25 WC</i> , 2015. Óleo sobre tela, dimensões não informadas. Fonte: < http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/inventario/galeria.html#topo >. Acesso em: 16 nov. 2016.	257
Figura 215	Felipe Cama. <i>Páginas 648 e 649 (série Foi assim que me ensinaram)</i> , 2012. Livro, caixa de acrílico, pinturas em óleo sobre tela. Fonte:< http://www.felipecama.com/foiassimquemeensinaram >. Acesso em: 1 set. 2016.	258
Figura 216	Felipe Cama. <i>Páginas sem número (série Foi assim que me ensinaram)</i> , 2013. Livro, caixa de acrílico, pinturas em óleo sobre tela. Fonte:< http://www.felipecama.com/foiassimquemeensinaram >. Acesso em: 1 set. 2016.	258
Figura 217	Felipe Cama. <i>A escolha</i> , 2005-2012. Páginas de livros, cartões e calendários. Fonte:< http://www.felipecama.com/a-escolha-1 >. Acesso em: 1 set. 2016.	259
Figura 218	Glauccio Caldeira. <i>Girassóis</i> , 2007. Acrílica sobre tela, 100 x 200 cm. Fonte:< http://www.glaucciocaldeira.com.br/girassois%20milhazes%20pg.htm >. Acesso em: 3 jul. 2016.	260
Figura 219	Glauccio Caldeira. <i>Adriana Beatriz e eu</i> , 2006. Acrílica sobre tela, 95 x 182 cm. Fonte:< http://glaucciocaldeira.com.br/palacio/adriseni.jpg >. Acesso em: 3 jul. 2016.	260
Figura 220	Marcel Duchamp. <i>Roda de bicicleta</i> , 1913. <i>Readymade</i> , 132 x 64,8 x 60,2 cm.	261
Figura 221	Picasso. <i>Cabeça de touro</i> , 1943. Moldagem em bronze. Altura 41 cm. Fonte:< http://listas.20minutos.es/lista/esculturas-de-pablo-picasso-362163/ >. Acesso em: 4 set. 2016.	261
Figura 222	Jorge Duarte. <i>O casamento do século XX d'après Picasso e Duchamp versão 1</i> , 2003. Peças de bicicleta, 120 x 70 cm. Fonte:< http://avozdaserra.com.br/noticias/o-modulo-e-era-digital-exposicao-inaugural-da-galeria-km7 >. Acesso em: 4 set. 2016.	261
Figura 223	O artista Jorge Duarte à frente de duas de suas pinturas, em 2013. Fonte:< http://radardecoracao.com.br/08/abertura-de-jorge-duarte-%E2%80%93-pinturas-ontem/ >. Acesso em: 4 set. 2016.	262
Figura 224	Leticia Cobra Lima. <i>Grandes mestres</i> , 2013. Cartaz reproduzido por xerox. Fonte:< http://www.leticiacobralima.com/post/61004656886 >. Acesso em: 20 nov. 2015.	263
Figura 225	Leticia Cobra Lima. <i>Mero detalhe</i> , 2013. Cartaz tamanho A3, aplicado sobre muros pela técnica <i>lambe-lambe</i> . Fonte:< http://www.leticiacobralima.com/post/61004656886 >. Acesso em: 20 nov. 2015.	263
Figura 226	Lenio Braga. <i>Monalisa & moneyleague</i> , 1966. Pintura e colagem. Dimensões não informadas.	267
Figura 227	Rubens. <i>Rapto das filhas de Leucipo</i> , ca.1618. Óleo sobre madeira, 224 x 210,5 cm. Pinacoteca de Munique. Fonte:< https://www.pinakothek.de/kunst/peter-paul-rubens/raub-der-toechter-des-leukippos >. Acesso em: 13 maio 2014.....	269
Figura 228	Lenio Braga. <i>A curra</i> , [ca. 1967]. Pintura, 1,60 x 1,60 cm. Fonte:< https://oinel.wordpress.com/category/biografia/ >. Acesso em: 13 maio 2014.	269

Figura 229	Lenio Braga. <i>O colecionador de primitivos</i> , [1966?]. Óleo, tela, tecido e papel sobre Eucatex, 88 x 169 cm.	270
Figura 230	Lenio Braga. <i>Entrada de Cristo em Salvador</i> , 1962. Óleo sobre tela, 149 x 249 cm.	271
Figura 231	Newton Mesquita. <i>Nascimento de Vênus (detalhe)</i> , 2011. Acrílica sobre tela, 80 x 50 cm.....	273
Figura 232	Newton Mesquita. <i>Vênus</i> , 2012. Acrílica sobre papel Crescente, 102 x 76 cm.	273
Figura 233	Newton Mesquita. <i>Vênus sobre prata</i> , 2012. Acrílica sobre <i>foam board</i> , 94 x 60 cm. ...	273
Figura 234	Fídias. <i>Dionísio</i> , ca. 438-432 a.C. Mármore. Fonte:< https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%ADdias#/media/File:Dionysos_pediment_Parthenon_BM.jpg >. Acesso em: 18 nov. 2016.....	274
Figura 235	Alex Flemming. <i>Sem título (máscaras do atleta)</i> , 1989. Tinta acrílica sobre cartolina, ca. 190 cm. Fonte:< http://alexflemming.com.br/project/mascaras/ >. Acesso em: 18 nov. 2016.	274
Figura 236	Alex Flemming. <i>Sem título (série Atletas)</i> , 1989. Tinta acrílica sobre tela, 210 x 340 cm. Fonte:< http://alexflemming.com.br/project/pintura-sobre-tela/ >. Acesso em: 18 nov. 2016.	274
Figura 237	Hudinilson Jr. <i>Sem título</i> , sem data. Estêncil sobre papel, 47 x 32 cm.	275
Figura 238	Hudinilson Jr. <i>Sem título</i> , sem data. Estêncil sobre papel, 64 x 47 cm.	275
Figura 239	Hudinilson Jr. <i>Sem título</i> , sem data. Estêncil sobre papel, 47 x 32 cm.	275
Figura 240	Hudinilson Jr. <i>Sem título</i> (políptico de 4 peças), década de 1980. Xerografia sobre papel, 33 x 21 cm. (cada).	276
Figura 241	Hudinilson Jr. <i>Sem título</i> , sem data. Arte postal, arte final (xerografia e colagem sobre papel), 28 x 21,5 cm.	276
Figura 242	Odiros Mlászho. Ilustração do livro <i>Odisseia</i> , da Cosac Naify, 2014. Fotografia, dimensões não informadas. Fonte:< http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1545083-nova-traducao-de-odisseia-chega-as-livrarias-e-dialoga-com-cultura-pop.shtml >. Acesso em: 06 jun. 2017.	276
Figura 243	Odiros Mlászho. <i>Caesar 17</i> , 1996/2008. Fotografia, 70 x 50 cm. Tiragem 3 cópias. Fonte:< http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/odires_mlaszho_caesar_17_13056.htm >. Acesso em: 06 jun. 2017.	276
Figura 244	Odiros Mlászho. <i>Johnny David IV</i> , da série <i>Retratos possuídos</i> , 2010. Fotografia, dimensões não informadas. Fonte:< http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/08/masp-fotografia-fotobienalmasp.html >. Acesso em: 06 jun. 2017.	278
Figura 245	Odiros Mlászho. <i>Diana</i> , da série <i>Serpentina</i> , 2002. Fotografia, 60 x 49 cm. Fonte:< http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/89/odires-ml%C3%A1szho >. Acesso em: 06 jun. 2017.	278
Figura 246	Jacques-Louis David. <i>As sabinas (As sabinas que interrompem o combate entre romanos e sabinos)</i> , 1794-9. Óleo sobre tela, 386 x 520 cm. Fonte:< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F0440_Louvre_JL_David_Sabines_I_NV3691_rwk.jpg >. Acesso em: 12 jul. 2017.	279
Figura 247	Camila Soato. <i>Ocupar e resistir 1</i> , 2017. Óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Fonte:< http://www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/camila-soato/ >. Acesso em: 11 jul. 2017.	279
Figura 248	Denilson Baniwa. <i>La Gioconda Kunhã</i> , 2017. Infogravura, dimensões variáveis. Fonte:< https://www.behance.net/gallery/52428191/Monalisa-Kunha >. Acesso em: 01 out. 2017.	280
Figura 249	Sergio Ferro. <i>Variation sur Michelange n. 208 / 3eme ignude</i> , 1984. Crayon colorido, 145 x 113 cm. Fonte:< http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=2539 >. Acesso em: 09 jun. 2017.	280
Figura 250	Calasans Neto. <i>Gregos</i> , 1998. Ponta-seca e buril sobre papel, 66 x 48 cm.	281
Figura 251	Calasans Neto. <i>Divindade cósmica</i> , 1998. Ponta-seca e buril sobre papel, 66,5 x 48 cm.	281
Figura 252	Calasans Neto. <i>Sem título</i> , 1998. Ponta-seca e buril sobre papel, 72,5 x 82 cm.	281

Figura 253	Vik Muniz. <i>O nascimento de Vênus II, a partir de Botticelli</i> (tríptico), 2008. Cópia cromogênica digital, da série <i>Quadros de sucata</i> , 177,8 x 294,6 cm.	282
Figura 254	Andy Warhol. <i>Vênus</i> , 1985. Desenho computacional em disquete. Fonte:< http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/andy-warhol-new-media-artist/#slideshow-2 >. Acesso em: 24 abr. 2014.	283
Figura 255	Jean-Auguste Dominique Ingres. <i>Grande odalisca</i> , 1814. Óleo sobre tela, 91 x 162 cm.	283
Figura 256	Orlan. <i>Orlan como A grande odalisca de Ingres</i> (da série <i>Quadros vivos</i>), 1971. Fotografia em preto e branco, 30 x 40 cm. Fonte:< http://www.orlan.eu/portfolio/tableaux-vivants/ >. Acesso em: 24 nov. 2016.....	283
Figura 257	Orlan. <i>Orlan lendo La Robe</i> , Primeira cirurgia-performance, julho 1990, Paris. <i>Cibachrome diasec mount</i> , 165 x 110 cm. Fonte:< http://www.orlan.eu/portfolio/first-surgery-performance-paris-july-1990/ >. Acesso em: 24 nov. 2016.	283
Figura 258	Vicente do Rego Monteiro. <i>Leda e o cisne</i> , 1947. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Fonte:< https://br.pinterest.com/pin/125326802108405388/ >. Acesso em: 19 maio 2016.	284
Figura 259	Gustav Klimt. <i>Danae</i> , 1907. Óleo sobre tela, 77 x 83 cm. Fonte:< https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=130126 >. Acesso em: 19 maio 2016.	285
Figura 260	Anderson Santos. <i>39 Danaë</i> , 2001. Óleo sobre tela, 19 x 27 cm. Fonte:< https://andep8.wordpress.com/mulheres/ >. Acesso em: 23 ago. 2015.	285
Figura 261	Hansen Bahia. <i>Rapto das sabinas: um homem montado a cavalo mais duas mulheres</i> , 1969. Xilogravura, 64,5 x 88 cm.	289
Figura 262	Hansen Bahia. <i>Rapto das sabinas: dois cavalos, dois homens e duas mulheres</i> , 1969. Xilogravura, 64,5 x 88 cm.	289
Figura 263	Hansen Bahia. <i>Rapto das sabinas: dois casais</i> , 1969. Xilogravura, 64,3 x 90,4 cm.	289
Figura 264	Hansen Bahia. <i>Rapto das sabinas: quatro vinhetas</i> , 1969. Xilogravura, 66,5 x 52,8 cm.	289
Figura 265	Hansen Bahia. <i>Rapto das sabinas: seis vinhetas</i> , 1969. Xilogravura, 67,5 x 93,5 cm.	290
Figura 266	Juraci Dórea. <i>Mona Lisa</i> , 2009. Técnica mista com Chicletes e reprodução em Xerox sobre tela, 140 x 100 cm.	292
Figura 267	Adriano Castro. <i>Sem piedade</i> , 2008. Água-forte, 15 x 10 cm. Fonte:< http://2008gravurasbaianasadrianoastro.blogspot.com.br/ >. Acesso em: 18 fev. 2017.	293
Figura 268	Adriano Castro. <i>A lança de São Longuinho II</i> , 2008. Água-tinta, 15 x 10 cm. Fonte:< http://2008gravurasbaianasadrianoastro.blogspot.com.br/ >. Acesso em: 18 fev. 2017.	293
Figura 269	Hansen Bahia. <i>Cavaleiros do apocalipse</i> , 1971. Xilogravura, dimensões não informadas.	294
Figura 270	Hansen Bahia. <i>O cavaleiro, a morte e o diabo</i> , 1970 e detalhe à dir. Xilogravura prova I, 109 x 90,5 cm.	294
Figura 271	Albrecht Dürer. <i>O cavaleiro, a morte e o diabo</i> , 1513. Gravura em metal, 24,3 x 18,8 cm. Fonte:< https://br.pinterest.com/pin/35817759508706947/ >. Acesso em: 16 set. 2016.	295
Figura 272	Hansen Bahia. <i>Detalhe da matriz de O cavaleiro, a morte e o diabo</i> , 1970. Matriz xilográfica.	295
Figura 273	Davi Rodrigues. <i>Releitura de O cavaleiro, a morte e o diabo, de Hansen Bahia</i> , 2015. Acrílica sobre cartão, 48 x 32,5 cm.	296
Figura 274	Hansen Bahia. <i>Grupo de músicos cangaceiros</i> , 1973. Xilogravura, 42 x 64 cm.	297
Figura 275	Davi Rodrigues. <i>Releitura de Grupo de músicos cangaceiros, de Hansen Bahia</i> , 2015. Acrílica sobre cartão, 32,5 x 48 cm.	297
Figura 276	Hansen Bahia. <i>Maria Bonita e Lampião</i> , 1960. Xilogravura III, 71 x 32,5 cm.	297
Figura 277	Davi Rodrigues. <i>Releitura de Maria Bonita e Lampião, de Hansen Bahia</i> , 2015. Acrílica sobre cartão, 48 x 32,5 cm.	297

Figura 278	Katsushika Hokusai. <i>Dois amantes</i> , ca. 1815. Xilogravura. Dimensões não informadas. Fonte: < https://en.wikipedia.org/wiki/Shunga >. Acesso em: 9 jan. 2015.	298
Figura 279	Juarez Paraiso. <i>Homenagem ao Kamasutra</i> , 1981. Litogravura, 80 x 60 cm.	298
Figura 280	Juarez Paraiso. <i>Homenagem a Albrecht Dürer</i> , 1971. Gravura em metal, água-forte e água tinta, 50 x 46 cm.	299
Figura 281	Albrecht Dürer. <i>As quatro feiticeiras</i> , 1497. Gravura em buril, 19,2 x 12,7 cm.	300
Figura 282	Wladimir Dias-Pino. <i>Enciclopédia visual brasileira</i> (detalhe baseado em Dürer), 1970-2016. Detalhe de instalação em técnica mista.	300
Figura 283	Wladimir Dias-Pino. <i>Enciclopédia visual brasileira</i> (detalhe), 1970-2016. Detalhe de instalação em técnica mista.	300
Figura 284	Newton Mesquita. <i>As três Graças</i> , 2011. Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.	300
Figura 285	Lorenzo Castellini. [Sem título, 2015?]. Fotografias, dimensões não informadas. Fonte:< http://noo.com.br/colagem-no-ar/ >. Acesso em: 3 dez. 2016.	302
Figura 286	Anderson Thives. Obras no Galeria Café, Rio de Janeiro, 2014. Colagem sobre madeira, dimensões não informadas. Fonte:< http://www.emfotos.com.br/2014/09/galeria-cafe-colagens-de-anderson-thives.html >. Acesso em: 12 jun. 2017.	303
Figura 287	Marcela Tiboni. <i>Variações para acervo</i> , 2006. Fotografia sobre MDF, 40 x 30 x 3 cm, cada. Fonte:< http://estadosalteradosexpo.blogspot.com.br/2011/06/marcela-tiboni-meus-mitos-i-2011.html >. Acesso em: 26 jun. 2017.	304
Figura 288	Anderson Thives. <i>Mona Lisa, Leonardo da Vinci</i> , 2008; <i>Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli</i> , 2008; e <i>Abaporu, Tarsila do Amaral</i> , 2008. Colagem sobre madeira, 110 x 90 cm, cada. Fonte:< http://asreleituras.blogspot.com.br/ >. Acesso em: 12 jun. 2017.	305
Figura 289	Laura Lima. <i>Ouro flexível – Infanta (A Infanta Maria Ana Victoria de Bourbon 1724)</i> , 2005-2006. Caneta gel dourada sobre reprodução de pintura. Dimensões não informadas.	306
Figura 290	Laura Lima. Título e ano não informados na fonte. Caneta gel ouro sobre reprodução de pintura, 12 x 37 cm. Fonte:< http://www.estimarte.com/?cmod=artistshome&artista=Lima-Laura&id=3392 >. Acesso em: 2 dez. 2016.	306
Figura 291	Miguel Rio Branco. <i>Hell's diptych</i> , 1993-1994. Fotografia cibachrome, 120 x 240 cm.	307
Figura 292	Juarez Paraiso. <i>Sagração da primavera</i> , 1996. Arte digital com manipulação fotográfica, dimensões variáveis.	308
Figura 293	Renato da Silveira. <i>Comício mágico: ascensão e queda de Madame Lisa</i> (detalhes), 1967-1968. Óleo sobre tela, 250 cm de altura.	309
Figura 294	Renato da Silveira. <i>Comício mágico: ascensão e queda de Madame Lisa</i> , 1967-1968. Óleo sobre tela, 250 x 960 cm.	309
Figura 295	Juarez Paraiso. <i>Comunhão</i> , 1999. Arte digital com manipulação fotográfica, dimensões variáveis.	313
Figura 296	Juarez Paraiso. [Amanda Simon Paraiso como Mona Lisa], 2005. Arte digital com manipulação fotográfica, dimensões variáveis.	313
Figura 297	Juarez Paraiso. <i>Homenagem à mulher</i> , 1986. Guache e lápis de cor, 51 x 30 cm.	314
Figura 298	Juarez Paraiso. <i>Natividade intergaláctica</i> , 2002. Arte digital com desenho e manipulação fotográfica, dimensões variáveis.	314
Figura 299	Juarez Paraiso. <i>Cristo-mulher</i> , 2000. Arte digital com manipulação fotográfica, dimensões variáveis.	316
Figura 300	Juarez Paraiso. <i>Medusa [Autorretrato]</i> , 1983. Litogravura, 80 x 60 cm.	316
Figura 301	Juraci Dórea. <i>Déjeuner no sertão</i> , 1988. Carvão e PVA sobre tela, 151,5 x 152 cm.	317
Figura 302	Juraci Dórea. <i>Mulheres correndo pelo sertão</i> , 1988. PVA sobre tela, 80 x 80 cm.	317
Figura 303	Juraci Dórea. <i>Canudos 10</i> , 1990. Carvão e PVA sobre tela, 220 x 160 cm.	318
Figura 304	Juraci Dórea. <i>Moça na praia</i> , 1993. PVA sobre tela, 100 x 140 cm.	318

Figura 305	Paul Gauguin. <i>Mulheres de Taiti na praia</i> , 1891. Óleo sobre tela, 69 x 91 cm. Musée d'Orsay, Paris. Fonte: < https://en.wikipedia.org/wiki/Tahitian_Women_on_the_Beach >. Acesso em: 26 maio 2017.	318
Figura 306	Juraci Dórea. <i>Duas mulheres na praia</i> , 1993. PVA sobre tela, 100 x 140 cm.	318
Figura 307	Paul Gauguin. <i>Duas mulheres taitianas [Jovens com flores de Mangal]</i> , 1899. Óleo sobre tela, 94 x 72 cm. Fonte: < http://www.johnharveyphoto.com/NYC/PaulGauguinTwoTahitianWomenWithMangoBlossoms.html >. Acesso em: 26 maio 2017.	319
Figura 308	Juraci Dórea. <i>Seios e flores vermelhas</i> , 1993. PVA sobre tela, 60 x 60 cm.	319
Figura 309	Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas. Frames do vídeo <i>Sem título</i> , 2008. Videoarte, 5 minutos. Fonte: < http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ana-paula-pessoa/ >. Acesso em: 3 nov. 2016.	320
Figura 310	Caetano Dias. <i>Passeio neoconcreto</i> , 2010. Vídeoinstalação, 18', loop. Fonte: < http://www.premiopipa.com/pag/artistas/caetano-dias/ >. Acesso em: 04 jun. 2016.	321
Figura 311	Waldemar Cordeiro. <i>Ideia visível</i> , 1956. Tinta e massa sobre madeira, 100 x 100 cm. Fonte: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2389/ideia-visivel >. Acesso em: 04 jun. 2017.	322
Figura 312	Theo Craveiro. <i>Formigueiro: Ideia visível</i> , 1956/2010. Vidro, metal, borracha, madeira e formigas vivas, 100 x 100 x 24 cm. Fonte: < http://blog.goethe.de/studiovisits/?user_language=en >. Acesso em: 07 dez. 2014.	322
Figura 313	César Romero. <i>Bicho emblemático</i> (da série <i>Bichos emblemáticos</i>), 1999-2000. Escultura em madeira pintada, 14 x 95 x 80 cm.	323
Figura 314	Vauluizo Bezerra. <i>Après Marcel III</i> , 2004. Acrílica sobre tela, 120 x 120 cm. Fonte: < http://www.paulodarzegaleria.com.br/vauluizo-bezerra/ >. Acesso em: 06 jun. 2016.	324
Figura 315	Vauluizo Bezerra. <i>Trajetos</i> , 2010. Instalação, dimensões variáveis. Fonte: < http://vauluizobezerra.blogspot.com.br/ >. Acesso em: 2 jun 2015.	324
Figura 316	Marepe. <i>Cânone</i> , 2006. Nylon, metal e plástico, dimensões variáveis.	326
Figura 317	Marepe. <i>Museu</i> , da série <i>Instituições</i> , 2014. Objeto com miniaturas de obras, dimensões não informadas.	327
Figura 318	Marepe. <i>Sem título</i> , 1995. Técnica mista sobre papelão, 60 x 50 cm.	327
Figura 319	Gustavo Moreno. <i>Sem título</i> , 2012. Fotografia digital e esmalte sintético sobre aço, 195 x 115 cm.	328
Figura 320	Gustavo Moreno. <i>Sem título</i> , 2012. Fotografia digital, acrílica, óleo e esmalte sintético sobre lona, 140 x 140 cm.	328
Figura 321	Chico Mazzoni. <i>Aux armes citoyens</i> ; e <i>Formez vos bataillons</i> , 2004. Acrílica e tinta para tecido sobre tela, 40 x 40 cm, cada.	329
Figura 322	Chico Mazzoni. <i>A Michelangelo</i> , 2006. Acrílica e grafite sobre tela, 1,60 x 80 cm.	329
Figura 323	Fabio Gatti. <i>A invenção</i> , 2010. Série <i>Gatnos</i> . Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm.	330
Figura 324	Fabio Gatti. <i>O vômito</i> , 2010. Série <i>Gatnos</i> . Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm.	331
Figura 325	Fabio Gatti. <i>A brasa do tempo</i> , 2010. Série <i>Gatnos</i> . Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm.	331
Figura 326	Renato Medeiros. <i>Sem título</i> , 2012. Técnica mista sobre tela, 260 x 200 cm. Fonte: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3231269028156&set=a.3231255507818.2125509.1459554826&type=3&l=f9d87effa6&theater >. Acesso em: 02 abr. 2017.	332
Figura 327	Vincent van Gogh. <i>A arlesiana: Madame Ginoux com livro</i> (detalhe), 1888. Óleo sobre tela, 91,5 x 73,7 cm. Fonte: < http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/van_gogh/vincent_van_gogh_750_arlesiana_mme_ginoux_con_libro_1888.jpg >. Acesso em: 24 maio 2017.	333
Figura 328	Renato Medeiros. <i>Sem título</i> , 2014. Óleo sobre tela, 110 x 60 cm.	333
Figura 329	Jean-Auguste-Dominique Ingres. <i>Augusto ouvindo a leitura de Eneida</i> (detalhe), ca. 1814. Óleo sobre tela, 142 x 138 cm. Museu Real, Bruxelas. Fonte: < https://www.fine-	

	arts-museum.be/fr/la-collection/jean-auguste-dominique-ingres-auguste-ecoutant-la-lecture-de-l-eneide?letter=i>. Acesso em: 21 maio 2017.	333
Figura 330	Renato Medeiros. <i>Sem título</i> , 2014. Óleo sobre tela, 80 x 30 cm.	333
Figura 331	Carlínio. <i>Defenda teu amor</i> , 2000. Acrílica, pigmentos metálicos sobre tela de algodão, <i>voile</i> envernizado e repintado, 70 x 100 cm.	334
Figura 332	Gustav Klimt. <i>As forças do mal e as três Górgonas</i> (detalhe de <i>O friso de Beethoven</i>), 1902. Caseína sobre gesso com folha de ouro, 220 cm de altura. Fonte:< https://seanchase.files.wordpress.com/2015/01/the-hostile-forces-the-beethoven-frieze-klimt-1902.jpg >. Acesso em: 30 maio 2017.	335
Figura 333	Riolan Coutinho. [<i>Sem título</i>], 1983. PVA sobre eucatex, 1,40 x 1,40 cm.	335
Figura 334	Marcio Banfi. <i>Conversa entre Dürer e Morrissey</i> , 2010. Livro, disco LP em vinil, cabelo sintético, fita de cetim e vidro acrílico, dimensões variáveis.	336
Figura 335	Gustavo Speridião. <i>The great art history (A grande história da arte)</i> (detalhes), 2005-2013. Tinta sobre livro, 608 páginas, 26 x 18 cm. Fonte:< http://www.premiopipa.com/pag/gustavo-speridiao/ >. Acesso em: 13 jul. 2017.	337
Figura 336	Gia. <i>Diga conosco: GI-A</i> , 2004. Ilustração em impresso <i>off set</i> , 8,2 x 9,3 cm.	338
Figura 337	Anna Bella Geiger. <i>Sobre a arte</i> , 1976. Cartão-postal impresso em <i>off set</i>	339
Figura 338	Anna Bella Geiger. <i>BU RO CRA CIA</i> , 1980. Vídeo em cores, duração 38 segundos. Fonte:< http://www.zucca.com.br/projetos/anna-bella-geiger-videos-1974-2009 >. Acesso em: 30 maio 2017.	339
Figura 339	Gia. <i>Helio e Anna Bella Geiger</i> , 2015. Bolo com fotografia de Helio Oiticica, balas, frutas, verduras, latas de cerveja e reprodução de obra do Gia baseada em Anna Bella Geiger. Foto:< http://giabahia.blogspot.com.br/search?updated-max=2015-10-02T00:43:00-03:00&max-results=500 >. Acesso em: 27 maio 2016.	340
Figura 340	Yuri Ferraz. <i>Seja super herói</i> , 2011. Acrílica sobre papel, 70 x 100 cm. Fonte:< http://yuriferrazart.blogspot.com.br/2013_03_01_archive.html >. Acesso em: 20 set. 2016. ...	341
Figura 341	Tuti Minervino. <i>Adão e Eva</i> , da série <i>Sete pecados</i> , 2014. <i>Banner</i> , 100 x 80 cm. Fonte:< http://www.premiopipa.com/pag/tuti-minervino/1-132/ >. Acesso em: 28 nov. 2016.	342
Figura 342	Tuti Minervino. <i>Releitura Lili</i> , 2010. Papel colante, papel e tinta de impressão seca, 25 x 30 cm.	342
Figura 343	Willyams Martins. <i>Cartaz Ladrão de graffiti</i> , 2007. Tecido <i>voile</i> e resina de poliéster sobre muro, 170 x 220 cm. Fonte:< https://www.pinterest.de/pin/409686897325612899/ >. Acesso em: 04 jun. 2017.	344
Figura 344	Willyams Martins. <i>Cartaz de divulgação de exposição de Willyams Martins</i> , 2008. Cartaz promocional da exposição. Fonte:< http://www.overmundo.com.br/overblog/a-polemica-do-deslocamento >. Acesso em: 04 jun. 2017.....	344
Figura 345	Willyams Martins. <i>Sem título</i> , 2014. Tecido <i>voile</i> e resina de poliéster sobre muro, 90 x 90 cm. Fonte:< http://www.robortoalbangaleria.com.br/artista.cfm?a=willyams-martins&p=trabalhos >. Acesso em: 04 jun. 2017.	345
Figura 346	Eduardo Góes. <i>Sentença</i> , [2007]. Instalação, 250 x 210 x 140 cm.	347
Figura 347	Eduardo Góes. <i>Despedida?</i> , [2007]. Instalação, 250 x 210 x 140 cm.	347
Figura 348	Bené Fonteles. <i>Ágora: OcaTaperaTerreiro</i> (detalhe), 2016. Detalhe de instalação em espaço construído de taipa e palha.	348
Figura 349	Arthur Omar. <i>A menina do brinco de pérola</i> , 2006. Fotografia, dimensões não informadas. Fonte:< http://www.select.art.br/as-portas-da-percepcao/ >. Acesso em: 08 jun. 2017.	349
Figura 350	Arthur Omar. <i>A menina do brinco de pérola</i> [2], 2006. Fotografia, dimensões não informadas. Fonte:< http://www.paulodarzegaleria.com.br/ >. Acesso em: 08 jun. 2017.	349
Figura 351	Alfredo Nicolaiewsky. <i>Este é mais cerebral</i> , 1995-96. Acrílica sobre tela e fotocópia sobre papel, 130 x 252 cm. Fonte:< http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/aquisicaoedeobras.asp >. Acesso em: 17 nov. 2016.	350

Figura 352	Alfredo Nicolaiewsky. <i>As santinhas</i> , 1995-96. Técnica mista, 230 x 217 cm. Fonte:< http://guilhermegardinni.blogspot.com.br/ >. Acesso em: 09 jun. 2017.	351
Figura 353	Alfredo Nicolaiewsky. <i>Aviso aos navegantes</i> , 1999. Impressão com saída digital (<i>plotter</i>) sobre lona vinílica, 129 x 198,6 cm. Fonte:< http://mam.org.br/acervo/2000-330-000-nicolaiewsky-alfredo/ >. Acesso em: 09 jun. 2017.	351
Figura 354	Juarez Paraiso. <i>Calçada da Praça da Sé</i> (destruído), 1982. Pedra portuguesa.	352
Figura 355	Anderson Santos. <i>El corazón de las tinieblas</i> , 2000. Óleo sobre tela, 150 x 100 cm. Fonte:< https://andep8.wordpress.com/alegorias/ >. Acesso em: 23 ago. 2015.	353
Figura 356	Anderson Santos. <i>Estudo para uma crucificação (variação sobre “Las meninas”)</i> , 2002. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm. Fonte:< https://andep8.wordpress.com/alegorias/ >. Acesso em: 23 ago. 2015.	353
Figura 357	Murilo. <i>Variação de As meninas, de Velásquez</i> , [2009-2010]. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.	355
Figura 358	Murilo. <i>Variação de As meninas, de Velásquez</i> [2], [2009-2010]. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.	355
Figura 359	Murilo. <i>Variação de As meninas, de Velásquez</i> [3], [2009-2010]. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.	356

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	24
2	DIÁLOGOS REFERENCIADOS: A APROPRIAÇÃO E A HISTÓRIA DA ARTE.....	43
2.1	APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DO SAGRADO.....	43
2.2	APROPRIAÇÃO DE IMAGENS COMO AUSÊNCIAS E PRESENÇAS.....	59
2.3	APROPRIAÇÃO DE IMAGENS E FOTOGRAFIA.....	70
2.4	APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NA BAHIA.....	75
2.5	A SOBREVIVÊNCIA DE IMAGENS, DEPOIS DE COURBET.....	84
2.6	O CONCEITO FUNDADOR DE “APROPRIAÇÃO”	92
2.7	A RESSIGNIFICAÇÃO COMO RECURSO INTERPRETATIVO E DE REPRESENTAÇÃO.....	102
3	IMAGEM E HISTÓRIA DA ARTE	116
3.1	AS DINÂMICAS DO TRÂNSITO DE IMAGENS NA HISTÓRIA DA ARTE E O PSEUDOMORFISMO	116
3.2	A GRAVURA E A APROPRIAÇÃO	130
3.3	A ARTE COLONIAL EURO-BRASILEIRA E O SÉCULO 19	140
3.4	O ANTI-HISTORICISMO DADAÍSTA E SUAS RAMIFICAÇÕES NO BRASIL	171
4	RECURSOS E USOS DA RESSIGNIFICAÇÃO	192
4.1	NOSSOS PRESSUPOSTOS	192
4.2	A APROPRIAÇÃO, A RELEITURA E A CITAÇÃO	209
4.3	FATORES LEGITIMADORES DA APROPRIAÇÃO: POR QUE SE APROPRIA?	239
5	SENTIDOS CONSTRUÍDOS DA RESSIGNIFICAÇÃO NA ARTE NO BRASIL E NA BAHIA	266
5.1	MOTIVOS CLÁSSICOS COMO FICÇÕES NEGOCIADORAS DOS PODERES DA DIFERENÇA CULTURAL	272
5.2	SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA GRAVURA	293
5.3	O PASTICHE, A PARÓDIA E SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA PINTURA	301
5.4	SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA CITAÇÃO E DA AUTOCITAÇÃO	320
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	357
	REFERÊNCIAS	366

1 INTRODUÇÃO

A apropriação e o conseqüente trânsito de imagens entre períodos histórico-artísticos sempre representou, na história da arte, um papel constante e determinante na consolidação dos valores culturais. Essa tradição revigora-se nos procedimentos da arte moderna, assume uma conotação irônica e fragmentada na visualidade contemporânea e se estabelece como fator preponderante na discussão dos limites de autoria, criatividade e valoração, sendo um dos principais recursos poéticos da arte contemporânea. Acreditamos que essas características não sejam diferentes no Brasil e na Bahia, configurando-se, neste escopo, o objeto desta pesquisa.

A apropriação de imagens é um procedimento atemporal, ou seja, deu-se em períodos longínquos na história da arte, com diferentes particularidades e significações, em função dos valores dos períodos históricos nos quais foi utilizada, e continua até o presente.

A arte no Brasil é rica em manifestações marcadas por hibridismo de linguagem e interdisciplinaridade, esta entendida como elaboração de novos enfoques metodológicos mediante a cooperação de outras disciplinas para a solução de problemas artísticos. Muitas das propostas artísticas, todavia, dialogam ou referem-se a imagens ou conteúdos de obras de arte de outros períodos históricos. Essas apropriações, citações e reutilizações de imagens, já existentes em outras obras e recontextualizadas na produção atual, são denominadas “ressignificações” e conferem fortes significações às produções recentes, uma vez que se vinculam a um contexto artístico-histórico do qual a nossa cultura visual é herdeira. Como consequência, as ressignificações reposicionam as “velhas” imagens a novos contextos, atendendo à sensibilidade contemporânea e, ao fazê-lo, externam sua qualidade plurívoca.

Apesar de muito utilizadas, essas referências terminam por não ser estudadas com propriedade, especialmente no que toca a artistas da Bahia; e o desconhecimento desse recurso dificulta o entendimento das reais propostas contemporâneas. Um exemplo disso foi a ação de Marepe, artista baiano nascido em Santo Antônio de Jesus, que removeu um muro de três toneladas e meia da sua cidade, intitulou-o *Comercial São Luis: tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, e o levou para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002. O título era, na verdade, o nome da loja – Comercial São Luis – onde o pai do artista trabalhara até se aposentar –, secundado por um *slogan* inscrito na pintura publicitária mural (FARIAS, 2002, p. 33). Esses deslocamentos físicos e simbólicos têm antecedentes na história da arte

contemporânea, mas fatos como esse continuam a causar estranheza ao grande público, pelo fato de ele não perceber sua artisticidade. Trata-se de uma situação também presente em outras artes, como ocorre exemplarmente com Jorge Luís Borges na literatura, em seu conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, do livro *Ficciones* (de 1944, publicado no Brasil em 1970), em que o “autor” Pierre Menard (na realidade, um personagem de Borges) reproduz integralmente algumas páginas da consagrada obra de Miguel de Cervantes (COMPAGNON, 1996, p. 42); César Paladion, outro herói de Borges, dessa vez em parceria com Adolfo Bioy Casares, vai mais longe e “publica”, com seu nome, livros inteiros (COMPAGNON, 1996, p. 153-154) de outros conhecidos autores: Goethe (*Egmont*), Rousseau (*Émile*), Conan Doyle (*The hound of the Baskervilles*) e até em latim, com Cícero (*De divinatione*).

O exemplo dado por Marepe, todavia, ainda que ilustre uma dentre as possibilidades de manifestações apropriacionistas (que é a utilização de *readymades* – aproveitamento de objetos prontos da esfera pragmática, em geral industrializados e sem finalidades estéticas), por não ter como imagem-base uma obra artística (pois, tratava-se de uma propaganda comercial) não integra o objetivo desta pesquisa, que enfoca somente a reutilização de imagens artísticas por artistas visuais, a partir do repertório da história da arte, e legitimadas por discursos críticos institucionalizados. Outras obras de Marepe, que apresentam essas características, são, em contrapartida, objetos desta pesquisa e por isso estão contempladas, tanto quanto a discussão do aspecto da artisticidade como fator de estranheza pela utilização de uma imagem precedente, criada por outra pessoa.

As conceituações de *apropriação de imagem* variam de época para época, conforme ilustraram, no contexto brasileiro, os exemplos dados por Hannah Levy (1944), em relação à utilização por Manuel da Costa Ataíde de imagens europeias na arte colonial brasileira; e os estudos de Jorge Coli (2005) sobre artistas brasileiros do século 19. A apropriação de imagem é entendida, nesta pesquisa, como sinônimo de *ressignificação*, haja vista que qualquer imagem criada anteriormente e inserida (apropriada total ou parcialmente) em obras posteriores ou recentes implicam novas propostas (outros trabalhos) e novos contextos de recepção, em função de serem momentos históricos distintos, o que por si só já garantiria a mudança de significação. Adicional a isso, a apropriação de imagem implica vínculos e desdobramentos com as conceituações de *releitura* e *citação*.

A reutilização de imagens traz implícita a necessidade de se dimensionar e prover explicações às suas aplicações, por suas qualidades formais, suas dimensões simbólicas ou significações nos âmbitos artísticos e socioculturais. Advém dessa necessidade o recurso a métodos interpretativos de imagens para o qual se vale o desenvolvimento da pesquisa, em

termos de análises compositivas, em cujos casos o teor formalista pode ser levado em consideração, ainda que em menor intensidade; isto pode se dar pelo fato de a análise formalista não parecer eficaz no esclarecimento da questão preponderante da pesquisa, que é o trânsito de imagens e, em outros, a priorização da iconografia e das relações de imagens à luz da literatura existente e das teorias das imagens abrangidas pelas metodologias da história da arte, as quais, como se sabe, buscam explicar o objeto artístico, a partir de enfoques específicos.

A *apropriação* está ligada à atitude do indivíduo que, intencionalmente, apodera-se de um elemento narrativo, seja imagem, texto, ideia ou objeto, e o “refigura” com objetivos pré-definidos. Desse modo, a obra de arte ganha valor pela multiplicidade de interpretações que instauram as suas significações. É por isso que, no caso da arte, reduzir tudo à influência ou à mera assimilação é esquecer-se de que aquele que se apropria do passado não o faz apenas da obra ou do procedimento de outro, mas o faz por meio daquilo que já se escreveu, se interpretou, se criticou, se copiou etc., desses mesmos objetos e procedimentos.

No que toca à abrangência de artistas vinculados às apropriações de imagens, no âmbito nacional, demos maior ênfase a Nelson Leirner, Regina Silveira, Adriana Varejão e Vik Muniz, com maior quantidade de obras reproduzidas, as quais fomentam e condicionam os argumentos da explanação e, em alguns casos, sem a preocupação de mostrá-las na cronologia em que foram feitas. De outros artistas, igualmente relevantes, são apresentadas algumas criações, cujas problemáticas, visualmente denotadas, buscamos desenvolver no texto, ao tempo em que almejamos tipificar os modelos de apropriações mais frequentes. Não pretendemos esgotar todas as possibilidades por não haver a pretensão de apresentar toda a produção de cada um que tenha a apropriação como procedimento operacional, caso a natureza da utilização da apropriação não se diferencie entre os trabalhos. O critério utilizado para a escolha das obras e imagens é o que melhor introduza e apresente problemas visuais mediante a utilização de apropriações de imagens, advindo daí a reflexão teórica, de maneira que esta contribua para a melhor compreensão ou apreensão das obras visuais.

Isso, na prática, evidencia nossa opção metodológica de submeter a reflexão teórica e o discurso escrito às obras artísticas, já que é a partir destas que buscamos a compreensão do fenômeno da apropriação de imagens e graças a elas é que se pautaram as premissas desta pesquisa. Recorremos, ainda, à grande quantidade de imagens de obras reproduzidas, muitas das quais relacionam, lado a lado, a obra anterior com a atual, a fim de melhor visualizarmos suas semelhanças e diferenças, o que contribui para o aumento do número de figuras e justifica suas inserções. As imagens, portanto, cumprem ainda o papel de complementar o

raciocínio do texto e graças a elas nos abstermos de descrevê-las minuciosamente. Nesse escopo, alguns artistas modernistas de expressão na arte no Brasil, tais como Tarsila do Amaral, Samson Flexor e Aldemir Martins, são mencionados e alguns exemplos de suas obras mostradas, porém, sem muito aprofundamento, o que significa dizer que somente os aspectos envolvendo as apropriações de imagens é que serão efetivamente enfocados, assim também como em relação a Hélio Oiticica. Os demais artistas brasileiros elencados são: Rubens Gerchman, Julio Plaza, Hudinilson Jr., Paulo Bruscky, León Ferrari, Waltercio Caldas, Daniel Senise, Dias & Riedweg, Carla Zaccagnini, Paulo Vivacqua, Nino Cais, Newton Mesquita, Siron Franco, Nelson Screnci, Nathalie Nery, Denise Gadelha, Albano Afonso, Rodrigo Andrade, Alfredo Nicolaiewsky, Gustavo von Ha, Camila Soato, Gustavo Speridião, Gláucio Caldeira, Felipe Cama, Laercio Redondo, Jorge Duarte, Leticia Cobra Lima, Marcela Tiboni, Taigo Meireles, a dupla Gisela Motta e Leandro Lima e o par Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta.

Na arte da Bahia, podem ser citados: Lenio Braga, Emanuel Araújo, Hansen Bahia, Juarez Paraiso, Juraci Dórea, Floriano Teixeira, Murilo, Renato da Silveira, Marepe, Bel Borba, Vauluizo Bezerra, Caetano Dias, Ayrson Heráclito, Gia (Grupo de Interferência Ambiental), Gaio Matos, Leonel Matos, Mili Genestreti, Tonico Portela, Fabio Gatti, Mike Sam Chagas, Anderson Santos, Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas, Renato Medeiros, Gustavo Moreno, Eduardo Góes, Davi Rodrigues e Billy de Oliveira, dentre outros.

De igual maneira, as obras e imagens dos artistas baianos tiveram como critério de seleção o fato de melhor estabelecer as dinâmicas das próprias obras, que passam a determinar quais assuntos serão tratados e a ritmicidade dos comentários críticos e teóricos, compondo, no sentido de autoria e complementação argumentativa, o próprio discurso escrito. A produção dos artistas é encarada, portanto, em nível igualitário ao concedido à discussão e, em alguns casos, chegando mesmo a ultrapassar, em relevância, a parte teórica, razão pela qual priorizamos a reprodução imagética das obras. Outro aspecto que julgamos procedente esclarecer é que priorizamos a fortuna crítica de alguns dos artistas brasileiros mencionados na pesquisa, o que significa considerar as opiniões de críticos e estudiosos em relação a algumas das obras, não apenas pela qualidade analítica dos comentários, como também para prestigiar e tornar vivos os estudos feitos. Assim, tanto privilegiamos a produção de críticos, pesquisadores e autores brasileiros, aproveitando a maturidade do pensamento crítico existente, como evitamos o que em jargão popular é denominado *reinventar a roda*, repetindo o que já foi dito. Ao assim proceder, não significa, necessariamente, omissão da nossa opinião; apenas reiteramos e fazemos nossa voz a partir da fortuna crítica existente,

apropriando-nos do conhecimento do que na tradição oral anônima se convencionou dizer “faço minhas as suas palavras”. Não nos eximimos de destacar nossas opiniões, quando necessárias. Quando nossa opinião ou interpretação difere das transcrições existentes da fortuna crítica, nos posicionamos. Quando não o fazemos, significa que referendamos as opiniões dos demais autores.

Não tivemos preocupação quantitativa, no sentido de inventariar e relacionar todas as obras apropriacionistas do elenco de artistas mencionados e, sim, a de buscar qualitativamente as relações que as obras estabelecem, apontando algumas tendências de influências de imagens anteriores nas novas concepções plásticas, selecionadas dos artistas no Brasil e na Bahia, bem como, e principalmente, pautar as questões advindas da utilização desses procedimentos de apropriação. Assim, dentre as muitas obras de um determinado artista, consideramos destacar o tipo de apropriação de maior incidência (se citação, se releitura, se pseudomorfismo, entre outros), sua relevância dentro da sua produção (se a utilização da apropriação é ou não frequente, se foi aplicada como busca esporádica de um determinado efeito) e dentro do contexto geral da apropriação de imagens, caracterizando, assim, um panorama desse fenômeno no Brasil e na Bahia.

Os epítetos *artista brasileiro* e *artista baiano* referidos na pesquisa dizem respeito a quaisquer pessoas, de quaisquer naturalidades ou nacionalidades que tenham se radicado no país ou na Bahia, ou morado temporariamente e neles atuado.

O que chamamos de *imagem*, nesta pesquisa, designa um trabalho de artes plásticas ou criação visual artística considerada arte ou sua reprodução publicada em livros de história da arte e afins, ou seja, imagens da arte, o que significa imagens fabricadas, representativas e fruto da atividade humana, de conotação sensível e expressiva e que tanto podem ser objetos concretos, vivenciados em exposições e museus, quanto exclusivamente por reproduções, mediadas por quaisquer veículos (livros, catálogos, pôsteres, postais, imagens digitais de *sites* de Internet, entre outros). Não consideramos, portanto, ser imprescindível a vivência direta com a expressão plástica (ainda que reconheçamos ser rica e significativa para a apreensão artística e que não deve ser desconsiderada), mas possível de ser concretizada pela mediação técnica, principalmente pela abrangência com que essas mediações se desenvolveram nos últimos decênios, possibilitando o acesso a imagens de obras artísticas até então inacessíveis a muitas pessoas. Entendemos ser esta uma experiência distinta da vivenciada diretamente junto às obras de arte, mas igualmente legítima em relação ao assunto desta pesquisa, inclusive pela assertiva que aqui anunciamos de ser a apropriação de imagens por si mesma um processo privilegiado de mediação imagética. Assim, corroboramos a definição que Jacques Aumont

(2011, p. 11) faz de imagem como um objeto visível e visual, pelo qual entendemos ser *visível* o objeto artístico em si (uma escultura, uma pintura, uma videoarte, uma instalação, uma arte processual) e sua materialização como meio (visto que uma imagem não tem corpo, ela precisa de um meio no qual se corporalize) (BELTING, 2014, p. 28), quanto concebemos *visual* (suas aparências formais e suas qualidades procedentes como resultado do meio técnico e material do qual foi feita). Imagem é aqui tomada na mesma acepção que tem a palavra inglesa *picture*, por referir-se a artefato associado a valores estéticos (MOXEY, 2013, p. 63), bem como signo visual aberto a considerações do olhar e da cultura sobre a obra artística da qual é fator preponderante. Imagem é, ainda, considerada também, na acepção psicanalítica do termo *sobredeterminação*, ou seja, originada por uma pluralidade de fatores heterogêneos e que, dado a isso e na condição de imagem sobredeterminada, é passível de diferentes interpretações, simultaneamente verdadeiras. O acolhimento da noção de sobredeterminação da imagem é convergente, acreditamos, com o caráter de pluralidade semântica próprio da noção de obra de arte (SCHAEFFER, 2004, p. 58).

A conceituação de *visual* de Georges Didi-Huberman, tratada em *Diante da imagem* (2013b), para explorar o sensível e penetrar no interior da imagem e nos mistérios do olhar, também nos é útil em determinados encaminhamentos da pesquisa, nem tanto pela abordagem fenomenológica que ele defende em relação à imagem artística – esta considerada uma *presença* (e por tal motivo exerce papel ativo e determinante com sua mensagem e seu conteúdo) –, mas principalmente pelo seu entendimento da participação e interpretação do perceptor em relação à obra de arte e à constituição de sentido.

Nesta pesquisa, denominamos *fonte*, *imagem-fonte*, *obra-fonte* ou *obra-base* qualquer imagem de obra artística realizada em qualquer técnica, dimensão ou período histórico, que tenha sido reproduzida em livros de história da arte, em ensaios críticos, em publicações de museus, catálogos impressos ou digitais de mostras de arte e, ainda, outros meios reprodutivos, dos artistas enfocados, tanto pela história da arte ocidental, quanto oriental, anônimos ou não. *Fonte*, *imagem-fonte*, *obra-fonte* ou *obra-base* referidas nesta pesquisa designam qualquer obra, em sua totalidade ou fragmento, reconhecível ou aludida em trabalhos posteriores de outros artistas, independentemente das características técnicas em que se apresentem ou do tempo histórico em que ocorram.

No desenvolvimento da pesquisa, comentamos alguns aspectos dos *estilos* dos artistas, de movimentos artísticos e de períodos históricos ou mesmo a manutenção, nas obras apropriadas, do estilo progresso dos artistas-fontes. Utilizamos *estilo* tanto na acepção tradicional de conjunto de características constitutivas de um vocabulário formal de um

determinado período histórico (estilo de época), de uma região ou de um artista (CUNHA, 2005, p. 245-246), quanto para caracterizar uma particularidade expressiva de um determinado artista.

No entanto, esclarecemos que a utilização desse termo se dá para caracterizar produções de arte até o final da década de 1950, o que significa que a partir dos anos 1960 – por considerarmos ser o marco temporal de estabelecimento da arte contemporânea ou pós-moderna –, evitamos a sua utilização por entendê-la inadequada para designar trabalhos contemporâneos, exatamente por ser própria do ambiente pós-moderno a liberdade do artista em utilizar quaisquer estilos que lhe aprouver, o que significa que um mesmo artista pode pintar ou produzir um trabalho com características renascentistas, expressionistas, cubistas, hiper-realistas ou quaisquer outras tendências estilísticas desejadas, não sendo coerente considerar, então, estilo como fator classificatório após a década de 1960. Nos casos em que desejamos referir aspectos particulares de um determinado artista, usamos *fatores expressivos*, *elementos formais* ou *particularidades expressivas* como substitutos para caracterizar um dado *estilema*, jeito ou modo individual e particular de trabalhar a matéria e as formas, na realização de uma obra.

Esclarecemos, ainda, que o termo *estilização* aqui em uso designa a concepção corrente das artes plásticas e decorativas de simplificação formal, denotando que, quando um artista pratica estilização, ele, na verdade, procede a modelos de sínteses formais dos referentes do mundo físico e a redução de elementos plásticos em sua obra.

A apropriação ou resignificação estabelece a necessidade de coligir valores da sensibilidade contemporânea com a tradição da história da arte e abre um leque aparentemente interminável de possibilidades e questões, tais como:

- a) A apropriação ou resignificação no Brasil e na Bahia se dá por quais meios e quais fatores?
- b) Por que se busca resignificar imagens já existentes?
- c) Em que medida essas imagens existentes, transfiguradas em novas concepções plásticas, traduzem a sensibilidade contemporânea?
- d) É a apropriação/ressignificação legítima ou apenas um recurso operacional que esconde ou disfarça uma “incapacidade” criativa do artista contemporâneo?
- e) Quais fontes da história da arte são mais usadas e por quais motivos?
- f) Quais artistas utilizaram esse recurso pela primeira vez na Bahia e em quais obras?

- g) Quais artistas usam preponderantemente esse recurso em suas poéticas e quais os sentidos advindos da sua aplicação?

Dentre as motivações que nos levaram a desenvolver esta pesquisa está a da nossa admiração pelas criações artísticas de muitos períodos históricos, fruto da experiência como professor de história da arte. A história da arte, como disciplina acadêmica, instrui-nos em como as criações “antigas” assumem relevância na concepção de obras posteriores, fenômeno que perdura na contemporaneidade e que justamente por isso carece de estudos, tanto em termos de prospecção e levantamento dos agentes que praticam apropriações no Brasil, quanto do aprofundamento de suas razões, motivações e especificidades. Dado a isso, iniciamos esta investigação em 2012, na forma de projeto de orientação em iniciação científica (PIBIC) apresentado à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, para quatro discentes do curso Bacharelado em Artes Visuais, onde atuamos como professor de história da arte; ao mesmo tempo, desenvolvemos uma discussão preliminar desse tema por meio de um grupo de estudo. Os planos de trabalho dos discentes foram formatados para se adequar ao tema geral e, no decurso da investigação, geraram participação deles em seminários, eventos de extensão, publicação de artigos, participação em eventos de cunho acadêmico-científico, dentre os quais o I Colóquio Franco-brasileiro de Estética de Cachoeira: Fronteiras nas Artes Visuais, ocorrido em 11 de outubro de 2013, em Cachoeira, Bahia, sede do curso citado e, mais recentemente, a publicação de capítulo no livro *Pelas lentes do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades* (Editora UFRB, 2016), no qual os resultados da pesquisa foram publicados. Parte dos conteúdos levantados naquelas discussões e de alguns de seus resultados estão expressos nesse percurso e outros foram aqui desenvolvidos e aprofundados.

Muito se tem falado em obras de arte contemporâneas que se valem de apropriações de imagens, mas pouco se investigou, até então, acerca das problemáticas vinculadas a esse procedimento operacional no Brasil; no tocante à arte da Bahia, é praticamente inexistente como tema principal de enfoque, sendo abordada apenas de maneira marginal, descritiva e incompleta; assim, esta investigação visa, pelo menos, se não preencher a lacuna existente, iniciar a discussão e preparar conceitualmente o campo de conhecimento para possíveis aprofundamentos, entendendo tratar-se de assunto de grande amplitude. Assim, por considerar o tema muito rico e vasto, não pretendemos esgotá-lo, tampouco abranger todas as suas particularidades.

Essas particularidades avultam tanto em quantitativo, quanto em complexidade, razões pelas quais não nos propusemos resolvê-las, por considerar constituírem-se em temas para

outras propostas de pesquisas e, assim, merecerem maior tempo para aprofundamentos. São, porém, aqui tangenciadas com breves considerações. Uma dessas especificidades é o caso de plágio em relação à utilização de parte da obra de outrem, sem sua concordância. Devemos, contudo, diferenciar *plágio* do que Panofsky denominou de *transposição iconográfica*; esta remonta ao contexto da arte renascentista, por meio da cópia de reprodução da obra de arte que servia a fins pedagógicos, por disseminar a imagem, principalmente por meio da gravura em metal. Isso, à época, não constituiu problema, já que a transposição iconográfica era prática aceita e o que predominava era a conformação da imagem religiosa aos preceitos instituídos pela religião católica dominante. Problemas existiram somente na ocasião em que esses preceitos foram contrariados, constituindo-se em denúncias ao Santo Ofício. De lá para cá a cultura moderna, mais a contemporânea, redimensionaram a apropriação, matizando-a com todos os significados e particularidades que ora sugerem e revelam.

Outra particularidade também mencionada na pesquisa é a de se caracterizar a apropriação como provável falta de imaginação criativa ou provável esgotamento artístico dos apropriadores. Ainda que distante de pretendermos pronunciar um veredito, entendemos que o enfoque do fenômeno da apropriação de imagens aqui desenvolvido possa auxiliar na compreensão do real alcance desse procedimento operacional, como um recurso poético legítimo disponível aos artistas, dissociado, todavia, do valor *originalidade*, já que a arte pós-moderna não o reitera, como valor, pelo menos não na acepção postulada pela arte moderna. Outra particularidade é a da percepção de que muitas obras atuais parecem releituras parodísticas de obras anteriores, como alegado por muitos em relação a Vik Muniz. De igual maneira, discutimos alguns trabalhos desse e de outros artistas à luz dos procedimentos de *paródia* e *pastiche*, o que acreditamos possa ser útil à reflexão sobre suas significâncias, contribuindo qualitativamente no entendimento das propostas artísticas que se valem dessas modalidades.

A partir das considerações expostas, chegamos ao principal *pressuposto* desta pesquisa, considerá-lo mais adequado ao uso nesta tese em lugar de *hipótese*, por se tratar de uma investigação desenvolvida na área das ciências humanas, da teoria e crítica de arte; devido a essas características, é que buscamos fazer *demonstrações* dos pressupostos em nível conclusivo quanto ao percurso desenvolvido e não a *comprovação* demandada por uma hipótese prévia, por entendermos ser a hipótese mais adequada a pesquisas em que ela pode efetivamente ser comprovada ou não. *Pressuposto* é também relacionado como opção metodológica às p. 27 e 47 do *Manual de estilo acadêmico*, na sua quinta edição, recomendado pela UFBA e adotado nesta pesquisa. Nossa opção em utilizar *pressuposto* não

pretende questionar ou invalidar as pesquisas acadêmicas anteriores que postularam hipóteses, mas, metodologicamente, acreditamos que seja mais adequado à área teórico-artística: ademais, em especial quanto ao nosso objeto de pesquisa, espelhamos as ideias do professor Dr. Ricardo Barreto Biriba (2017), do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, o qual também defende *pressupostos teóricos* apresentados de forma objetiva nas premissas do projeto. A vantagem dessa opção terminológica é que isto significa que as conclusões da tese poderiam ser vistas e também entendidas por linhas de pensamentos opostos – inclusive como resultados não satisfatórios –, já que acreditamos em mais de uma forma de interpretação e da potencialidade do que se convencionou chamar de obra aberta.

Assim, trabalhamos como **pressuposto principal** o de que a apropriação de imagens é um procedimento teórico-operatório e um recurso poético praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder caracteres de intelectuação ao fazer artístico, erudição de conhecimento e legitimação. Esse pressuposto parte da crença de que as reutilizações de imagens preexistentes, inseridas em obras posteriores e em práticas atuais, parecem demonstrar intenções agregadoras de elementos exógenos valorativos, cuja “qualidade” do discurso visual ou forma plástica do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), contribuiria para as postulações do artista apropriacionista, contribuindo tanto para o grau de criticidade da obra atual (o que parece ser característica inerente à maioria dos processos apropriacionistas), quanto fator determinante para a geração de valor artístico, por esta ser concedida socialmente.

O deslocamento de valor em termos de obras plásticas se daria pela escolha do artista-fonte ou de obra admirada pelo artista atual e pela possibilidade deste em estabelecer diálogos, tendo como ponto de partida alguns conceitos da obra-fonte e a possibilidade de reestruturá-los no novo contexto. Assim se explica o interesse de muitos artistas na reinterpretação de obras existentes.

Deslocar valor para a obra de arte recente tem estrita relação com os aspectos de intelectuação e erudição de conhecimento que se queira explorar nas citações utilizadas nas obras recentes e na demonstração de erudição de conhecimento, por meio das problemáticas levantadas por artistas anteriores e identificadas e novamente pautadas nas obras atuais.

Em nosso entendimento, essa agregação de valor também atua como estratégia legitimadora da apropriação, o que significa serem os processos legitimatórios os responsáveis pelo estatuto da apropriação; dentre estes, encontram-se o de *valor artístico* e o recurso da *citação*. A *citação* implicaria a utilização pragmática de algo preexistente (texto,

imagem, ideia, conceito) para fundamentar, contextualizar e convencer a aceitação pública de uma nova ideia ou obra.

Como o fenômeno é muito rico, tentamos também aferir alguns **pressupostos secundários**, detalhados no corpo do texto e que complementam o pressuposto principal. São eles:

- a) *Ressignificação de imagem* é sinônimo de *apropriação de imagem*;
- b) As apropriações de imagens são dependentes da interpretação ativa do perceptor;
- c) Os procedimentos de apropriações de imagens garantem autonomia criativa de uso de imagens preexistentes e a possibilidade de influenciar epistemologicamente o campo artístico;
- d) A apropriação de imagens pode ser entendida como um exercício colaborativo entre artistas (autorizada ou não) e, dessa maneira, problematiza os aspectos identitários e de individualidade que dificilmente são conciliados na obra que se vale das imagens-fonte apropriadas.

Esses pressupostos se originaram da nossa experiência como docente de história da arte na UFRB e com o grupo de iniciação científica que coordenamos por dois anos, assim como da constatação das problemáticas e desafios suscitados pela apropriação de imagens, a partir do contato com diversas exposições, com publicações acadêmicas e leituras de obras dos autores-base que compõem o nosso quadro de referência teórica. São, portanto, ideias próprias, cultivadas a partir de experiência pragmática e das contribuições teóricas que fomentaram as inquietações que deram corpo ao desenvolvimento desta pesquisa.

Adicional aos pressupostos, consideramos como **objetivo geral** conhecer e ampliar as possibilidades de reflexão e de conhecimento da natureza e problematização das manifestações plásticas contemporâneas, em que a apropriação de imagens e conteúdos da história da arte são recursos operatórios preponderantes. Em termos de **objetivos específicos**, conjecturamos: 1) Identificar e elencar artistas no Brasil e na Bahia cuja produção apresente referências às imagens e conteúdos da história da arte; 2) Classificar os tipos de relações (citação, releitura, apropriação de tema, dentre outros) entre a produção atual dos artistas no Brasil e na Bahia, em relação à história da arte; 3) Cotejar a produção atual de artistas no Brasil e na Bahia às imagens-fontes da história da arte para identificar em que medida as imagens “antigas” contribuem para a poética dos artistas atuais; 4) Identificar que tipos de influências artísticas e históricas sofrem a produção contemporânea de artes visuais; 5) Discutir as relações de resignificação e reutilização de imagens, tentando entender como

atuam, em nível estético, nas manifestações criativas das artes visuais contemporâneas no Brasil e na Bahia; 6) Analisar iconograficamente as relações entre as principais obras artísticas de autores da Bahia que apresentem apropriações de imagens e as obras que funcionaram como “fonte”.

Em termos de fontes bibliográficas disponíveis acerca de apropriação de imagens, encontram-se informações de autores estrangeiros nos quais o assunto é focado em diferentes níveis de abordagens.

Aby Warburg (2013, 2015) se constitui em um dos principais estudiosos do quadro de referência teórica desta pesquisa. Ele é o autor das conceituações de *Sobrevivência do antigo* (*Nachleben der Antike*) e *Fórmulas de páthos* ou *Fórmulas de emoções* (*Pathosformeln*). Em relação a isso, esclarecemos que nosso interesse recai nos níveis semântico, estético e formal da sobrevivência do antigo e das fórmulas de *páthos*. Warburg criou uma disciplina que seria posteriormente batizada de *Iconologia*, fundando um ramo de pesquisa que se opunha ao positivismo e ao formalismo como método analítico. Ao invés, Warburg propôs estudos interdisciplinares, nos quais se podiam articular as relações entre as experiências individuais dos artistas e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais, nas quais se inseriam as sobrevivências do passado. Sua contribuição para o método histórico foi conceber as humanidades não somente em sua especificidade e sua totalidade, mas principalmente em sua interrelação. Warburg influenciou grande número de intelectuais e muitos dos pesquisadores ligados ao Instituto Warburg, em Londres, ora classificados como historiadores da arte, ora por historiadores culturais, desdobraram as propostas dele.

A história cultural não estabelece distinção entre arte maior e menor; ela valoriza os monumentos públicos, o *design*, a fotografia, a cultura de massa, a propaganda, elementos até então desconsiderados pelo historiador da arte. A história cultural parte do pressuposto de que a arte como imagem se constitui em cultura visual e se interessa por seus usos sociais no passado. Assim, a história cultural, nas últimas décadas, tem colocado em xeque a pretensão da história da arte de manter o discurso privilegiado para interpretar o objeto de arte e, ao fazê-lo, focaliza a sua inserção social, porém, fixando-se muito nas suas representações, como mecanismo de identificação de símbolos e dos modos de percepção e de vida do passado. (KERN, 2007, p. 76)

Georges Didi-Huberman é o segundo dentre os principais teóricos da pesquisa, principalmente ao se debruçar sobre o legado de Aby Warburg, em *A imagem sobrevivente* (2013a), onde esmiúça os conceitos warburguianos e promove uma significativa reflexão acerca do pensamento e das ações daquele historiador da arte; de modo tão importante quanto,

comenta como o pensamento warburgiano foi interpretado por outros intelectuais. Dada à relevância dessas informações para esta pesquisa e ao fato de que muitas das publicações desses autores não se encontram disponíveis, transcrevemos suas ideias mediante os comentários de Didi-Huberman e relacionamos, em notas de rodapé, as respectivas fontes de onde esse referido autor extraiu as informações.

Outro livro relevante de Didi-Huberman é *Diante da imagem* (2013b), em que defende o que denomina de *visual*, conceito este apoiado na ideia de resgatar o sensível nas manifestações artísticas estudadas. Nessa obra, o autor evita a excessiva objetividade da iconologia e da semiótica e valoriza o processo de criação visual, buscando desvendar como o artista o elabora, por meio da cor, da luz e do volume. Outro aspecto também relevante em Didi-Huberman é a defesa do anacronismo como meio de se entender as obras do passado, posição que coincide com as premissas de Warburg (2015) e tema de outro de seus livros, intitulado *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*.

Penelope Davies e outros (2010) são, do mesmo modo, relevantes aos nossos objetivos, ao tratar da arte paleocristã, a qual, semelhantemente a de outros períodos, utilizou elementos de culturas religiosas anteriores, criando um sistema de concordâncias (uma tipologia) que viria a ter uma importância de longo alcance (DAVIES, 2010, p. 246-247). Neste caso, a exemplificação de apropriações de imagens se dá com os tetos pintados da catacumba dos Santos Pedro e Marcelino, os quais recorreram à imagética clássica, ou com o Bom Pastor (metáfora de Cristo), em que ecoam os símbolos pagãos da caridade sob a forma de antigas esculturas de portadores de animais sacrificiais aos ombros. Esse uso de temas pagãos e judaicos pelos cristãos objetivava familiarizar os antigos cultores das religiões pagãs, agora convertidos ao cristianismo, a algumas das imagens e das ideias transmitidas pela arte paleocristã, sendo que esse trânsito de imagens foi feito com objetivos políticos (DAVIES, 2010, p. 246).

Hubert Damisch (1996), em *The judgment of Paris – O julgamento de Páris* – é de extrema relevância para nossa pesquisa, pela exploração sensível e aprofundada desse tema mitológico, do ponto de vista historiográfico, e assunto de vasta produção artística desde a Grécia Antiga (e que se estende ao período modernista do século 20); também se destaca pela análise iconográfica e conceitual das transformações sofridas pelo tema, registradas em imagens. Ele pratica o que denominou de *iconologia analítica* (DAMISCH, 1996, p. 218), devedor do trabalho progressivo de Aby Warburg. A obra de Damisch fundamenta o protagonismo da gravura quinhentista em cobre, *O julgamento de Páris*, de Marcantonio Raimondi, como elemento mediador entre a Antiguidade e a modernidade artística,

considerando-se ter sido essa gravura a fonte de referência visual que Édouard Manet se baseou para pintar *Le déjeuner sur l'herbe*, em 1863.

Semelhantemente a Hubert Damisch, Edgard Wind é outro autor de destaque, pelas informações constantes em *A eloquência dos símbolos* (1997) e em *Pagan mysteries in the Renaissance* (1968). O primeiro título comenta dados biográficos de Warburg e seu conceito de *Kulturwissenschaft* (ciência da cultura); e o segundo, reforça algumas informações referentes à mitologia e à permanência e a análises de elementos pagãos greco-romanos na arte renascentista.

O historiador Carlo Ginzburg teve, desde muito cedo, contato com o Warburg Institute de Londres e aos seus textos de história cultural somou-se o *saber indiciário*, procedimento metodológico historiográfico que busca romper a barreira imposta pelo uso positivista dos documentos e que, na arte, é representado pelo método atribucionista; criado por Giovanni Morelli, é denominado também de método indiciário de Morelli, a partir da análise de pormenores e detalhes normalmente negligenciados nas pinturas. O *saber indiciário* pressupõe o amálgama de ideias do historiador da arte Aby Warburg, do psicanalista Sigmund Freud e do escritor Arthur Conan Doyle (por meio de seu personagem Sherlock Holmes) e é descrito por Carlo Ginzburg em um capítulo de *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (1989). Em outro capítulo desse mesmo livro, o historiador italiano enfoca questões metodológicas dos testemunhos figurativos, como fontes históricas em Warburg e em Gombrich. Já em *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política* (2014), Ginzburg, que em suas obras caracteriza a instância artística como uma construção histórica, no prefácio explicita que o instrumento analítico unificador dos quatro ensaios do livro tem por base a mencionada noção de *Fórmulas de emoções (Pathosformeln)*, proposta por Aby Warburg, e afirma que a transmissão das *Pathosformeln* depende de contingências históricas, sendo que as reações humanas a essas fórmulas, porém, estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes. Ele comenta a gênese desse conceito a partir de um enunciado de Joshua Reynolds, em seu *Discourses on art*, e da citação desse enunciado feita por Charles Darwin no livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, que o jovem Warburg, em 1888, aos 22 anos, lera e anotara no seu diário: “Finalmente um livro que me é útil” (WARBURG *apud* GINZBURG, 2014, p. 10). Credita-se, portanto, que a gênese da noção de *Pathosformeln* tenha se dado a partir daqueles autores e, antes deles, de uma frase que Warburg lera na obra de Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália*, que diz “[...] onde quer que se manifestasse certo páthos, deveria ser em forma antiga” (BURCKHARDT *apud* GINZBURG, 2014, p. 8), frase esta destacada por Gombrich que reconhece, ali, o germe da

ideia de *Pathosformeln* proposta por Warburg. Em um dos capítulos, e agora já em nível de iconografia política, Ginzburg analisa a justaposição do antigo e do contemporâneo, buscada por Pablo Picasso em algumas de suas obras, e as significações, em particular, de *Guernica* à época e depois.

O historiador da arte Daniel Arasse, nos seis ensaios de *Não se vê nada, descrições* (2014), interroga os métodos e as condições subjetivas de interpretação da obra de arte dos séculos 16, 17 e 18, com olhar aproximado aos muitas vezes negligenciados detalhes icônicos e plásticos da pintura e sob a égide de uma *iconologia analítica* que privilegia os conteúdos imaginais e figurativos. Esse autor consolida uma nova forma de descrição estética e de interpretação anacrônica das obras, valorizando a criação visual dos artistas e suas poéticas. Suas análises implicam o comprometimento da intensa experiência estética do observador, o que, para esta pesquisa, assume expressão ao se somar ao papel ativo do observador nos vários graus de identificação do fenômeno da apropriação de imagens e suas interpretações.

Erwin Panofsky e Ernst Hans Gombrich desenvolveram, na prática, muitas das ideias de Warburg por meio de estudos de iconografia e iconologia; assim, alguns trechos desses estudos são mencionados na pesquisa ou suas ideias aludidas na contextualização teórica, porém, sem muito aprofundamento ou expressão dentro do nosso plano de trabalho. Do primeiro, consideraram-se *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento* (1995) e *Mitología clásica en el arte medieval* (2015), este escrito em conjunto com Fritz Saxl. Do segundo, estão *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura* (2012) e *Arte e ilusão* (2007). Apesar da grande popularidade desses autores e da relevância dos seus estudos, em função do direcionamento e de particularidades da nossa pesquisa, eles não chegam a ser representativos no nosso núcleo principal de autores-base mas, dada a sua relevância na análise de imagens, não podemos nos furtar a mencioná-los. No caso de Gombrich, nosso interesse maior recai sobre fragmentos de informações dos capítulos *Abordagens à história da arte* e *Objetivos e limites da iconologia*.

Steven Connor subsidia, com *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo* (2012), alguns aportes relacionados à pós-modernidade, assim como o faz Teixeira Coelho, com *Coleção Itaú contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006* (2006) e, principalmente, com *Moderno pós moderno: modos & versões* (2011). Neste último, além de contextualização do fenômeno da pós-modernidade, ele situa o conceito de *heterocronia*, de que o tempo histórico não é universal (único) e contínuo – como pensado no Modernismo –, e sim heterocrônico, de simultaneidade de muitos tempos, existindo concomitantemente, de que há múltiplas formas de tempo e que elas não necessariamente se relacionam hierarquicamente,

conforme também o que Keith Moxey explana em *Visual time: the image in history* (2013) e que serve para contextualizar produções artísticas realizadas em períodos temporais multivalentes e descontínuos.

Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), orienta-nos em relação à *citação*, mediante abordagem da escrita como exercício da intertextualidade e cujas conexões com a imagem visual se apresentam de maneiras possíveis e esclarecedoras, principalmente pelas possibilidades do *recorte* (da informação ou, no caso da nossa investigação, da imagem), da *seleção* (de imagens, ainda na perspectiva dos nossos interesses) e da *combinação* (de conteúdos que, no caso da pesquisa visual, relacionam-se com formas).

Em termos metodológicos, utilizamos os métodos *análise e síntese* e *analítico comparativo*. O primeiro foi aplicado na identificação e análise dos dados coletados na documentação, mediante leituras de bibliografia específica e que gerou fichamentos e sínteses. O método *analítico comparativo* permitiu a análise na verificação das semelhanças e diferenças dos elementos formais, temáticos ou de tendências nas obras dos artistas, em contraposição às fontes iconográficas às quais estariam associadas.

Conhecimentos advindos do método *histórico* também foram adotados, principalmente no sentido do entendimento dos contextos sociopolíticos e culturais em que se realizaram as produções artísticas nos seus dois períodos históricos: passado e atual, considerando o repertório de conhecimento da história da arte, tanto em nível imagético, quanto do contexto sócio-histórico.

No que toca aos procedimentos metodológicos, procedeu-se ao levantamento bibliográfico e iconográfico em documentos impressos e eletrônicos, tendo como fontes principais: obras de referência, publicações acadêmicas, catálogos de grandes mostras coletivas e de exposições individuais, textos e revistas de sítios de Internet, periódicos, jornais, fotografias e obras, dentre outros. Para estudo dessas imagens, valemo-nos de análise comparativa de imagens.

Essa análise recebeu tratamento por meio da realização de apreciação crítica de cunho interpretativo em relação a imagens e contextos e segue dois modelos: o primeiro é o proposto por Terry Barrett, em *A crítica de arte: como entender o contemporâneo* (2014), no qual relaciona os aspectos de descrição, interpretação e julgamento da arte; o segundo é o âmbito de *executabilidade* do espectador, conforme proposto por Luigi Pareyson, em *Estética: teoria da formatividade* (1993), especialmente a partir do capítulo 6, que versa sobre leitura de uma obra, sua interpretação e crítica. Pareyson (1993, p. 216) considera que ler uma obra de arte é executá-la, ou seja, interpretá-la; e que esse procedimento é de caráter ativo e operativo

próprio (PAREYSON, 1993, p. 213) e que: “A execução [interpretação] da obra de arte, em que consiste a leitura, é portanto simultaneamente interpretação e juízo” (PAREYSON, 1993, p. 215). Portanto, nesta investigação, demos ênfase à capacidade interpretativa das imagens pelo pesquisador-autor desta tese, tendo em vista a natureza da pesquisa (em que os sentidos das apropriações propostas demandam, necessariamente, interpretações dos fruidores) e os conhecimentos decorrentes da atividade e da experiência como professor de história da arte e crítica de arte, por seu vínculo como professor assistente efetivo do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, além da formação (especialização) em crítica de arte, obtida por curso de um ano de duração, pela Universidade Federal da Bahia, em 1984.

Ainda que aqui afirmemos estar, na condição de autor, interpretando criticamente as imagens das obras artísticas, destacamos que tal posição não pretende considerar a concepção antiga da crítica de arte de julgamento, conforme nos instrui Gérard Genette (1972, p. 192) de que “[...] o sentido antigo da palavra crítica [...] designa um ato militante de apreciação e de contestação”. Almejamos, portanto, comentar criticamente as obras, buscando apreender seus sentidos em relação à utilização da apropriação de imagens – é este o critério utilizado para a seleção das obras – e não emitir juízo de valor acerca de superioridade estética ou técnica de uma obra em relação à outra, ou de um dado artista em contraposição a outros, já que esse encaminhamento metodológico nos afastaria do real propósito desta pesquisa, além do que demandaria esclarecimentos mais extensos.

Valemo-nos, ainda, de informações por escrito de alguns dos artistas, colhidas por meio de mensagens eletrônicas (*e-mails*) para esclarecer questões pontuais, fornecer dados pessoais ou dados técnicos das obras. Os contatos tiveram, ainda, o intuito de valorizar as opiniões dos artistas e enriquecer e confrontar dialeticamente suas declarações em relação ao que constatamos na pesquisa, sem almejar, contudo, dar a palavra final, por entendermos, como já mencionado, ser a obra de arte plurívoca.

Além desta introdução, a pesquisa está estruturada em quatro capítulos: o primeiro, intitulado *Diálogos referenciados: a apropriação e a história da arte*, é composto por sete seções onde são apresentados os seguintes subtemas: a problemática da apropriação de imagens, inclusive na Bahia; a sobrevivência de imagens pelo viés de recriações de uma pintura de Gustave Courbet; o conceito fundador de “apropriação” e as figuras paradigmáticas de Marcel Duchamp e da norte-americana Elaine Sturtevant; e discussão da ressignificação como recurso interpretativo e de representação.

O capítulo *Imagem e história da arte*, como o próprio título evidencia, busca relacionar a imagem apropriada e a história da arte, mediante abordagem das dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o *pseudomorfismo* como uma característica significativa na categorização da apropriação de imagens, já que pressupõe uma semelhança física entre duas criações, sem que tenha havido a intenção de seus autores ou o conhecimento prévio de um pelo outro; a gravura e a apropriação, estabelecendo o ativo papel exercido pela gravura na disseminação de formas, temas e estilos; a arte colonial euro-brasileira com a internacionalização de vários estilos europeus (o Barroco tardio e o Rococó) e a chegada de algumas informações ao Brasil pelas fontes impressas, principalmente do Rococó, cujo repertório formal se disseminou e foi recriado em solo brasileiro por artistas como Manoel da Costa Ataíde e Aleijadinho; a utilização da citação na pintura histórica do século 19, por meio dos brasileiros Vítor Meireles e Pedro Américo, seguida de alguns artistas atuais que utilizam o período colonial como tema em suas propostas visuais, tais como o fizeram Dias & Riedweg, Caetano Dias, Adriana Varejão, Nino Cais e Caetano de Almeida; e a seção *O anti-historicismo dadaísta e suas ramificações no Brasil*, a qual aborda as apropriações de imagens de Nelson Leirner, de Julio Plaza e Regina Silveira, a partir de obras de Marcel Duchamp, e da colocação em prática do espírito iconoclasta dadaísta de eliminação da aura da obra de arte e da unicidade de imagens, algo que também é explorado por Waltercio Caldas ao trabalhar uma série inteira dedicada à pintura *As meninas*, de Velásquez.

O capítulo denominado *Recursos e usos da resignificação* discute os pressupostos da pesquisa, os fatores que caracterizam e diferenciam a *apropriação*, a *releitura* e a *citação*, e os fatores legitimadores da apropriação, na tentativa de responder à questão *por que se apropria?*

E, por fim, o último capítulo, *Sentidos construídos da resignificação na arte no Brasil e na Bahia*, onde se aprofunda a investigação e a tentativa de demonstração dos pressupostos a partir de análises de obras de artistas brasileiros e de residentes na Bahia, desenvolvidas em quatro seções, abrangendo as diferenças culturais na reutilização de imagens, os sentidos construídos a partir da gravura e da pintura e as diferenciações entre *pastiche*, *paródia*, *citação* e *autocitação*. Seguem-se as *Considerações finais* e as *Referências*.

No intuito de tornar a leitura desta pesquisa acadêmica mais fluída, optamos por grafar os séculos em algarismos arábicos, ao invés de romanos, excetuando-se, naturalmente, os títulos de obras e as citações de autores nas quais as grafias são transcrições *ipsis litteris* como constam na fonte bibliográfica. Ainda, também, com intuito de fluidez da leitura e objetivando a redução das manchas gráficas das legendas das reproduções de obras artísticas,

optamos por inserir na Lista de Figuras os endereços eletrônicos das fontes das imagens, mantendo somente nas legendas abaixo das imagens a indicação das fontes bibliográficas, já que estas são compostas pelos sobrenomes dos autores, ano das publicações e paginação, não representando, portanto, prejuízo à visibilidade.

Por meio da bibliografia mencionada, da pesquisa de campo, de consultas aos artistas e das análises críticas de algumas obras de artistas atuantes na Bahia, que apresentam a apropriação de imagens como um procedimento operacional, pretendemos averiguar o papel da apropriação de imagens na arte contemporânea do Brasil e da Bahia, se efetivamente confirma nosso pressuposto e se podemos defender a tese aqui apresentada.

2 DIÁLOGOS REFERENCIADOS: A APROPRIAÇÃO E A HISTÓRIA DA ARTE

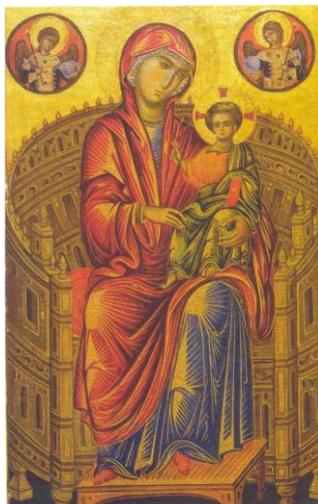
Esta seção aborda algumas relações e sentidos entre apropriação de imagem e história da arte, advindas: da reutilização de imagens sacras cristãs e bizantinas na arte no Brasil e na Bahia do século 20; da intertextualidade como recurso de vinculação de uma obra a outra, anterior; da questão da referencialidade, ou seja, da identificação pelo fruidor da migração de imagem de um contexto a outro; da problemática ocasionada pelo apagamento da imagem de obras artísticas; da apropriação de imagens na Bahia nos períodos colonial e nos séculos 20 e 21; do estímulo a recriações, em diversos meios, de uma pintura de Gustave Courbet. São igualmente enfocados: o conceito fundador de “apropriação”, a partir dos iniciadores no século 20; a distinção entre *apropriação de objetos* em relação à *apropriação de imagens* e, por fim, a discussão sobre como a ressignificação de imagem funciona como recurso interpretativo e de representação.

2.1 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DO SAGRADO

A constatação de que “[...] as obras de arte marcantes são narrativas poderosas, cujos significados se desdobram quando exploramos os diferentes contextos em que foram produzidas” (DAVIES, 2010, p. xxxi) comprova a eficácia do poder narrativo das imagens na arte, em qualquer período, e isso é também referendado quando se observa a grande frequência com que as narrativas visuais vinculam imagens extraídas de um contexto histórico específico e as dispõe em outro, caracterizando-se como um recurso operacional comum a vários períodos e que se prolonga à contemporaneidade, fenômeno este presente tanto na *práxis* modernista, quanto contemporânea e que apresenta significativos exemplos na arte no Brasil e na produção artística da Bahia.

Uma narrativa produzida mediante contextos diferentes parece se evidenciar na *Madona entronizada* (Figura 1), do final do século 13, no qual a pose “bizantina” da Virgem sentada apresentando o Menino Jesus é associada, em uma mesma pintura, ao gesto “ocidental” de bênção de Cristo, o que pode ser indicativo da execução por um artista ocidental numa atitude de emulação com a pintura bizantina e também que, após seis séculos de empréstimos a Bizâncio, a arte ocidental começa finalmente a retribuir com algo seu (DAVIES, 2010, p. 283).

Figura 1 - Anônimo. *Madona entronizada*, final do século 13.



Têmpera sobre madeira, 81,9 x 49,3 cm.

National Gallery of Art, Washington.

Fonte: Davies (2010, p. 282).

A narrativa visual desenvolvida pelo padrão bizantino – mais notável pelo rigor de execução, do que pela invenção artística – comungava aspectos característicos nas suas imagens ao reunir e contrastar aspectos naturalistas e antinaturalistas na mesma obra (DAVIES, 2010, p. 283), sendo que o brilho irradiante característico da arte bizantina aparece pela primeira vez em mosaicos paleocristãos. Esses aspectos vão sofrer modificações mediante exposição dos ícones em contato com o Ocidente, pelas Cruzadas.

Como é sabido, o termo *bizantino* designa a arte do Império Romano Oriental, sua cultura específica e seu estilo, indissociáveis da corte imperial de Constantinopla, atual Istambul, não havendo uma linha clara de separação geográfica ou cronológica entre a arte paleocristã (a arte cristã ocidental) e a arte bizantina (a cristã oriental) até o século 6, quando as diferenças políticas e religiosas entre o Ocidente e o Oriente levaram também a divisões artísticas (DAVIES, 2010, p. 245), das quais o *ícone* religioso era uma das maiores expressões dessas diferenças.

Ícone deriva da palavra grega *eikon*, que significa “imagem”; representavam, normalmente, as figuras de Cristo, da Madona entronizada ou de santos como assuntos principais, eram objetos de veneração pública e de culto pessoal, pois a eles eram atribuídos o poder de interceder em benefício dos crentes e de possuírem milagrosas propriedades de cura (DAVIES, 2010, p. 272).

A ligação entre artes plásticas e religião é tão antiga quanto a própria criação artística, conforme atesta a arte pré-histórica, onde muitas criações, acredita-se, estivessem envolvidas em um ciclo de crenças e destinavam-se a fins mágico-ritualísticos, assim como

ao caráter pragmático de bons resultados na caça e obtenção de alimentos (HAUSER, 1998, p. 4). A própria tradição simbólica humana está intimamente ligada às representações artísticas de deuses e panteões diversos ao longo dos séculos, desde a Antiguidade e, segundo comenta Vilém Flusser (1985, p. 8), ao fato de que à medida que o cristianismo ia combatendo o paganismo, ele próprio absorvia imagens e, ao proceder assim, se “paganizava”. Esse paulatino processo de “paganização” é corroborado por muitos exemplos, dos quais o nimbo¹, que tipicamente denota santidade no cristianismo e que, segundo Aby Warburg (*apud* D’ALLEVA, 2015 p. 22), ao comentar a persistência de temas e imagens na transição do clássico para o cristão, era originalmente usado na Antiguidade tardia para indicar *status principesco*.

Pela sua constante associação aos valores culturais mais elevados, a arte sempre esteve ao serviço de ideologias políticas e das sociedades às quais pertenceram (ARGAN, 1994, p. 14-15). Com seus sistemas simbólicos e poderosa capacidade pedagógica de comunicação por meio de imagens, fala diretamente à sensibilidade das pessoas de qualquer sociedade, credo ou período histórico, letrada ou não e, por isso, tornou-se respeitada; justificavam-se, assim, os grandes investimentos na arte pelos benefícios que esta trazia por meio da imagem artística e os valores de poder e crenças da civilização que se desejavam comunicar ou perpetuar.

Nesta historicidade de imagens, uma fonte muito valorizada e popularizada na arte ocidental foi o da imagética cristã: ela também se vale de elementos pagãos e da tradição dos fatos narrados, que constituem o Velho Testamento, associando-os a personagens do Novo Testamento, ou seja, o que descreve a vida de Cristo – legitimando-se, assim, este novo sistema de crenças aos novos iniciados, como explica Davies (2010, p. 246-247) ao tratar da arte paleocristã; esta, semelhantemente a outros períodos, utilizou elementos de culturas religiosas anteriores, criando um sistema de concordâncias (uma tipologia) que viria a ter uma importância de longo alcance.

Acredita-se que esse uso de temas pagãos e judaicos pelos cristãos objetivava familiarizar os antigos cultores das religiões pagãs, convertidos ao cristianismo, a algumas das imagens e das ideias transmitidas pela arte paleocristã.

Outro aspecto relevante para o uso daqueles temas é que os cristãos, proibidos de exercer seu culto antes da legalização do cristianismo pelo imperador romano Constantino,

¹ *Nimbo* é apontado por M. Didron (1743, p. 109-110) como o termo correto para designar os halos luminosos ao redor das cabeças das figuras santas do cristianismo, e não *auréola*, pois esta, segundo o autor, envolve todo o corpo. Agradecemos ao prof. Dr. Luis Casimiro por esta informação, a qual se encontra em: DIDRON, M.. *Iconographie Chrétienne: histoire de Dieu*. Paris: Imprimerie Royale, 1743, disponível em: <<https://books.google.com.br/books>>.

em 312, por questões de sobrevivência, viram-se forçados a recorrer a imagens existentes e aceitas pelo Império Romano, porém, endereçando-lhes sentidos distintos. Essa utilização não se constitui, todavia, em uma inocente operação de trânsito de imagens. Pelo contrário, as escolhas temáticas foram feitas com objetivos políticos (DAVIES, 2010, p. 246); segundo Alain Besançon (2006, p. 33-34), os cristãos encontraram “[...] nos modelos da escultura e da pintura antiga, material para ilustrar os seus dogmas. Os tipos canônicos do Orador, de Hermes, de Júpiter, o conjunto da iconografia imperial, foram rapidamente retomados, desviados, adaptados”. Assim, na arte paleocristã, a imagem de Orfeu, destacada pelo nimbo ao redor de sua cabeça, era assimilada como Cristo (PANOFSKY; SAXL, 2015, p. 68, nota 26).

A tradição da imagem cristã, todavia, sofreu abalos em vários períodos, um dos quais estimulados pela Controvérsia Iconoclasta, o que reduziu grandemente a produção de imagens sagradas, mas não a extinguiu. A iconoclastia, por outro lado,

[...] parece ter vindo reavivar o interesse pela arte secular, que não sofreu com a interdição. Tal poderá ajudar a explicar a extraordinária aparência de motivos antigos na arte do Período Bizantino Médio [...] Aos anos de iconoclastia, seguiu-se o revivalismo das tradições artísticas bizantinas, da erudição e da literatura clássicas, que durou dos finais do século IX ao século XI (DAVIES, 2010, p. 275).

Pode-se constatar que a produção de imagens pós-iconoclastia está vivamente marcada por um revivalismo das formas clássicas com *David compondo os salmos*, do *Saltério de Paris*, ca. 950, do acervo da Biblioteca Nacional de Paris, no qual o próprio David poderia ser tomado por Orfeu, encantando as feras com sua música e circundado por surpreendentes figuras alegóricas, sem quaisquer relações com a Bíblia (DAVIES, 2010, p. 277).

A pintura cristã, na sua versão oriental, contestara a plástica tridimensional do corpo da cultura grega antiga; e o afastamento em relação àquela imagem antropocêntrica do mundo simbolizou-se através da invenção de ícones transcendentais e, conseqüentemente, transcorporais: “Baseavam-se em imagens do corpo, mas dissemelhantes destes, tendo em vista ultrapassar as fronteiras do mundo corpóreo” (BELTING, 2014, p. 38).

No Brasil, se observarmos o mural da Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Figura 2), realizado em São Paulo entre 1958 e 1960 por Samson Flexor (1907-1971), nos asseguramos que a utilização da imagética bizantina não se encontra distanciada das

práticas artísticas modernistas brasileiras, tampouco das realizadas na Bahia, contexto brasileiro esse no qual se estabelecem diversos diálogos referenciados entre produções de arte e apropriações de imagens oriundas da história da arte.

Figura 2 - Samson Flexor. *Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, evangelistas e santos patronos*, 1958-1960. Afresco na ábside da Igreja N. Sra. do Perpétuo Socorro, São Paulo.



Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Naquele espaço, Samson Flexor adaptou algumas das mais características particularidades estilísticas bizantinas para estabelecer uma conexão entre a tradição cristã – carregada de historicidade e significação – e a contemporânea, afeita a simplificações formais (também referidas como *estilizações*) e a economia de recursos plásticos.

A imagem “bizantinizada”² de estilização escolhida pelo artista parece querer comungar a inquestionável fé tradicional da Igreja Ortodoxa, beneficiando-se com a conexão à ideia de invariabilidade, consistência teológica e permanência da fé que perdurou inalterada e mais longa que a da Igreja Ocidental. É significativo que uma igreja ocidental (Igreja Apostólica Romana), contemporânea paulistana no século 20, recorra a esse repertório de imagens; e não é de estranhar que o artista que opta por este tipo de representação pictórica seja natural da Romênia, região de relevante influência da Igreja Ortodoxa, atentando-se para o fato de que o artista pode também ter querido homogeneizar o tratamento visual no interior da Igreja, atendo-se ao estilo do ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (Figura 3) ali presente, replicando, assim, em uma obra contemporânea, elementos do estilo bizantino.

² Neologismo que criamos para explicitar a influência do estilo bizantino na produção artística aqui enfocada, sem, todavia, pretender com isso comunicar juízos de valores depreciativos.

Figura 3 - Anônimo. Ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, [séc. 15?].



Pintura sobre madeira, 54 x 41,5 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Uma característica preponderante da imagética bizantina e replicada no mural de Samson Flexor é a ênfase na *centricidade*, como resultado do uso da *simetria* e com propósito de exprimir o divino, expressão essa assim caracterizada por Rudolf Arnheim:

Através dos tempos, e na maior parte das culturas, a posição central tem sido utilizada para exprimir perceptivamente o divino, ou algum outro alto poder. O deus, o santo, o monarca, vivem acima das tensões e dos esforços da multidão que tudo esmaga. Estão fora da dimensão do tempo, imóveis, inamovíveis. Ao olhar para uma tal organização espacial, sente-se intuitivamente que a posição central é a única de repouso, enquanto tudo o mais tem de puxar para qualquer direção específica. Nas igrejas bizantinas a imagem dominante do senhor divino domina o centro da abside. [...] Uma sensação de permanência é implicada pela posição central (ARNHEIM, 1988, p. 149-150).

O trecho acima ilustra a opção de Samson Flexor ao dispor as figuras da sua pintura e ao reforçar duplamente a importância, em termos de hierarquia, da figura central (no caso Nossa Senhora segurando o Menino Jesus), a saber: a escala de tamanho, com Nossa Senhora e o Menino Jesus em destaque em relação ao tamanho dos evangelistas e santos coadjuvantes, e a própria centricidade de Nossa Senhora, para onde convergem os olhares e o posicionamento das figuras dos santos e dos anjos que ladeiam a Virgem. Essa simetria reforça a “[...] centricidade e faz o centro expandir-se até onde essa simetria alcançar” (ARNHEIM, 1988, p. 150).

Hieratismo é outro valor da imagética bizantina, observado tanto no ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, quanto nas versões contemporâneas de reutilização de fontes bizantinas. O *hieratismo* caracteriza-se por adoção, em uma dada figura, de “[...] uma posição rígida, dura e sem movimento” e está “[...] associada à observância de uma certa formalidade, por ligação com o sagrado, em oposição ao profano” (CUNHA, 2005, p. 251).

A imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro foi amplamente replicada em regiões brasileiras, em diversos meios, em registros devocionais que atestam o fervor religioso popular em xilogravuras – como a Figura 4, do recorte curatorial *Xilogravuras contemporâneas na literatura de cordel*, exibidas na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, equivocadamente classificada com a invocação de Nossa Senhora do Carmo – e em painéis azulejares em técnica de fabricação de estampagem mecânica, tal como a Figura 5, localizados em residências de Belém do Pará.

Figura 4 - Anônimo.

Nossa Senhora do Carmo, [1960-1970].



Xilogravura em preto e branco.

Dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (1985, p.153).

Figura 5 - Anônimo.

Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, [século 20].



Azulejos em cores. Estampagem mecânica, dimensões não informadas na fonte. Campina, Belém do Pará.

Fonte: Alcântara, Brito e Sanlad (2016, p. 292).

Justamente por ser um fenômeno encontrado em muitos períodos históricos, a *apropriação de imagens* posiciona e evidencia, de maneira geral, o problema da referenciação da imagem, ou seja, a que imagens e características anteriores se vinculam, e, como consequência, levanta questões tais como: De que maneira é estabelecida a

apropriação? Por quem é feita e com quais propósitos? E, principalmente, a quem serve ou, ainda, para que é utilizada? Ao destacar essas questões, o problema da referenciação apresentado nas apropriações de imagens realça, ainda, os diferentes sentidos de sua utilização e, imbricados neles, descortinam-se os valores vigentes das sociedades que as utilizam.

As apropriações de imagens nos dias de hoje, em geral, são identificadas mediante a inclusão da expressão “à maneira de”, seguindo-se o nome do artista anterior do qual foi extraído algum elemento que se configura na obra atual ou que tenha servido de base ou inspiração à obra recente. Almir Paredes Cunha (2005, p. 225) destaca que *à maneira de* é uma “[...] expressão para significar que uma obra tem as mesmas características das criações de algum artista, cujo nome aparece após a expressão. Por exemplo: à maneira de Rembrandt”.

Outras expressões de igual teor são “depois de”, “a partir de”, “baseada em” e “após”, igualmente seguidas dos nomes dos artistas que serviram como referências. Contudo, nem sempre as obras evidenciam de maneira clara, ou mesmo nem sempre os artistas informam de quais obras ou artistas foram extraídos elementos reestruturados nas novas criações. Neste último caso, o esclarecimento pode se dar por meio de seus títulos, das etiquetas identificatórias em exposições ou em legendas de textos de catálogos ou de livros que reproduzam imagens das obras. A utilização dessas expressões, todavia, não implica em serem as obras recentes meras imitações das anteriores, já que as apropriações de imagens não se resumem, nem se restringem a isso.

Ao escrever “O estatuto da história da arte como disciplina ‘científica’ parece tão sólido, que já não vemos com clareza de que herança seríamos devedores em tal mundo de pensamento”, Georges Didi-Huberman (2013a, p. 22-23) comenta a contribuição de Winckelmann (1717-1768), por meio da sua *História da arte entre os antigos*, de onde destaca que a *imitação* dos antigos cria “[...] um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o *ideal*, a ‘essência da arte’, pode como reviver, atravessar o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 23. Grifo do autor). Esta declaração vai justificar a *imitação* como fator compensatório da ausência categórica da arte grega que, mesmo assim, torna possível um Renascimento “[...] ou até de uma ‘presença intensa’” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 23).

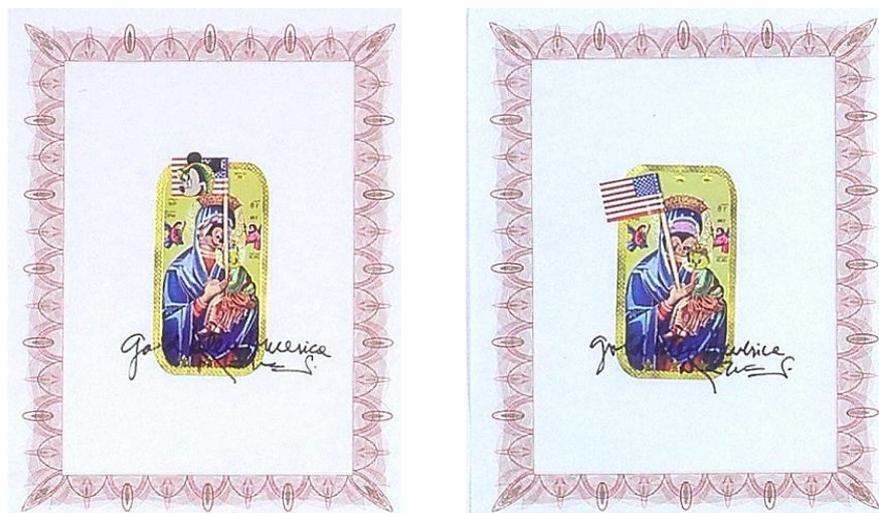
O filósofo, historiador e crítico de arte reconhece, todavia, que a *imitação* é “[...] um conceito altamente paradoxal” e que, apesar de sê-lo, é graças à imitação dos antigos que, segundo Winckelmann (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 23), é “[...] o

único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis”. Georges Didi-Huberman contrapõe essas implicações à contribuição de Aby Warburg (1866-1929) e questiona: “Não haveria um *tempo para os fantasmas*, uma reaparição das imagens, uma ‘sobrevivência’ que não estivesse submetida ao modelo de transmissão pressuposto pela ‘imitação’ das obras antigas por obras mais recentes?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24. Grifos do autor).

Esses questionamentos constituem a maioria dos fenômenos de reaparições de imagens e suas conseqüentes ressignificações, pois, uma vez recontextualizadas em novos períodos históricos, esse trânsito de imagens tanto carrega consigo a informação histórica da sua época original, quanto problematiza a sua função no novo espaço que ocupa, assumindo, assim, conotações distintas ao sofrerem deslocamentos no tempo. Observa-se esse trânsito de imagens em várias esferas do conhecimento e, como vimos nas figuras apresentadas até agora, é notadamente explorado na religião.

Além de Samson Flexor, dentre os artistas brasileiros que reinterpretaram as formas bizantinas, alguns apontam caminhos diametralmente opostos aos sentidos de religiosidade imbricados nas imagens, questionando mais a influência política e os sentidos de persuasão dos dogmas, do que destacando os méritos religiosos, em muitos casos utilizando-se da ironia e de uma iconoclastia em nível conceitual. É o caso do paulistano Nelson Leirner (1932) em alguns cartões da extensa instalação *Um nenhum cem mil* (Figura 6), produzida ao longo de uma década, apresentada publicamente pela primeira vez em 2011, em São Paulo.

Figura 6 - Nelson Leirner. *Um nenhum cem mil* (detalhe), 2011.



Instalação. Dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Leirner (2011, p. 144).

Essa instalação consiste de sucessões de interferências feitas pelo artista em santinhos, cartões postais com reproduções de obras de outros artistas, convites de exposições, selos, notas de um real, dentre outras (FARIAS, 2011, p. 30). Outro artista que também pode ser mencionado é León Ferrari (1920-2013), de naturalidade argentina, mas que viveu em São Paulo entre 1976 e 1991, exilado durante o período da ditadura militar de seu país.

As imagens em questão se imiscuem em outras nas quais figuram ícones religiosos de diversos períodos, o que por si só denota a ênfase na manipulação política das imagens. No caso de Nelson Leirner, a ironia é endereçada à hegemonia política dos Estados Unidos da América, ressaltada pela incômoda fusão dos populares rostos dos personagens de Walt Disney à imagética bizantina, no caso uma Madona com o Menino Jesus ao colo. As faces das entidades bíblicas dão lugar à cara de Minnie – no caso de Maria –, enquanto Cristo é recoberto por imagem de animal de desenho animado. Sobre as imagens, o artista escreve *Gold bless America*, trocadilho de *God bless America*, onde substitui *God* (Deus) da expressão constante no dólar norte-americano, por *Gold* (ouro). Desta maneira, o artista ressalta o predomínio do valor econômico e da riqueza material em *Ouro abençoê a América*, em contraposição à expressão *Deus abençoe a América*. A mensagem é reforçada pela bandeira norte-americana sustentada pela “Nossa Senhora Minnie”.

A ironia é ainda mais acentuada pela característica do ícone bizantino original ser constituído por campos dourados – de ouro, mesmo – no entorno e nos nimbos dos protagonistas bíblicos. Outras imagens predominantes da Idade Média que apresentam a simplificação formal bizantina também foram objeto de interferências do artista, seguindo o mesmo procedimento de substituição dos rostos dos personagens, subvertendo-lhes o sentido, ao mesmo tempo em que reforçam o caráter repetitivo da presença de imagens de segunda geração da indústria cultural e da comunicação de massa, elementos recorrentes na produção de Leirner.

Adepto à noção de que numerosas imagens da arte “[...] afiançaram o poder da Igreja e colaboraram na apresentação das violências bíblicas como sendo o merecido castigo ao diferente”, León Ferrari (2006a, p. 232) empreende uma incessante cruzada para desmitificar a indiferença diante da intenção político-religiosa dessas imagens.

Nós não sabíamos (Figura 7) e *Santa María* (Figura 8) apontam as intrínsecas relações de opressão que a imagem e os dogmas religiosos cristãos exercem consonantes os sistemas políticos, materializando visualmente que a visão do sofrimento enraizada no

pensamento religioso já não mais coadunava com as sensibilidades moderna e contemporânea, já que estas encaram o sofrimento como um acidente ou um crime. Na primeira obra, o artista recorta notícias de jornais sobre a aparição de cadáveres de corpos baleados nas margens do Rio da Prata, em diferentes regiões de Buenos Aires, e as cola em ordem mais ou menos cronológica até outubro, pouco antes de abandonar seu país por razões políticas. Essas notícias são emolduradas por pequenas imagens de virgens, cristos e santos, das quais se vê, na quina esquerda inferior, a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Já em *Santa María* (Figura 8), flutando acima da embarcação e auxiliado por um batalhão de anjos, o Cristo Pantokrator bizantino protagoniza a danação eterna destinada àqueles que se distanciem de sua proteção e, assim, media a diabólica figura satânica acima de si, e as serpentes e demais horrores, como fatores de crença, valores morais e cultura exógena que chegam às Américas com os conquistadores católicos espanhóis (*Santa María* foi uma das caravelas de Cristovão Colombo), portugueses e franceses. Uma apavorante metáfora da aniquilação física e simbólica dos nativos americanos pelos conquistadores.

Figura 7 - León Ferrari.
Nosotros no sabíamos, 1995.



Colagem sobre madeira, 200 x 201 x 7 cm.
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 8 - León Ferrari.
Santa María, 1992.



Caravela com santos e diabos em papel,
71 x 69 x 11 cm. Coleção Aicia e León Ferrari,
Buenos Aires. Foto de Juan Guerra.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2006a, p. 379).

As produções mencionadas de Nelson Leirner e León Ferrari são ostensivas e intencionalmente antissacras, ao contrário de Samson Flexor e de alguns outros artistas que

conservam o caráter sacro da imagem, estimulando certo tipo de ressacralização da arte, dentro de suas características expressivas específicas ou encarando-as como simples elementos compositivos de paisagem, onde figuram os casos: de um desenho do cearense Aldemir Martins (1922-2006), intitulado *Aleijadinho*, de 1959; de uma escultura em plástico modelado do paulistano Sergio Romagnolo (1957), denominada *Abdias*, 1992, com a mesma pose da peça em pedra sabão do profeta homônimo de Aleijadinho; de uma série em gravura em metal na qual o baiano Mario Cravo Júnior (1923) reinterpreta os profetas do escultor colonial mineiro; e as Madonas do baiano Mirabeau Sampaio (1911-1993). Já um caso intermediário pode ser exemplificado pela tentativa do pintor baiano Carlos Bastos (1925-2004) em imprimir às figuras bíblicas as feições dos rostos de amigos, colegas artistas, intelectuais e esportistas, nos murais inacabados em óleo sobre parede, na Capela do Parque da Cidade, na Gávea, no Rio de Janeiro, em 1972 (BASTOS, 2000, p. 189), num tipo de empréstimo de valores seculares aos sacros, corrompendo, assim, a sacralidade dos ícones religiosos.

Essa ressacralização da arte encontra paralelo nos templos católicos que ostentam a iconografia bizantina. É o caso do crucifixo que compõe o altar-mor da Igreja de Nossa Senhora dos Alagados e São João Paulo II, no bairro Uruguai, em Salvador, Bahia, datado de 1998, de autoria do belga Sabine de Coune, o qual guarda estreita ligação com a pintura medieval e com a obra de Giotto (1267-1337), um dos responsáveis pela renovação artística na Itália do início do século 14.

É nesse espírito de ressacralização que constam apropriações de imagens do estilo bizantino em três obras dos artistas baianos Floriano Teixeira, Emanuel Araújo e Hansen Bahia, os quais, com procedimentos apropriacionistas distintos, parecem reforçar padrões legitimatórios imbricados e manifestados pelas imagens bizantinas, tentativa de vinculações das imagens atuais a sentidos religiosos da tradição histórica.

Assim, Floriano Teixeira (1923-2000) reconfigura o repertório formal bizantino em uma Madona estilizada (Figura 9) que se adelgaça em uma elegância idealizada de deferência espiritual que nada tem a ver com o mundano ou com as proporções do corpo humano e nos leva a questionar a razão pela qual um artista brasileiro, na década de 1970, promove uma recriação do imaginário bizantino quando é um desenhista de grandes recursos técnicos e expressivos, distintos da representação bizantina, e popularizado pelas ilustrações de diversos romances de Jorge Amado.

Figura 9 - Floriano Teixeira. *Sem título*, 1977.



Guache, 30 x 23 cm

Fonte: Darzé ([2013], p. 151).

Ao “migrar” temporariamente de sua linhagem formal regular neste guache, podemos arriscar que o artista maranhense radicado na Bahia buscou fixar o caráter extraterreno da Virgem e, para isso, valeu-se das formas bizantinas, na busca pela essência da mensagem espiritual, própria da tradição bizantina, valendo-se também do uso simbólico das cores, visto ostentar uma túnica azul, o que na iconografia mariana simboliza o céu. O caráter de ternura entre Mãe e Filho e o aspecto fragilizado do Menino são também elementos da tradição bizantina. Pode-se objetar tratar-se de uma encomenda comercial. Todavia, uma eventual vinculação comercial que possa ter originado esse trabalho não explica a opção pelo uso de recursos gráficos bizantinos.

Em outra obra, dessa vez uma xilogravura, Emanuel Araujo (1940) se vale de uma imagem como elemento “decorativo” na forma de um “quadro de parede” disposto numa natureza morta (Figura 10) que busca contextualizar um ambiente familiar, onde constam mesa, fruteira, frutas, parede de azulejos; para tanto, o artista recorre a Cristo rodeado pelos evangelistas João, Mateus, Lucas e Marcos.

Figura 10 - Emanuel Araújo. *Sem título* (e detalhe ampliado, à direita), 1966.



Xilogravura, 108 x 76 cm. Acervo Museu Regional de Arte de Feira de Santana.
Fonte: Museu Regional de Arte de Feira de Santana (2000, p. 47).

A imagem do Cristo Pantokrator da tradição bizantina, normalmente retratado em grandes dimensões em relação às demais figuras da representação, levanta a mão em bênção e julgamento do final dos tempos e domina o mundo terreno, representado a seus pés. Sua autoridade inquestionável é reforçada pelos seguidores que o ladeiam, os quais presenciaram seus milagres em vida e amargaram sua morte por crucificação, sendo os autores da epopeia de Cristo e de seus ensinamentos retratados nos livros que compõem o Novo Testamento. Apesar da ênfase em um possível caráter decorativo que se possa alegar como justificativa para a inclusão dessa reprodução na gravura, a intenção de se recorrer a essa imagem bizantina parece evidenciar melhor a contextualização do espírito religioso popular e a presença “doméstica” de Cristo em cada lar; para isso, a maneira bizantina de apresentação de formas planificadas e simplificadas, por serem mais legíveis, parece que favorecem uma interpretação imediata e conotam o poder de Cristo.

Devemos destacar, ainda, três questões implicadas nesta gravura de Emanuel Araújo. A primeira é a evidente influência de Matisse na livre estruturação dos elementos da mesa e da fruteira, ainda que o peso visual se dê predominantemente na composição por meio do negro e das cores bege, marrom e verde. O amarelo e o laranja das frutas não chegam a concorrer com a intensidade decorativa do “papel de parede” ao fundo, composto pelas cores complementares azul e laranja, que, por esse motivo, disputa com as frutas em primeiro plano a atenção do olhar do observador e evidencia a imagem do Cristo Pantokrator. A segunda questão é que esta gravura acomoda em seu interior uma imagem

de segunda geração, ou seja, uma estampa impressa por meio industrial (presumimos que de grande tiragem) na superfície de uma xilogravura. A xilogravura, ainda que seja uma técnica de múltiplos, por seu caráter artesanal e tiragens limitadas, é considerada como exclusiva e mais valorizada do que impressões industrializadas de parques gráficos, como o *off-set*, por exemplo. Assim, ao inserir a impressão industrializada da imagem do Cristo Pantokrator a uma gravura de tiragem limitada e reduzida, no âmbito do que reconhecemos como arte, parece reestabelecer a “aura” de unicidade daquela estampa de Cristo, invertendo a lógica da perda da aura que as imagens sofrem mediante a reprodutibilidade técnica, conforme nos demonstrou Walter Benjamin. E, por fim, a terceira e a mais relevante para esta pesquisa: a de que esta inclusão do Cristo Pantokrator em outro contexto – como uma colagem na gravura –, é um exemplo de *intertextualidade* em artes visuais, o que denota um dos principais recursos da apropriação de imagens e a relação ativa de vinculação e sentidos em que uma obra artística estabelece dentro dela mesma com outra obra anterior. Este caráter da *intertextualidade* será tratado mais pormenorizadamente na seção 4.3 *Fatores legitimadores da apropriação: por que se apropria?*

Outro gravador baiano, Hansen Bahia (1915-1978), em uma imagem da série *Etiópia* (Figura 11), trabalha a iconografia cristã, tirando partido tanto da simplificação formal e planificação do espaço bizantino, quanto do uso do amarelo-alaranjado nas vestes e no fundo, recriando, por meio desta cor, a atmosfera dourada e luminosa dos ícones bizantinos, associados à luz mística. O padrão decorativo dos círculos nas vestes e o signo sagrado da cruz grega (que apresenta os quatro braços de tamanhos iguais, diferentemente da cruz latina) reforçam a referência à tradição bizantina oriental, estética não muito distante da linguagem da xilogravura pelo predomínio da linha e qualidade de planaridade que ela tem.

O caráter de religiosidade aqui é levado à radicalidade da força comunicativa do ícone bizantino, como a destacar o essencial em termos de elementos visuais e utilização de alguns referenciais sacros: os nimbos em volta das cabeças, a escritura sagrada (evangelhos ou bíblias) e as inconfundíveis cruces gregas.

A questão formulada aos dois artistas anteriores parece ter resposta idêntica também no caso dessa obra de Hansen Bahia, a de que a imagética bizantina parece guardar uma força expressiva percebida ainda hoje e cuja essencialidade é a de rápida comunicação de valores e o estabelecimento de empatia com o público, ademais,

transporta para a produção de imagens contemporâneas o caráter pretendido da outrora religiosidade sacra.

Figura 11 - Hansen Bahia. *Série Etiópia*, [1963-1965].



Xilogravura, 38,5 x 57,1 cm. Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Acervo Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

É significativo que esses três artistas baianos recorram a fontes ou referências divergentes da tradição naturalística greco-romana, pois a busca de uma visualidade distinta do classicismo – observada nos três –, foi uma conquista do Modernismo europeu, notada mediante a influência japonesa nos impressionistas, na valorização da arte popular, das civilizações primitivas da Antiguidade e da figuração e iluminuras da Idade Média.

A busca por um frescor e sinceridade plástica já existia mesmo em meados do século 19, com a Irmandade Pré-Rafaelita que buscou “[...] voltar ao tempo em que os artistas ainda eram artífices ‘sinceros e fiéis à obra de Deus’” (GOMBRICH, 2008, p. 512), sentido posteriormente almejado por Van Gogh, que “[...] sonhara com uma irmandade de artistas análoga à que os Pré-Rafaelitas haviam fundado na Inglaterra” (GOMBRICH, 2008, p. 550). Esse sentido continuaria, ainda, com Paul Gauguin, com as vanguardas históricas do século 20 – notadamente pelo expressionismo –, pela descoberta do *Douanier* Henri Rousseau e a influência das máscaras africanas.

É sabido que a Igreja católica se valeu da tradição do uso didático de imagens na época paleocristã, prática reforçada na Idade Média, onde a imagem era o melhor meio de comunicação para falar mais diretamente às populações, na sua grande maioria analfabeta. Todavia, não é este o caso das produções contemporâneas, as quais, a despeito do grande desenvolvimento tecnológico da comunicação, parecem ainda estabelecer relações e nexos particularizados com a tradição das imagens da história da arte, como obras fruto de

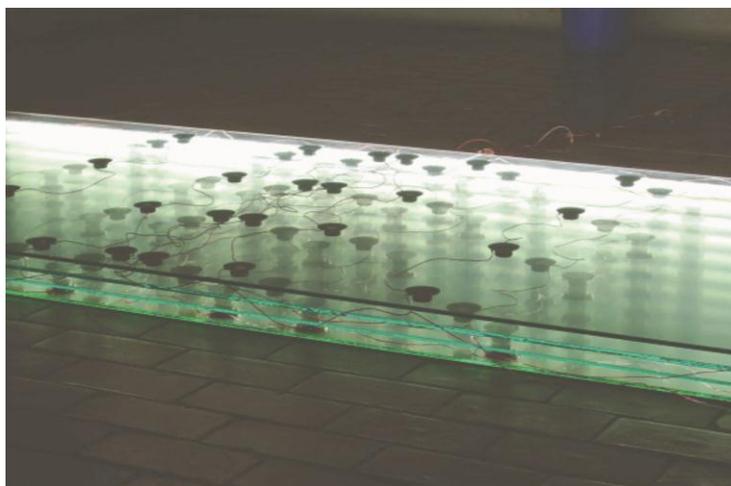
iconógrafos contemporâneos. Essas obras comunicam novos conteúdos e falam à sensibilidade atual, que encontra maior empatia na identificação de símbolos conhecidos, favorecendo, assim, a sobrevivência de imagens não submetidas ao modelo de imitação das obras antigas, caracterizando ao particular *tempo para os fantasmas*, aludido por Didi-Huberman.

2.2 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS COMO AUSÊNCIAS E PRESENÇAS

Uma das problematizações que a apropriação de imagens também levanta é a da identificação, pelo fruidor, da operação de transferência de imagem feita de um contexto a outro, o que potencializaria a compreensão da proposta artística ou, na pior das hipóteses, possibilitaria contrastar um dado lastro de valores em relação à nova disposição da imagem, no contexto contemporâneo, aumentando, assim, as possibilidades interpretativas.

Essa problemática está inserida nas obras vistas até aqui e, em alguns casos, pode apresentar um grande grau de dificuldade de reconhecimento da vinculação de uma obra atual em relação a uma anterior, caso da *citação* que o artista capixaba Paulo Vivacqua (1971) faz a Claude Monet (1840-1926) em *Nymphéas #2* (Figura 12), de 2014.³

Figura 12 - Paulo Vivacqua. *Nymphéas*, 2005.



Vidro, espelho, luz, fios, alto-falantes, cd players, mini amplificadores, 20 x 320 x 120 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

³ *Nymphéas #2* foi exposta em *Singularidades/anotações: Rumos artes visuais 1998-2013*, em São Paulo, e é uma reestruturação de sua obra anterior *Nymphéas*, de 2005, cuja imagem aqui reproduzimos e que também integrou a 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2005.

Nymphs #2 é uma das esculturas sonoras de Paulo Vivacqua, artista com formação em música erudita e cuja elaboração se dá mediante o entrecruzamento das linguagens sonora e visual, em territórios híbridos entre a materialidade e a sonoridade, bem como entre a intangibilidade do tempo sonoro e a fisicalidade do espaço (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 254).

Dado a *Nymphs #2* ser uma obra composta por materiais industriais – no caso, placas de vidro sobrepostas umas às outras, no chão, e separadas por alto-falantes que transmitem sons – e ao caráter quase abstratizante da citação, cabe ao título indicar ao fruidor a conexão mais evidente com as ninfeias, plantas aquáticas que foram o tema preferido do artista impressionista Claude Monet, a partir de 1899. Na versão de Paulo Vivacqua, os alto-falantes “substituem” as plantas aquáticas, daí eles se repetirem quantitativamente, ao mesmo tempo em que parecem “deslizar” na superfície espelhada das lâminas de vidro e espelho, as quais reproduzem o caráter de espelhamento próprio das superfícies aquáticas.

Entendida essa conexão, descortina-se o inusitado clima de recriação daquele tema, cuja poesia visual é agora corporificada nos vidros e espelho, responsáveis pela sugestão dos reflexos, espelhamentos e brilhos associados à água; como atualidade técnica, o acréscimo de som, potencializa a mensagem poética e evidencia o uso de recursos tecnológicos atuais, contrastando, ao mesmo tempo, com o mutismo das ninfeias nas pinturas impressionistas. Assim, som, imagem e palavra (o título) tornam-se dados preciosos para a apreensão da obra. Pode-se, com isso, alegar a subordinação do entendimento da obra em função de conhecimento prévio da história da arte (a referência a Claude Monet), ampliando a crítica que muitos fazem à arte contemporânea quanto à necessidade de conhecimento prévio (ou, no jargão popular, de uma bula escrita) para uma fruição mais responsável, destacando-se, todavia, que mesmo a não identificação da referenciação histórica a Claude Monet não implica, necessariamente, o não entendimento da proposta poética, mas, seguramente reduz a força do trabalho, pois uma parte cognitiva essencial é perdida.

A esses artistas poderíamos acrescentar vários outros que se valeram das iconografias daqueles períodos com o intuito – acreditamos – de contrapor valores e comentar criticamente suas inserções, vinculando-as a questionamentos atuais. Além desta instalação de Paulo Vivacqua, aludem-se as obras específicas de Daniel Senise, Waltercio Caldas e Carla Zaccagnini.

Figura 13 - Daniel Senise. *O sol me ensinou que a história não é tão importante*, 2010.



Placas de papel reciclado, 600 x 1.200 cm. Coleção particular.

Fonte: Ruggeri (2013, p. 89).

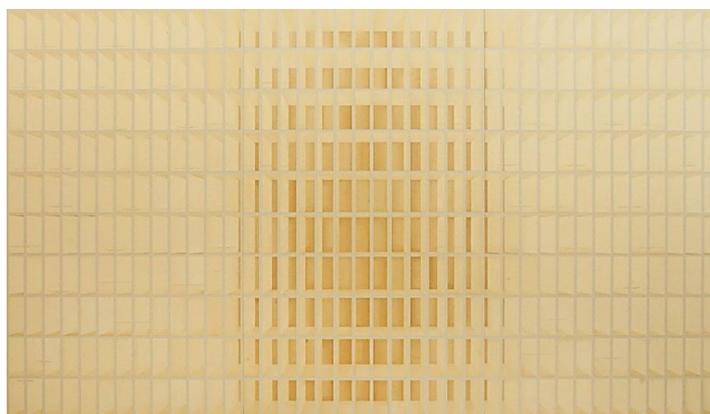
O carioca Daniel Senise (1955), em *O sol me ensinou que a história não é tão importante*⁴ (Figura 13), de 2010, cria uma “sala” constituída de paredes feitas a partir da reciclagem de catálogos e convites de exposições acumulados ao longo do tempo, que serviu de material bruto para a argamassa usada na construção dos blocos para o ambiente artístico de falsa arquitetura. Espécie de *betão* pós-histórico, os catálogos e convites de exposições reciclados constroem um ambiente de sentidos que aludem à transformação da matéria (o papel dos catálogos e convites) e à historicidade dos fatos passados (historicidade “não tão importante” segundo nos diz o artista por meio do título), reestruturados à luz (ou melhor, ao sol, ainda conforme o artista), em novo sentido, no caso, de um espaço que corporifica, literal e impassivelmente em si mesmo, a massa construtiva de paredes que envolvem os visitantes. Metáfora da solidez do conhecimento e da técnica, *O sol me ensinou que a história não é tão importante*, ironicamente, termina por valorizar a própria percepção de história, reconhecendo-a como elemento estruturante não só em nível conceitual – da concepção de que a historicidade das exposições e conhecimentos gerados e difundidos por meio de publicações e catálogos de arte tiveram efetivo espaço enquanto documentos difundidores de mostras e exposições –, mas também literal, como elemento construtivo da argamassa e da solidez aparente da concentração de “conhecimento”, agora comprimido e com um uso pragmático e também irônico, como

⁴ Esta obra foi apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, de 2010. Em 2014 integrou a mostra *Ciclo: criar com o que temos*, com curadoria de Marcello Dantas, adaptada a uma sala do segundo andar do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, e exposição ocorrida de 23/08 a 27/10/2014.

para afirmar uma utilidade “histórica” do conhecimento e aludir a densidade do conhecimento, aqui transfigurado em massa construtiva.

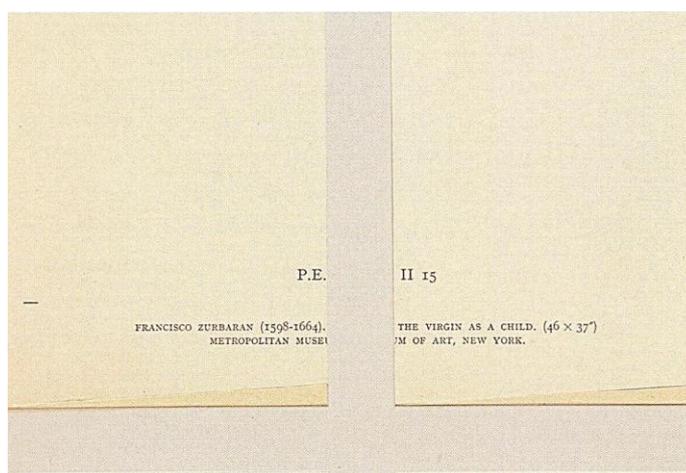
A referencialidade da história não é novidade na produção do artista carioca, a julgar por produções anteriores alusivas a enciclopédias e livros de arte ou, então, a obras de outros artistas. No grupo de trabalhos nos quais ocorrem relações conceituais, estão: *Skira* (Figura 14), de 2010, comentada em seguida; *Pintura universal*, *Sem título* e *Crucifixão*, os três datados de 2011 e compostos por páginas de livros de arte sobre alumínio. Já no grupo de obras concebidas em relação à de outros artistas, encontra-se *Eva*, de 2008, também comentada à frente.

Figura 14 - Daniel Senise. *Skira*, 2010.



Papéis de livros de arte colados sobre alumínio, 150 x 260 cm.
Acervo Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro.
Fonte: Ruggeri (2013, p. 84-85).

Figura 15 - Daniel Senise. *Skira* (detalhe), 2010.



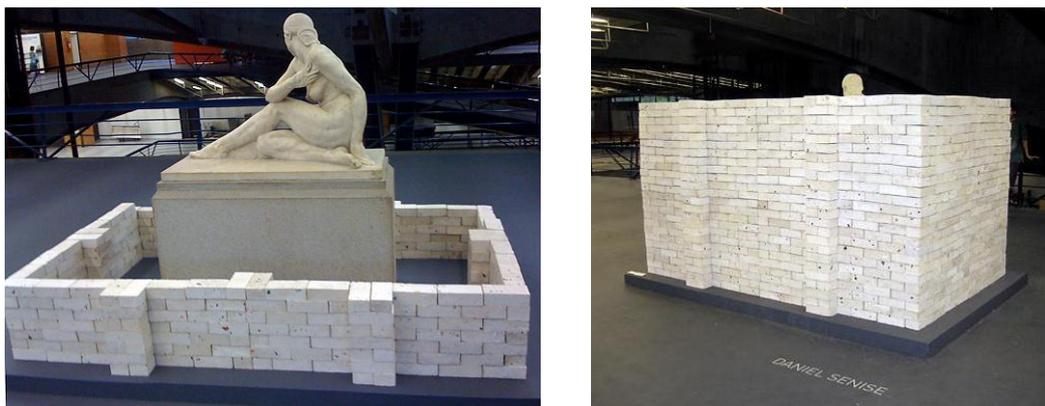
Papéis de livros de arte colados sobre alumínio.
Acervo Galeria Silvia Cintra, Rio de Janeiro.
Fonte: Ruggeri (2013, p. 87).

Skira é uma peça que foi exibida juntamente com *O sol me ensinou...*, na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, e cujas dimensões físicas aludem ao enciclopedismo, uma vez que *Skira* é um selo editorial existente até hoje, especializado em publicar livros de arte desde meados do século 20, quando era comum que as reproduções das pinturas, em policromia, figurassem em folhas avulsas, impressas separadamente e, posteriormente, coladas nas folhas do volume que continham os textos. A parte impressa do livro só continha a legenda e o restante da página destinava-se a receber a policromia colada. Nesta peça, “Senise retira as reproduções de obras e utiliza-se apenas das páginas em que estavam coladas, nas quais restam apenas a numeração e as legendas das obras” (RUGGERI, 2013, p. 84), o que é efetivamente visto.

A estrutura gradeada que falseia a visão monocular da perspectiva central dá a ilusão de que o observador ideal estaria posicionado ao centro e seus olhos direcionados exatamente ao centro geométrico do trabalho e de que há pequenos nichos com pouca profundidade, “ocupados” por colagens das páginas do livro, as quais, por sua vez, apresentam-se amareladas pelo tempo. Estando próximo é que se visualizam as legendas das obras e, dado ao fato de que as imagens às quais as legendas se referem não estarem ali afixadas, a essa visualização só será possível mediante a memória do fruidor; isto ocorrerá, naturalmente, se ele tiver repertório para tal, o que significa que ele deve saber ou lembrar a qual obra a legenda se vincula. De qualquer maneira, as imagens das pinturas e esculturas não parecem se constituir em efetivo interesse para o artista e sim o jogo conceitual de presenças e ausências, a alusão à memória visual e afetiva e a própria capacidade imaginária que as palavras têm de construir imagens (mesmo que não se saiba a qual pintura da história da arte a legenda descreve, pode-se imaginar qualquer imagem em função do estímulo da informação escrita) ou, ainda, o caráter de subordinação que a linguagem escrita teria em relação à estrutura visual como um todo. O fato de só percebermos as legendas de perto referenda essa subordinação.

Já *Eva* (Figura 16) é um projeto específico desenvolvido poucos anos antes de *Skira*, em 2008, para o Centro Cultural São Paulo, e explora as relações de espacialidade com a escultura de mármore homônima, *Eva*, de 1919, de autoria do principal escultor do Modernismo brasileiro, Victor Brecheret (1894-1955).

Figura 16 - Daniel Senise. *Eva*, 2008.



Tijolos de papel reciclado, cola PVA e gesso. Coleção particular.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Esse trabalho de Daniel Senise foi feito a partir da reciclagem de *folders*, convites e catálogos utilizados na divulgação dos eventos do Centro Cultural São Paulo, tendo como aglutinante cola PVC e gesso; e pode ser classificado como uma instalação processual, pois foi constituído paulatinamente, no decorrer de quatro meses, ocasião na qual os tijolos, fabricados em local próximo da instalação, eram empilhados uns sobre os outros, cercando com quatro paredes a escultura modernista até que a *Eva* de Brecheret desaparecesse completamente; porém, permanecia residualmente na memória e lembrança das pessoas que sabiam estar temporariamente confinada ali, ou seja, “Até que a certeza de sua presença não se faz pela presença do visível. Entretanto sabemos que ela está ali” (MELLO, 2010 *apud* RUGGERI, 2013, p. 80). Maria Ruggeri (2013, p. 80) destaca, então, que “Com esse gesto, Senise apaga as informações e as imagens (referentes ao circuito artístico e impressas nos materiais), em vez de revelá-las” e conclui:

Ao apropriar-se da escultura de Brecheret e dos objetos que circulam na mídia para que o público acesse as obras, [Senise] reúne a memória da história da arte com a memória da instituição, a produção histórica com a produção contemporânea, encobre a história e recicla o presente, instigando o espectador sobre a presença e a ausência da arte e de sua história em nossa formação e em nosso imaginário (RUGGERI, 2013, p. 80).

Assim, o artista tematiza o que está e ao mesmo tempo não está mais ali, em um processo inteiramente testemunhado pelo público (RUGGERI, 2013, p. 80) e ao “apagar” a *Eva* de Brecheret, enfatiza a atenção do público para o processo de anulação.

O “desaparecimento” da escultura modernista promovido por Senise nesse trabalho é comentado pelo crítico Cauê Alves que o compara a outra ação “apagatória” similar, paradigmática dos procedimentos contemporâneos que é o apagamento de um desenho de

Willem de Kooning (1904-1997), em 1953, por Robert Rauschenberg (1925-2008). Na concepção de Cauê Alves ([200-?]), a obra de Senise que encobre a escultura de Brecheret seria uma espécie de símile tridimensional do apagamento de Rauschenberg. O crítico ressalta, todavia, as diferenças entre os dois gestos: no caso de Rauschenberg, simbolizava a extinção de certo tipo de gestualidade valorizada no Modernismo, enquanto que não seria esta a preocupação de Senise, uma vez que os trabalhos do passado já não mais significam peso ou fardo para o presente, pois qualquer coisa estaria disponível para o artista contemporâneo utilizar (ALVES, [200-?]). Essa posição alude a um corpo de conhecimento pós-moderno que franqueia o acesso dos artistas a qualquer período precedente e já não mais denota interesse pelos valores modernistas de criatividade e unicidade.

Essa contemporaneidade de Senise, segundo Cauê Alves, reflete-se no procedimento escolhido e nisso se estabelece a principal diferença entre ele e o modernista Victor Brecheret, já que Brecheret esculpe, faz uso de material nobre e dispõe sua escultura sobre um pedestal, ao passo que Senise constrói e usa material coloquial, do cotidiano, no caso papel reciclado (o qual ainda é capaz de adquirir aspecto semelhante ao mármore), além da obra ser disposta no chão, sujeita à poeira e à banalidade da vida real.

Figura 17 - Waltercio Caldas. *Matisse, talco*, 1978.



Talco e livro ilustrado de Matisse, 40 x 60 x 3 cm.

Fonte: Brett (2012, p. 135).

Processos de apagamento também foram praticados por outros artistas, como Waltercio Caldas nos anos 1970 e, mais recentemente, pelo jovem artista Helô Sanvoy. Com *Matisse, talco* (Figura 17), de 1978, constituída por talco que recobre um livro ilustrado sobre Matisse, Waltercio Caldas interfere tanto na visibilidade de texto, quanto da imagem, contrariando a função discursiva do livro, bem como a pedagógica (por não mais

se poder ler ou ver a imagem) e utilitária (pois não se pode tocar, sem destruir a proposta artística, pela fragilidade do talco sobre a superfície).

O goiano Helô Sanvoy (1985) pratica o “apagamento” mediante recorte das imagens de obras reproduzidas em livros e presentes em museus e exposições (Figura 18), ocasiões em que reestrutura a representação do espaço museal mediante colagens das páginas interferidas dispostas lado a lado; nelas, se visualizam apenas o espaço circundante e as pessoas, já que os conteúdos das pinturas foram extirpados. Com isso, o artista destaca o caráter institucional presente na legitimação e valoração de produtos simbólicos e reacende o questionamento acerca da validade e exigência da imagem em *mostrar-se*, por meio de prática iconoclasta que ataca as atitudes historicamente tradicionais dos diversos espectadores e culturas frente às imagens, a saber: *idolatria*, *fetichismo* (nosso caso) e *totemismo*.

Figura 18 - Helô Sanvoy. Sem título (detalhe), 2015.



Recorte em páginas de livros de história da arte colado sobre tela, 40 x 243 x 3 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Ainda que com objetivos e contextos históricos distintos, esse “apagamento” replica comportamentos de espectadores, tais como os fiéis cujos lábios desgastaram a imagem de Cristo em um manuscrito iluminado do século 11 (Figura 19) e que W. J. T. Mitchell considera “[...] um tipo de reatualização pictórica do sacrifício da eucaristia”, no qual a “[...] desfiguração da imagem não é uma profanação, mas um signo de devoção, um reposicionamento do corpo pintado no corpo do espectador” (MITCHELL, 2015, p. 180), ou, ainda, os católicos que raspam as caras das figuras demoníacas do silhar de azulejos do nártex da Igreja de São Francisco de Assis, em Salvador (Figura 20).

Figura 19 - Anônimo.
Cristo Pantokrator, ca. 1084.



Manuscrito iluminado. Dumbarton Oaks,
 Washington D.C., EUA.
Fonte: Mitchell (2015, p. 180).

Figura 20 - Christian Cravo (1974).
Sem título (detalhe), 1995.



Fotografia (detalhe do políptico com sete peças), 62 x 94 cm
 cada, e 140 x 500 cm todo o políptico.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 219).

O projeto *Anonymous series*, que o artista visual e professor paranaense Fabio Gatti (1980) realiza em fotografia, explora esse apagamento identitário em rostos de pessoas flagradas nas ruas ou representadas em obras de arte, tais como as Figuras 21 e 22: a primeira, baseada na pintura *Nu assis à la chaise verte*, 1944, de Francis Gruber, da instituição portuguesa Museu Coleção Berardo; e a segunda, em versão em preto e branco, calcada na pintura *Mulata quitandeira*, de 1893, de Antonio Ferrigno, da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ambas as imagens são significativas exatamente pela exploração do potencial expressivo da tipologia da representação da mulher na pintura. Na reinterpretação de Fabio Gatti, ele as interroga ao anular seus traços identitários e especificidades faciais que poderiam identificá-las enquanto indivíduos. Já que suas características fisionômicas foram obliteradas, restam os papéis sociais predeterminados de modelo ou de assunto de investigação erótica, no caso da primeira, ou de figura pitoresca ou de segregação étnica, no caso da segunda.

Figura 21 - Fabio Gatti.Sem título (projeto *Anonymous series*), 2014.

Fotografia (pigmento mineral sobre papel de algodão), 145 x 110 cm. Baseada na pintura *Nu assis à la chaise verte*, 1944, de Francis Gruber.

Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

Figura 22 - Fabio Gatti.Sem título (projeto *Anonymous series*), 2014.

Fotografia (pigmento mineral sobre papel de algodão), 145 x 110 cm. Baseada na pintura *Mulata quitandeira*, de 1893, de Antonio Ferrigno.

Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

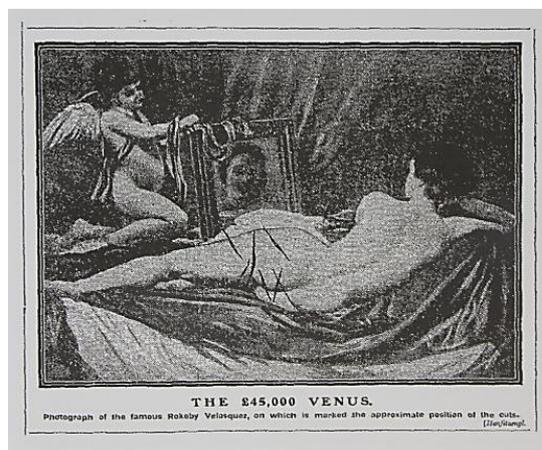
Carla Zaccagnini (1973), nascida em Buenos Aires, veio pequena morar no Brasil e se mostra atenta às potencialidades que os diálogos com obras referenciais da história da arte podem propiciar, tal qual *Bibliografia*, 2002, um conjunto de livros e textos sobre arte no Brasil, doado à biblioteca do Centro Wilfredo Lam, em Havana, os quais receberam carimbos identificativos de sua proposta artística, que consistiu na idealização e agrupamento da bibliografia, na identificação dos doadores no *ex libris* de cada exemplar e na doação feita, ação esta sugerida como uma proposição participativa de arte.

Em outro projeto, *Restauro: Almeida Júnior*, 2001, Carla Zaccagnini concentrou atenção na apropriação da pintura *Cabeça*, datada de 1822, de autoria de Almeida Júnior (1850-1899), pertencente à Pinacoteca Municipal de São Paulo e mantida pelo Centro Cultural São Paulo. O trabalho da artista foi propiciar a recuperação física e simbólica daquela delicada pintura que, ao término do processo, foi exibida em uma sala, acompanhada de um *folder* com documentação visual do processo do restauro e um texto, calcado em entrevista com as restauradoras e que discutia “[...] questões relacionadas à ética do restauro, bem como aos conteúdos ideológicos e simbólicos envolvidos na intenção e na atitude de preservar” (ZACCAGNINI, [2013?], p. 127).

Impossível mas necessário, 2010, foi outro projeto de Carla Zaccagnini, realizado no memorial soviético do Treptower Park de Berlim, onde ela se ocupou em capturar representações de explosões nos relevos em concreto do monumento comemorativo aos

acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, o que gerou três frotagens e 12 litografias com essas representações, nas quais a artista buscou “[...] o equilíbrio instável entre desejo e frustração no processo representacional” (ZACCAGNINI, [2013?], p. 34).

Figura 23 - Carla Zaccagnini. *Elements of beauty* (detalhe, p. 61), 2012.



Livro de artista, preto e branco, 172 páginas.

Fonte: Zaccagnini (2013, p. 34).

O livro de artista *Elements of beauty* (Figura 23), de Carla Zaccagnini, publicação em preto e branco com 172 páginas, foi exposto em *Singularidades/anotações: rumos artes visuais 1998-2013*, em São Paulo, no Itaú Cultural. Contém material documental acerca do ativismo sufragista feminino do início do século 20, ocorrido em museus e galerias de Londres, ocasião em que as ativistas inglesas atacaram obras de arte dentro de museus e galerias em 12 ocasiões, entre 1913 e 1914, tendo o mais famoso deles sido o perpetrado por Mary Richardson, que entrou na National Gallery de Londres com uma faca escondida na manga do seu casaco e golpeou oito vezes a pintura *Vênus ao espelho*, de 1650, de Velásquez, apresentando-se em seguida à polícia. Mary Richardson teria justificado essa sua ação como um protesto contra a prisão de uma das líderes do movimento e dito: “Justiça é um elemento de beleza, tanto quanto a linha e a cor sobre a tela”, declaração essa em que Carla Zaccagnini se baseou para titular seu livro de artista de *Elements of beauty*, o qual reúne reproduções de recortes de jornais noticiando os fatos e imagens de algumas obras de arte atacadas. Todas tinham em comum a representação feminina erotizada ou da mulher segregada em papéis sociais, sempre do ponto de vista masculino: esposa, mãe, filha, prostituta. Nunca, todavia, como indivíduos (BOLLIGER, 2013).

2.3 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS E FOTOGRAFIA

Outro artista brasileiro que se vale de apropriações de imagens da arte é Vik Muniz (1961), porém, com intenções diferenciadas e procedimentos que assimilam apropriações de fotografias difundidas em revistas de grande circulação, caso de *Foto ação I* (Figura 25), de 1997, em que ele recria uma fotografia de Hans Namuth (1915-1990), na qual o pintor expressionista abstrato Jackson Pollock (1912 - 1956) trabalha com sua particular técnica de gotejamento de tinta sobre uma tela disposta no chão (Figura 24). A fotografia, uma das mais de 500 de autoria de Namuth sobre aquele artista, foi tirada em 1950 e veiculada no ano seguinte no jornal *Portfólio*. As fotos de Hans Namuth cresceram em popularidade após a morte de Pollock, em 1956, e foram sempre usadas em substituição às próprias obras do artista em artigos sobre o pintor.

Na versão que fez da imagem de Hans Namuth, Vik Muniz

[...] desenhou a imagem em calda de chocolate e depois fotografou-a. Esta engenhosa representação gotejada do famoso artista estabelece um circuito mental dinâmico: nós a reconhecemos como uma fotografia de um desenho feito a partir de uma fotografia do que terminou se tornando uma mistificação adocicada do ato criativo do artista (COTTON, 2010, p. 191).

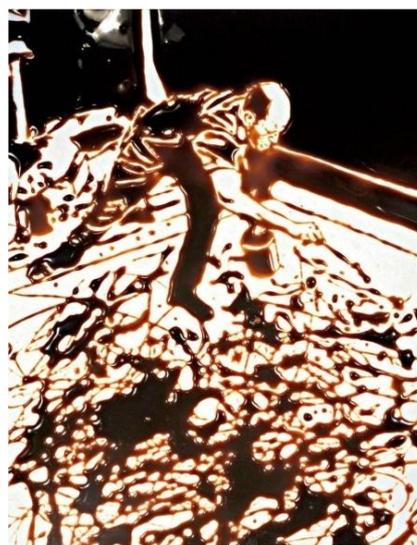
Figura 24 - Hans Namuth. 1950.



Fotografia.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 25 - Vik Muniz. *Foto ação I*, 1997.



Fotografia da série *Imagens de chocolate*.

Cibacromo, 152,4 x 114,3 cm.

Fonte: Cotton (2010, p. 190).

Segundo Charlotte Cotton (2010, p. 191), desde meados dos anos 1970, a “[...] análise pós-modernista tem oferecido maneiras alternativas de compreender o sentido de

fotografias alheias aos preceitos das perspectivas modernistas”. Essa autora parece sugerir que seja nesse âmbito que devemos entender o procedimento de citação de Vik Muniz à foto de Hans Namuth, procedimento esse que pode passar despercebido ao espectador que desconheça o registro das ações de Jackson Pollock pelo fotógrafo norte-americano. O destaque do assunto da foto (Jackson Pollock pintando), em detrimento da autoria da imagem (fotografia de Hans Namuth), é compreensível pela fama que o pintor norte-americano assumiu a partir da divulgação das suas obras por meio de galerias e exposições, inclusive na Europa, e também pelo fato da veiculação de notícias e imagens na mídia; considere-se que os registros em fotografias tinham intenção foto-jornalística de registro e não um ensaio autoral no sentido de exercício de linguagem. Assim, o tema da foto acede posição de destaque, não somente por ter sido assunto do registro fotográfico, mas também pelo caráter inusitado do procedimento técnico do artista ao performar suas pinturas com o novo método e também por interesses mercadológicos de caracterizar uma produção de arte “exclusivamente” norte-americana que se queria estabelecer, reforçando a nova imagem dos Estados Unidos da América de potência cultural e artística, à época aliada à de desenvolvimento econômico.

A amplitude interpretativa do papel da imagem no contexto contemporâneo é tanto e tão diversificada a ponto de uma das teorias pós-modernistas, a do pós-estruturalismo, postular “[...] que o significado de qualquer imagem não está na realização do intento de um autor, nem necessariamente sob seu controle, mas é determinado somente em referência a outras imagens ou sinais” (COTTON, 2010, p. 191), dando a entender que parte significativa do sentido de vinculações ou utilização de imagens pré-existentes – apropriações de imagens, portanto – dependem, sobremaneira, da interpretação do fruidor ou, ainda, segundo Charlotte Cotton, ao comentar um conjunto de imagens de fotografias artísticas nascidas dessa maneira de pensar e aludindo às imagens da nossa memória (por existir algo familiar) nas imagens: “[...] a chave para captar seu significado vem do nosso próprio conhecimento cultural de imagens tanto genéricas como específicas” e as fotos a que ela se refere “[...] nos convidam a tomar consciência do que vemos, de como vemos e de como essas imagens disparam e moldam as nossas emoções e o nosso entendimento do mundo” (COTTON, 2010, p. 192), aludindo que devemos todos reconhecer a codificação cultural que a fotografia media.

A citação de Vik Muniz à fotografia de Hans Namuth não foi a única feita. O artista brasileiro já se valeu das imagens de outros fotógrafos, como atesta a série *Pictures of paper* [*Quadros de papel*].

Sua preferência, todavia, é referenciar obras icônicas da história da arte, a maioria de artistas celebrados, o que nos leva a crer que, agindo assim, almeja estabelecer uma comunicação mais eficaz com o público, ao optar por imagens que lhes sejam mais familiares, aproximação esta normalmente mediada por reproduções das obras de arte estampadas em livros, revistas, jornais, fotografias, cartões-postais, *souvenirs* de museus, itens de consumo, publicidade e pela Internet. Somente na série *Pictures of junk* [*Quadros do lixo*], de 2006, por exemplo, o sítio de Internet do artista e seu *Catalogue raisonné 1987-2015* relacionam mais de duas dezenas de obras.

Figura 26 - Caravaggio. *Cabeça de Medusa*, 1598-1599.



Óleo sobre tela montada sobre um escudo de madeira, 55,5 cm de diâmetro. Galleria degli Uffizi, Florença.

Fonte: Longhi (2012, p. 31).

Figura 27 - Vik Muniz. *Medusa marinara*, 1997.



Cópia fotográfica por oxidação de corantes, 66 cm de diâmetro.

Fonte: Muniz (2015, p. 753).

Figura 28 - Vik Muniz. *Medusa marinara*, 2001.



Impressão *offset* sobre papel e madeira, 50,2 x 36,1 x 0,8 cm. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto de Dilson Midlej. **Fonte:** Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Figura 29 - Vik Muniz. *Medusa*, a partir de Caravaggio, 2009.



Fotografia da série *Quadros do lixo*. Cópia cromogênica digital, 128,3 x 101,6 cm

Fonte: Muniz (2015, p. 608).

Devido a essa particular característica de recriação de imagens de outros, Aracy Amaral (2006a, p. 317) o comparou a um neorrealista e, em outra ocasião, no texto *Vik Muniz: o ilusionismo além da aparência especular*, levantou uma questão em relação ao contexto da apropriação de imagens como um procedimento que pode espelhar um esgotamento ou dificuldade em criar novas formas (assunto que voltaremos a abordar nas seções 3.1 As dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o pseudomorfismo, e 4.3 Fatores legitimadores da apropriação: por que se apropria?). Ela escreve:

Quando tive a oportunidade de conhecer, pela primeira vez, os trabalhos de Vik Muniz, na Galeria Camargo Vilaça, em 1997, fiquei magnetizada de pronto. Comecei a imaginar se a presença de imagens apropriadas, de fotografias ou de obras de outros artistas, não significaria uma recorrência a composições já resolvidas, gerando, portanto, imagens de segunda ou terceira geração – a sua reconstituição da imagem apropriada e a fotografia obtida a partir dela como obra final – e isso significando, em parte, o esgotamento ou a dificuldade em criar novas formas. Seria, assim, mais uma modalidade do maneirismo na arte de nosso tempo? (AMARAL, 2006b, p. 306).

Aludindo aos inusitados materiais utilizados (açúcar, detritos de lixo, chocolate líquido, papéis picados, entre outros.), Aracy Amaral destaca em Vik Muniz uma “[...] licença poética de alto teor de criatividade” e o associa, em termos de procedimento na história da arte, a Arcimboldo que no século 16 “[...] compunha, com rara inventividade, perfis de personagens em *assemblages* artificiosos de legumes, frutas e vegetais”. A historiadora lembra, ainda, das “intrigantes imagens” do espanhol Juan Sanchez Cotán, do século 17 (AMARAL, 2006b, p. 308), artista ao qual Vik Muniz dedicará uma de suas *Still life*, em 2004.

Já Stéphane Huchet encontra em Vik Muniz aspectos ainda mais problemáticos em relação ao que identificou ser o valor paradoxal do clichê que o artista teria revalorizado, ao argumentar que

[...] desde os anos de 1990, Muniz tem com a história da arte e sua iconografia uma relação privilegiada. Suas grandes telas fotográficas são instrutivas, já que as técnicas mesclam referências impressionistas e colagem modernista. Ele “ataca” os *clichês*. Muniz só “ataca” os *clichês* para desfazer e refazer-lhes o valor paradoxal. Ele “ataca” os valores do patrimônio visual e um número considerável de referências enciclopédicas, refazendo, reproduzindo as imagens escolhidas através de uma *mimesis* irônica (HUCHET, 2013, p. 718-719).

[...]

Sua estética, voluntariamente atrelada a um mixto de desmistificação e de reencantamento do *clichê*, é uma afirmação explícita de que o valor da arte é sempre *representação* (HUCHET, 2013, p. 720).

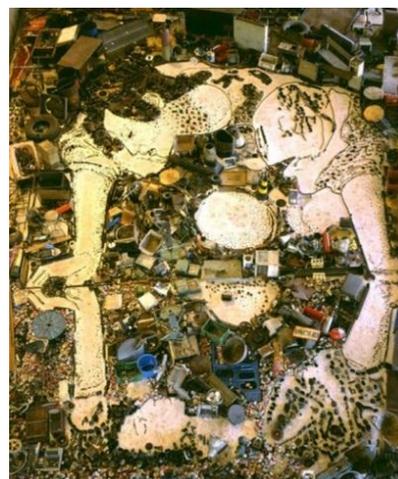
Esse caráter de *arte como representação*, apontado pelo autor, é resultado da “[...] dimensão iconográfica do trabalho de reconstituição das pinturas célebres”, pois se configura como “[...] uma clara motivação iconófila; [Vik Muniz] cria uma forma de aura visual” (HUCHET, 2013, p. 722), o que o faz concluir como manutenção do aspecto de clichê valorizado pela manutenção da aura da imagem-fonte. Este não é um comentário impróprio, já que ele se baseia em obras únicas (de artistas consagrados, que Vik Muniz toma como ponto de partida - Figuras 26 e 30), reestrutura-as em técnicas mistas (Figuras 27, 28, 29 e 31), registra o resultado por meio da fotografia – uma linguagem que permite serialização –, porém, opta por tiragem limitada para cada trabalho, em alguns casos chegando à finalização de apenas três exemplares (AMARAL, 2006a, p. 317).

Figura 30 - Caravaggio.
Narciso, 1598-1600.



Óleo sobre tela, 122 x 93 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Roma.
Fonte: Longhi (2012, p. 71).

Figura 31 - Vik Muniz.
Narciso, a partir de Caravaggio, 2006.



Fotografia da série *Quadros de lixo*.
Cópia cromogênica digital, 127 x 101,6 cm.
Fonte: Muniz (2015, p. 591).

Esse aspecto é também apontado por Verônica Cordeiro (2001), ao mencionar que as fotografias de Vik Muniz transmitem uma força visual que contradiz sua forma técnica e o *status* de reprodutibilidade, uma vez que se constituem em fotografias imbuídas da grandeza e singularidade de uma pintura histórica a óleo.

Assim, a partir da observância das obras de arte e estas, aqui consideradas narrativas simbólicas – cujos significados podem variar em função dos diferentes contextos em que foram produzidas e que se valem de apropriações de imagens da história da arte – apresentam, em síntese, como maiores problematizações: 1) A interpretação dos sentidos da apropriação de imagens nas produções dos contextos brasileiro e baiano, produções essas que podem abordar temas e assuntos variados, motivo pelo qual identificamos,

relacionamos e comentamos alguns trabalhos de Nelson Leirner, Daniel Senise, Waltercio Caldas, Carla Zaccagnini, Vik Muniz e, em relação à Bahia, de Floriano Teixeira, Emanuel Araújo e Hansen Bahia; 2) A referenciação da imagem, no sentido de identificar qual imagem-fonte é utilizada e qual o papel dela no novo contexto; 3) A referencialidade em termos de desafio na identificação ou reconhecimento pelo perceptor da imagem-fonte apropriada, como apresentado por um trabalho de Paulo Vivacqua; 4) Os processos de legitimação normalmente vinculados aos sistemas de poder e crenças, como denotados pela utilização de imagens pagãs pelo cristianismo e, conseqüentemente, sua diferenciação de funções e sentidos em relação às imagens antigas; 5) A liberdade do artista ao reinterpretar formas antigas (como visto em relação à estética bizantina e esta utilizada como recurso poético nos três artistas baianos que, assim, se afastam do naturalismo vinculado à tradição iconográfica greco-romana e ao academicismo); 6) O desafio interpretativo imposto pela apropriação de imagens à historiografia da arte, à crítica de arte e aos estudos acadêmicos.

Para melhor compreensão do contexto da apropriação de imagens na Bahia, faz-se necessário dimensionar esse fenômeno por meio de um breve histórico das informações disponíveis, enfoque da seção a seguir.

2.4 APROPRIAÇÃO DE IMAGENS NA BAHIA

Não se pode apontar, com convicção, quando ocorreram as primeiras manifestações de apropriação de imagens na Bahia, mediante a utilização de estampas impressas como referências iconográficas. Contudo, é seguro supor que gravuras avulsas circulavam entre os membros das ordens religiosas e os artífices anônimos locais, bem como o conhecimento teórico e as imagens, por meio dos tratados maneiristas e os subsequentes, os quais efetivamente contribuíram não apenas cumprindo função de capacitação profissional, como também possibilitando o acesso às imagens que podiam ser (e eram) largamente reproduzidas, recriadas ou adaptadas para pintura ou escultura.

Ao discorrer sobre esse assunto, Luiz Freire menciona que a circulação dessas gravuras no Brasil tem pouca comprovação e, na Bahia, não há documentos sobre tais legados, porém, preservaram-se desenhos no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa que “[...] comprovam que os discípulos da Aula Militar da Bahia tinham contato com tratados de arquitetura e geometria do século XVIII, principalmente franceses, e os copiavam com perfeição” (FREIRE, 2006, p. 350).

A atuação de Antonio Rodrigues Ribeiro, no século 18, referenda isso. Nomeado sargento-mor de engenheiro da Bahia em 1700, com o compromisso de ensinar as matérias de sua profissão na “Aula de Fortificação” – criada em 1699 –, Eugênio de Ávila Lins (2007, p. 155) destaca a preocupação do primeiro lente da referida disciplina com a formação de seus discípulos, registrada em correspondência encaminhada ao Conselho Ultramarino, datada de 18 de agosto de 1706; nela, ele informa que os seus aprendizes não tinham livros para as aulas. Em resposta, o Rei de Portugal manda informar que, caso em Portugal não se encontrassem os livros necessários, que os autorizava vir do norte (LINS, 2007, p. 155), aludindo à região de Flandres.

Esses tratados possibilitaram acesso às ordens arquitetônicas e seus ornatos, servindo de base para os trabalhos decorativos. O uso dessas fontes iconográficas, todavia, não implicava necessariamente cópias servis dos modelos e soluções (FREIRE, 2006, p. 350) e vários indícios apontam ter havido uma veiculação de gravuras, de riscos ou cópias debuxadas de gravuras avulsas ou de tratados, sendo que um “[...] dos motivos para isso era que a aquisição dos tratados era difícil e onerosa, talvez só possível para a Companhia de Jesus, as ordens primeiras e segundas e os lentes da Aula Militar da Bahia” (FREIRE, 2006, p. 352).

Segundo estudo de Luiz Freire (informação verbal)⁵ em relação a José Joaquim da Rocha (1737?-1807), era comum o manuseio cotidiano das estampas de gravuras, nas oficinas dos mestres, e sua constante utilização pelos aprendizes, como referência visual para atender encomendas, favorecia sua decrepitude física, sendo que muitas delas também se dispersaram após a morte do mestre.

José Joaquim da Rocha é considerado o fundador da Escola Baiana de Pintura “[...] dado à sua capacidade de liderar oficina e formar discípulos, que continuaram nos séculos XVIII e XIX a arte da pintura na Bahia, formando novos pintores e alcançando destaque social, a exemplo de José Theófilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco” (FREIRE, 2016, p. 229); é também autor de famosas pinturas, dentre as quais estão os sete painéis dos Passos da Paixão que compunham a Procissão dos Fogaréus, tradição originada na Península Ibérica e transplantada para a Bahia em 1586, que encenava visualmente a prisão de Jesus pelos judeus⁶ (MUSEU..., 1997, p. 30).

⁵ Luiz Alberto Ribeiro Freire. *Os passos da Paixão de Cristo e suas insígnias pintadas por José Joaquim da Rocha e as gravuras europeias dos séculos XVI e XVII*. Curso proferido de 7 a 9/10/2015 no Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, Bahia, com carga horária de 6 horas e visitação à Santa Casa de Misericórdia da Bahia, no dia 10 de outubro.

⁶ Os sete painéis dos Passos da Paixão foram expostos permanentemente por cerca de 70 anos pelo Museu de Arte da Bahia (FREIRE, 2016, p. 227). Essa série, porém, encontra-se atualmente na Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Segundo Luiz Freire, essa série foi inspirada nas estampas do gravador flamengo e editor Adriaen Collaert (ca. 1555/65-1618), especializado em gravura de reprodução.⁷ Este, por sua vez, representava em sua gravura a passagem *Pilatos lavando as mãos* (Figura 32), baseada em pintura de Maarten de Vos. Foi esta versão que inspirou a bandeira dos *Passos da Paixão* de José Joaquim da Rocha (Figura 33). As versões das gravuras recriadas em pinturas por Rocha protagonizavam tratamento mais suave das feições, com os rostos das personagens mais leves e rosados (o que conotava um aspecto mais divino) e menos dramáticos que as gravuras flamengas: “A suavização dos semblantes diz diretamente do conceito de santificação das imagens divinas, que no Brasil estava relacionada à fisiologia europeia de pele branca, faces róseas, narizes afilados, bocas delineadas, mãos com dedos delgados e olhos claros” (FREIRE, 2016, p. 236). Adicional a isso, Rocha promoveu simplificações para tornar as bandeiras mais legíveis e claras, já que se destinavam à visualização rápida, à noite e em movimento, por comporem a procissão.

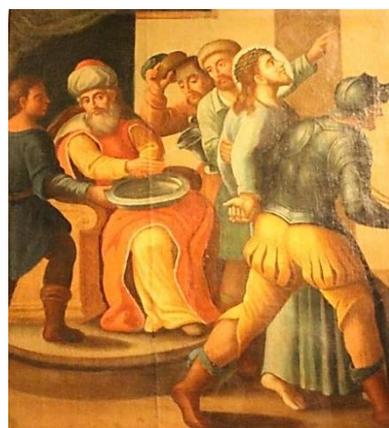
Figura 32 - Adriaen Collaert. *Pilatos lavando as mãos, depois de Maarten de Vos, 1598-1618.*



Gravura em metal, 17,9 x 22 cm
Editor Adriaen Collaert.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 33 - José Joaquim da Rocha. *Pilatos lavando as mãos, 1785-1786.*



Óleo sobre tela, 105 x 95 cm.

Fonte: Acervo Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Os painéis são bifaciais, ou seja, cada um apresenta em uma das faces um dos Passos da Paixão e, no verso, um anjo portando as insígnias daquela estação da Paixão. A Procissão dos Fogaréus saía da Igreja da Misericórdia às oito horas da noite da Quinta-feira Santa e os sete painéis eram levados por irmãos da Misericórdia (MUSEU..., 1997, p. 30).

⁷ *Gravura de reprodução* designa versões em gravuras seriadas de obras únicas de outros artistas concebidas em pinturas; diverge, em significado, da *gravura de representação*. Adriaen Collaert realizou gravuras a partir de obras de outros artistas, as quais eram editadas por Cornelis Galle I e Phillips Galle (FREIRE, 2016, p. 228). Segundo Luiz Freire (informação verbal), Jan van der Straet foi outro pintor que a oficina dos Collaert transferia para gravuras.

Luiz Freire (2016, p. 228) valeu-se da crescente disponibilização eletrônica dos fundos iconográficos europeus para a identificação daquela série de gravuras flamengas da Paixão de Cristo, realizadas por Adrien Collaert, depois de Maarten de Vos, as quais comparou com os Passos pintados por José Joaquim da Rocha, permitindo, assim, complementar o estudo do conjunto baiano e de suas fontes iconográficas, o que significa que

Com a identificação dessas fontes iconográficas fica explicada a diferença estilística que há entre as cenas narrativas e as emblemáticas pintadas por Rocha. As gravuras que informaram [Rocha] foram produzidas em Flandres entre as últimas décadas do século XVI e as primeiras do século XVII. Nesse período, a lógica da narrativa renascentista ou de transição para o barroco preponderava. O artista recorria às gravuras ou aos debuxos que lhes estivessem ao alcance, independentemente da época em que foram produzidos (FREIRE, 2016, p. 235).

José Joaquim da Rocha teve vários discípulos, dentre os quais o predileto foi o pintor, dourador e encarnador baiano José Teófilo de Jesus (1758-1847) (MUSEU..., 1997, p. 20) e uma das pinturas atribuídas a este último ilustra a dinâmica do nomadismo das imagens (Figuras 34 a 37).

Figura 34 - Carle van Loo.
A Ressurreição, 1734.



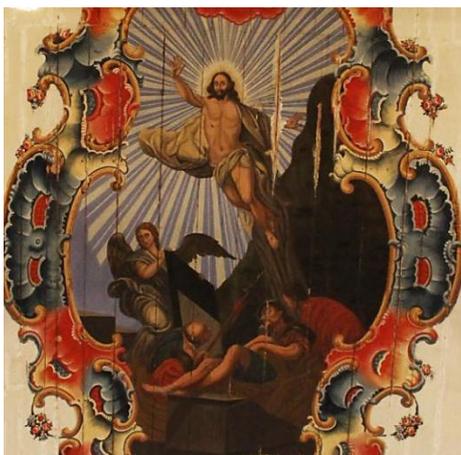
Óleo sobre tela, 76,2 x 44,5 cm.
Acervo do Haggerty Museum of Art,
Milwaukee, Wisconsin, EUA.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 35 - Joaquim Carneiro da Silva.
*A Ressurreição, depois
de Carle van Loo, 1781.*



Gravura em metal a partir da pintura de
Carle van Loo. Acervo do Haggerty Museum
of Art, Milwaukee, Wisconsin, EUA.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 36 - Francisco Xavier Carneiro.
A Ressurreição, final séc. 18.



Óleo sobre madeira. Igreja Matriz de Sant'ana, Santana dos Montes, Minas Gerais.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 37 - José Teófilo de Jesus.
A Ressurreição.



Pintura. **Fonte:** Igreja do Santíssimo Sacramento de Itaparica, Ilha de Itaparica, Bahia.

Carle van Loo (Charles-André van Loo, 1705-1765) foi um pintor francês autor de *A Ressurreição* (Figura 34), de 1734. Sua pintura teve uma versão transposta para uma gravura de reprodução (Figura 35) de autoria do português Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) a qual, por sua vez, foi redimensionada como ilustração na edição de 1784 do *Missale romanum*, publicado pela Typographia Regia, de Lisboa (SILVA, 200-?). A gravura (e posteriormente o missal) possibilitou a circulação da imagem, a ponto de ela ter servido de inspiração ao pintor, dourador e encarnador mineiro Francisco Xavier Carneiro (1765-1840), como se observa na Figura 36, em Santana dos Montes, Minas Gerais, e também na pintura anônima do século 18, da Igreja Matriz de São José da Lagoa, em Nova Era, Minas Gerais. Essa mesma iconicidade é apresentada por Hannah Levy (1944, p. 59) na imagem pintada da antiga Capela dos Passos (atual Capela do Santíssimo Sacramento), em Taubaté, São Paulo.

Na Bahia, José Teófilo de Jesus também se valerá dela em uma pintura (Figura 37) do conjunto de telas pertencentes à Igreja do Santíssimo Sacramento de Itaparica, que reproduzem os milagres de Cristo.⁸ O historiador Ubaldo Osório assim se referiu àquelas pinturas: “São afirmações do gênio de Teófilo de Jesus, cujo pincel maravilhoso fez multiplicar ‘como os pães do Evangelho, motivos mais notáveis da pintura sacra no Brasil’” (OSÓRIO, 1979, p. 128).

Outra significativa observação dessa circulação de imagens se deu com os azulejos do claustro inferior da Igreja de São Francisco da Bahia, os quais, ainda que sua autoria

⁸ Agradecemos ao museólogo Dr. Francisco Portugal Guimarães a indicação desta obra e a disponibilização da imagem.

não seja de artista baiano e sim atribuído à oficina do pintor português Bartolomeu Antunes,⁹ reflete um método corriqueiro de utilização de estampas como modelos, ou seja, um procedimento prático de utilização de imagens, comum na Europa e transposto para o Brasil Colônia. Esses azulejos são de cunho emblemático e sua disposição na Igreja de São Francisco tem uma linha didática, moralizante, que seguia orientação da Contrarreforma católica. Apesar disso, a temática é dominada pela mitologia greco-romana, popularizada pelo Renascimento italiano e à qual se passou “[...] um verniz cristão por sobre as figurações mitológicas. Foi, justamente, um procedimento típico que adotou Otto Vaenius, autor dos *Emblemas de Horácio*, que estão parcialmente retratados nos painéis do claustro inferior” (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 335. Grifos dos autores).

Foi a edição espanhola dos *Emblemas de Horácio*, sob o título de *Theatro moral de la vida humana y de toda la philosophia de los antiguos y modernos*, que a iconografia de Otto Vaenius – ou Otto Van Veen, o qual, conforme Carlos Ott (1943, p. 16), foi um eminente pintor barroco e mestre de Rubens – foi utilizada pelo pintor português para compor os 37 silhares de azulejos do claustro, cada um deles com uma cena específica, selecionada entre as 103 disponíveis daquela obra de referência. As narrativas em imagens dos silhares forneciam os meios, apontados pela filosofia estoica de Horácio, para adquirir a sabedoria e, para tanto, deviam “[...] ser usados cristianamente, com a ajuda da graça de Deus” (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 335).

É na mesma Igreja de São Francisco da Bahia que se encontra um notável exemplo de apropriação de imagem. Trata-se da obra *Visão de São Francisco* (Figura 39), escultura policromada de 1930, disposta no altar-mor daquele templo e de autoria do escultor baiano Pedro Ferreira (1896-1970).

Algumas das imagens antigas foram substituídas, retiradas ou acrescentadas, como foi o caso da representação do próprio patriarca da ordem abraçado por Cristo na cruz, colocado, em 4 de outubro de 1930, no alto do trono de dois estágios, com a inauguração das novas obras da capela-mor [...]. Distanciados no tempo, do período da concepção desse espaço do altar-mor, artista e religiosos acrescentaram um conjunto no trono, dentro de um espírito de renovação, mas guardando as

⁹ É Carlos Ott (1943, p. 16) quem afirma que com toda probabilidade “Bartolomeu Antunes foi o pintor dos azulejos do claustro do dito Convento”. Ele menciona que apenas um único silhar de azulejos apresenta identificação da sua fabricação: “É naquele que fica na capela-mor no lado direito, junto ao altar. Aí lemos, em baixo, a inscrição seguinte: ‘B.meu (Bartolomeu) Antunes a (i. é: esta imagem) fes nas olarias em Lx^a. (Lisboa) no (ano) de 1737’”. Sílvia Borges propõe se referir àqueles painéis como “[...] da fábrica de Bartolomeu Antunes”, pois “Bartolomeu Antunes era um mestre ladrilhador e não um pintor de azulejos” (BORGES, 2011, p. 2), caracterizando um mestre ladrilhador como aquele que faz a articulação entre a olaria e os pintores. Assim, e considerando o amplo campo semântico que a palavra “fábrica” tinha no século 18, bem como a distinção entre *authoria* e *author* do dicionarista Rafael Bluteau, a autora conclui que “[...] a inscrição que se vê nos painéis não pode ser entendida como uma ‘assinatura’. Uma afirmação quanto a uma ‘autoria de Antunes’, além de equivocada, traduz uma simplificação de um complexo processo de encomenda e feitura dos azulejos” (BORGES, 2011, p. 5).

características estilísticas anteriores. Trata-se do conjunto denominado “Visão de São Francisco”. Essa obra é de autoria do escultor baiano Pedro Ferreira, que se inspirou numa pintura do espanhol Bartolomé Esteban Murillo [Figura 38] – nascido [ca. 1617] e falecido em 1682 –, existente no Museu de Belas Artes de Sevilha, na Espanha [...]. Feita em três dimensões, o autor concebeu a obra expressamente para a igreja, com nítida tendência maneirista em pleno século XX (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 228).

Figura 38 - Murillo. *São Francisco abraçando Cristo*, 1668-69.



Pintura. Dimensões não informadas na fonte.
Fonte: Flexor e Fragoso (2009, p. 230).

Figura 39 - Pedro Ferreira. *Visão de São Francisco*, 1930.



Cedro policromado, 3,5 m de altura.
Fonte: Flexor e Fragoso (2009, p. 230).

São significativos os dois comentários feitos por Maria Helena Flexor: o primeiro, ao observar que ao acrescentarem um conjunto escultórico no trono da capela-mor, artista e religiosos mantiveram “as características estilísticas anteriores”, a despeito do “espírito de renovação” pretendido para a atualização (ou, poderíamos dizer, modernização) do santuário; o segundo comentário, que a imagem de Pedro Ferreira expressa uma “nítida tendência maneirista em pleno século XX”. Essas duas observações são sintomáticas quanto às pretensões, tanto dos frades menores, quanto do artista que deve ter trabalhado na lógica de melhor atender à sua clientela, uma vez que seu trabalho foi resultante da proposta vencedora de um concurso de maquetes, e que Pedro Ferreira “[...] ganhou a preferência do guardião franciscano pelo fato de ser baiano [e ter utilizado como] modelos dois frades e depois executou a obra em sua terra natal, Santo Amaro da Purificação [...] durante dez meses” (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 229-230).

O primeiro comentário deve expressar a real intenção dos frades capuchos em ter uma imagem verossímil de Cristo para ocupar o ponto focal do templo, aspecto que favorece a empatia e identificação dos fiéis, o que explica o naturalismo das proporções da anatomia do corpo humano, ao mesmo tempo em que expressa a proximidade de São Francisco de Assis em relação a Cristo. O segundo diz respeito à menção da autora da peça escultórica de Pedro Ferreira ser maneirista, classificação esta que parece fazer mais sentido por ter sido feita *à maneira de* outro artista, no caso, o pintor espanhol Murillo, do período Barroco. Ou seja, a pintura de Murillo (Figura 38) já apresenta características barrocas que se distinguem da maneirista. Como o Maneirismo foi um período de grande experimentação e de sofisticação técnica – também intermediário entre o alto Renascimento e o Barroco –, parece ficar mais claro que a alusão ao caráter maneirista dessa obra de Pedro Ferreira se dá pelo revivalismo estilístico da imagética barroca, em pleno século 20: trata-se de uma das tendências de apropriações e, pelas referências ao fazer de outro artista, no caso a composição, recriada em linguagem distinta (escultura, a partir de uma pintura), resulta em aparência completamente diferente; isto decorre da tridimensionalidade da escultura que agrega efeitos mais sólidos e definidos em termos volumétricos, considerados em relação ao espaço circundante, obtendo-se uma atmosfera completamente dissemelhante da pintura do grande pintor espanhol.

“Pelas informações da família, o artista era um profundo admirador de alguns artistas espanhóis, especialmente Bartolomé Esteban Murillo” (FLEXOR, 2008, p. 499) e essa admiração se dava pelo contato com reproduções em diversas publicações, o que atesta o escultor Mario Cravo Júnior, que havia sido auxiliar e aprendiz dele.¹⁰

Não é à toa que o escultor baiano tenha buscado uma solução formal em Murillo, artista que se notabilizara em pinturas religiosas que infundiram “[...] nova vida na tradição devocional, que pintores menores haviam reduzidos a fórmulas” e considerando, ainda, que a sua influência “[...] foi tal que a grande maioria dos pintores religiosos de Espanha e das colônias da América do Sul usou a sua obra como referência nos 150 anos que se seguiram” (DAVIES, 2010, p. 711). Assim, a abrangência de referencialidade histórica que tem Murillo como um dos artistas referenciados também teve local na Bahia do século 20, com essa escultura de Pedro Ferreira.

¹⁰ A partir de 1945. A oficina de Pedro Ferreira localizava-se na Rua Carlos Gomes, n. 61, conforme Flexor que também menciona que outra obra de Murillo serviu como modelo para a realização de duas imagens de Nossa Senhora da Conceição, uma das quais estava na Igreja de São Pedro (FLEXOR, 2008, p. 504), bem como um *Cristo Morto*, dessa vez inspirado em Diego Velázquez (FLEXOR, 2008, p. 505).

O cenário das apropriações de imagens no século seguinte torna-se ainda mais evidente, graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação, tanto impressos, quanto digitais, os quais favorecem uma formidável circulação de informações e de imagens, tornando possível não apenas conhecer obras de outros artistas (as quais, eventualmente, podiam vir a ser reutilizadas por outrem), como também a disseminação a um público maior da produção desses mesmos artistas; a crescente popularização de livros, catálogos, revistas e jornais favoreceu o interesse na utilização de imagens existentes pela segunda geração modernista baiana, das quais Lenio Braga, Hansen-Bahia e Juarez Paraíso, dentre outros, fizeram parte.

É ainda nesse panorama de circulação de informação textual e imagética que se observa uma situação semelhante à problemática anteriormente mencionada na obra *Nymphs #2*, de Paulo Vivacqua (de não estabelecer uma conexão tão evidente às ninfas, de Claude Monet) que ocorre com vários outros artistas, caso do baiano natural de Santo Antonio de Jesus, Marepe (1970), com a instalação em *fiberglass* e tecido, *Notícias da Lagoa* (Figura 40), de 2014 e que se vincula a outra pintura de Claude Monet.

Figura 40 - Marepe. *Notícias da Lagoa*, 2014.
Instalação em *fiberglass* e tecido. Vista geral, à esquerda, e pormenor, à direita.



Fonte: Alzugaray (2015, p. 62-63).

A revista *Select*, ao veicular entrevista com Marepe, classifica-a como *releitura*, ou seja, uma recriação de obra anterior; mas, a nosso ver, a instalação sugere ser uma *citação*, pois a vinculação à pintura seminal do impressionismo *Impressão, nascer do sol*, de 1872,

de Claude Monet, surge apenas como referência branda, não se constituindo, propriamente, em releitura, pois para ser releitura necessitaria manter maior vinculação formal e colorística com a pintura impressionista, o que não ocorre. A citação à tela de Monet é mencionada na entrevista pelo próprio artista. Não fosse isso, a vinculação seria mais difícil de ser estabelecida pelo observador desavisado. Entendendo tratar-se de uma peça com “água” e “sol” como temas, pode-se facilmente estabelecer conexão da primeira, com lagoas de qualquer lugar (a da nossa cidade ou à Lagoa Rodrigo de Freitas, do Rio de Janeiro, pois o título identifica a “zona d’água” como lagoa), e do “sol”, pela sua suspensão no ar, indicando um potencial movimento que tanto poderia ser ascendente, quanto descendente, realizado ao amanhecer e ao se pôr diariamente, e pela atmosfera luminosa de incandescência vinculada à cor dourada, faltante na boia de plástico suspensa no ar, mas presente poeticamente pela sugestão dada pelo artista. A referência à água “poluída” por notícias acentua a urbanidade da cena e alude ao caráter destrutivo do lixo humano em relação ao meio-ambiente. Observa-se, assim, que a intencionalidade do artista em relação à menção da pintura de Monet só pode ser considerada uma citação.

Esta citação, admitida por Marepe em relação a Monet, não é uma iniciativa isolada e sem precedentes. Marepe faz frequentes menções à história da arte, sendo que outros exemplos desse artista são apresentados e comentados na seção 5.4 *Sentidos construídos a partir da citação e da autocitação*.

Além dos já abordados Emanuel Araújo, Hansen Bahia, Floriano Teixeira e Marepe, a apropriação na Bahia, ainda com vínculos com a história da arte, pode também ser observada nas obras de Juraci Dórea, Juarez Paraíso, Bel Borba, Murilo, Vauluizo Bezerra, Caetano Dias, Gia, Ayrson Heráclito, Anderson Santos, Mike Sam Chagas, Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas, dentre outros. As obras apropriacionistas desses artistas são enfocadas tanto na seção 3.2 *A gravura e a apropriação* (caso de Hansen Bahia), quanto na 5 *Sentidos construídos da ressignificação na arte no Brasil e na Bahia*.

2.5 A SOBREVIVÊNCIA DE IMAGENS, DEPOIS DE COURBET

Sucessivamente, obras plásticas de grandes criadores têm estimulado artistas de períodos distintos a desenvolver propostas criativas de diversas naturezas, em variados meios, tal qual a manifestação performática protagonizada pela artista luxemburguesa Deborah de Robertis (1984), em 29 de maio de 2014 (Figura 42), no Museu d'Orsay, em Paris; ali, ela deixou entrever uma colaboração involuntária prestada pelo grande mestre do

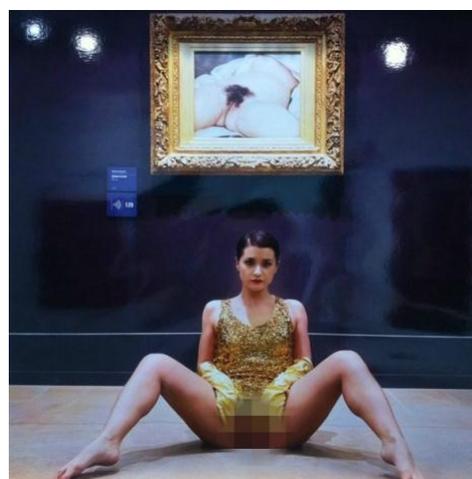
Realismo oitocentista Gustave Courbet (1819-1877). Deborah de Robertis baseou-se no quadro *A origem do mundo* (Figura 41) do pintor francês, datado de 1866, para estabelecer uma vinculação conceitual com aquela pintura e promover uma sobrevivência de imagem, valendo-se de *performance*, ao exercitar essa linguagem artística de características e temporalidades de execução muito diferentes em relação à pintura, sem mencionar a fruição. Nesse contexto, a própria obra-base “inspiradora” (alguns diriam provocadora) é incluída como elemento complementar da manifestação performática, por meio da “interação” de sua *performance* diante do mencionado quadro.

Figura 41 - Gustave Courbet.
A origem do mundo, 1866.



Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.
Acervo Museu d'Orsay, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 42 - Deborah de Robertis.
[Sem título], 29 de maio de 2014.



Fotografia da *performance* diante de *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, no Museu d'Orsay, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A *performance* protagonizou, em corpo presente e em tempo real, o que é aludido na estaticidade e bidimensionalidade do plano pintado. Assim procedendo, a artista conta também com a colaboração involuntária dos visitantes regulares daquela instituição museológica, como perceptores desavisados da ação de exibição pública de sua vulva, significativamente “emoldurada” por blusa matizada de dourado e luvas amarelas, mimetizando (e reforçando ainda mais) a vinculação à talha dourada da moldura da pintura de Courbet. Um quadro vivo, só que não mais destinado a um consumo doméstico e privado, como fora originalmente concebida a pintura (feita por encomenda para um diplomata turco) e colocando em cheque a objetificação da mulher, como instrumento do olhar e desejo masculino.

Atenta às provocações, dois anos depois, a mesma artista inclui em seu currículo uma prisão por exibicionismo, depois de posar nua naquele mesmo museu, dessa vez em

frente a *Olympia*, a famosa tela do modernista Édouard Manet, reencarnando em público a pose da personagem-tema daquela pintura.¹¹

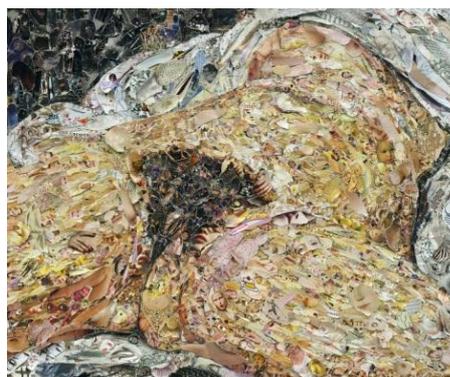
No Brasil, *A origem do mundo* também suscitou diálogos com novas produções em meios distintos da pintura, a exemplo de Vik Muniz (Figuras 43 e 44) e Gustavo Speridião, com fotografia, Alex Flemming, com colagem, e Santarosa Barreto, com a instalação *Rasée*.¹²

Figura 43 - Vik Muniz. *A origem do mundo*, a partir de Courbet, 1999 (série Terra).



Cópia fotográfica de emulsão de prata, 50,8 x 61 cm.
Fonte: Muniz (2015, p. 324).

Figura 44 - Vik Muniz. *A origem do mundo*, a partir de Courbet, 2013 (série *Imagens de revistas 2*).



Cópia fotográfica cromogênica digital, 101,6 x 123,2 cm. Fonte: Muniz (2015, p. 781).

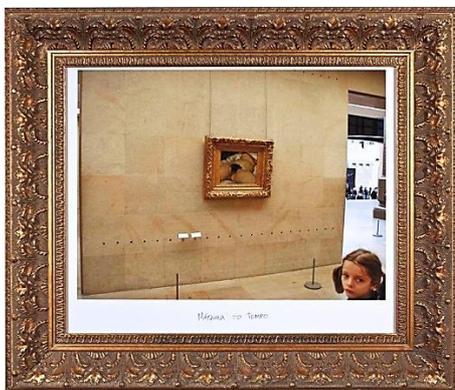
Vik Muniz trabalha a fotografia como médium nos mesmos moldes dos trabalhos comentados anteriormente; e o carioca Gustavo Speridião (1978) (Figura 45) se vale de imagem fotográfica da própria obra de Courbet, exposta no museu, e anota a lápis na parte inferior “MÁQUINA DO TEMPO”. Os trabalhos de Gustavo Speridião constroem sentidos muitas vezes divergentes da imagem apresentada, ao se valer de frases que direcionam o perceptor ao sentido pretendido pelo artista. Nesse caso, alude ao corpo feminino e à historicidade do tempo da pintura de Courbet, aspecto reforçado, inclusive, pela utilização de uma moldura dourada. Já o paulistano Alex Flemming (1954) (Figura 46) recorre à colagem com imagem de segunda geração, impressa e extraída de revista de circulação de massa e uma reprodução em tamanho reduzido da pintura de Courbet. Um jovem e belo rapaz prosta-se em pose introspectiva e seu pensamento parece materializar-se à sua frente, na provocativa imagem da genitália feminina pintada por Courbet. A

¹¹ Tratou-se da exposição *Esplendor e miséria: imagens da prostituição, 1850-1910*, e a *performance* se deu em 16 de janeiro de 2016. Deborah de Robertis tirou a roupa, assumiu a pose da personagem Olympia e filmou a reação do público com uma câmera (ROBERTIS, 2016).

¹² Apresentada na coletiva *Agosto: em oito atos*, na Estação Satyros, São Paulo, em 2015 (ALZUGARAY, 2016, p. 96).

sobreposição desta ao colo do mancebo e a jovialidade de ambos os corpos acentuam a intencionalidade de erotismo mediatizado por impressões em cores.

Figura 45 - Gustavo Speridião.
Máquina do tempo, 2008.



Fotografia, grafite e colagem, 32 x 38 cm.
Foto de Jaime Aciole.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 46 - Alex Flemming.
Sem título, 2011.



Colagem, 27 x 26,5 cm. Acervo Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba. Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Exposição *Alex Flemming: RetroPerspectiva*, no MAC USP Ibirapuera.

Figura 47 - Santarosa Barreto. *Rasée*, 2015.



Instalação. Imagem da instalação na Estação Satyros, São Paulo.
Dimensões não especificadas na fonte.
Fonte: Alzugaray (2016, p. 97).

Já *Rasée*, de Santarosa Barreto (1986) (Figura 47), é uma investigação feita mediante uma reprodução emoldurada, disposta em parede forrada por cerâmica branca, ambientado em um espaço arquitetônico onde antes existia um banheiro. A inusitada associação do tema da pintura de Courbet ao caráter higiênico e asséptico de banheiro é

provocada, não pela alusão às necessidades de urinar ou defecar, mas, principalmente, pela higienização, pois a artista apresenta a imagem courbetiana com os pelos pubianos devidamente depilados, na trilha da *Mona Lisa* com “bigode” raspado, de Marcel Duchamp, comentada mais à frente. Com isso, a artista paulistana estende aos nossos dias uma problematização associada ao tabu da representação da genitália feminina que perdura desde os anos oitocentos e às formas em que essa exposição é socialmente permitida.

O trânsito de imagens de *A origem do mundo* chega também à Bahia e pode-se observar uma reelaboração de seus conteúdos em um detalhe da instalação *O sexo e o tempo* (Figura 48), do baiano natural de Salvador, Tônico Portela (1963), apresentada em 2012 em um bar de Salvador, integrando a programação artística da Semana da Diversidade Cultural do Grupo Gay da Bahia. O artista se vale de reproduções de bustos nus e genitálias extraídas de várias obras de artistas, em diferentes técnicas e períodos de realizações, e compõe um painel com 12 relógios circulares contendo as reproduções em seus interiores; estas servem de cenários pictóricos aos ponteiros que descrevem, ao se movimentar, tanto a circularidade de sua conformidade mecânica, quanto a continuidade do tempo mensurado, como a querer enfatizar a abrangência e a predominância do sentido libidinoso humano em relação à inevitabilidade do tempo.

Figura 48 - Tônico Portela. *O sexo e o tempo* (detalhe), 2012.



Instalação (detalhe à esq. e pormenor à dir.) com 12 relógios e xerocópias a laser de reproduções de detalhes de obras de artistas variados, dentre as quais *A origem do mundo*, de Courbet. Dimensões variadas (diâmetro de cada relógio: 30 cm). Acervo do artista.

Fonte: Portela (2015, f. 27).

Ainda que com conteúdos e significações reestruturados, as obras desses seis artistas apresentam dois fatores em comum: o de *semelhança* formal e o de *imagem sobredeterminada*. No caso da *semelhança*, a conexão em termos de forma e configuração

é imediata em relação ao tema de *A origem do mundo*, evidenciando, na aparência, o percurso temporal de vinculação de seus trabalhos em conexão à proposta de Courbet, como se agindo assim abrissem o tempo em dimensões poéticas distintas daquela instaurada pela pintura do mestre realista, concomitante às reelaborações da crueza e objetividade do enfoque courbetiano.

A *semelhança* apresenta-se como característica inteligível na apropriação de imagens em geral e o ato de assemelhar consiste em exibir a *unidade formal* de dois objetos separados “[...] entre os quais a semelhança construiria uma junção ideal, como uma ponte sutil suspensa entre duas montanhas” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 198). Assim, a apropriação obtém da *semelhança* uma parte essencial do seu poder visual.

Já o que aqui denominamos de *imagem sobredeterminada*, é calcada na conceituação psicanalítica de *sobredeterminação*, formulação que assume relevância nesta pesquisa por se caracterizar como um fenômeno do psiquismo humano: consiste no fato de que uma mesma formação do inconsciente (sintoma, sonho) pode ser originada de uma pluralidade de fatores heterogêneos, sendo, portanto, passível de receber diferentes interpretações, simultaneamente verdadeiras. Por extensão, a sobredeterminação se configura como processo no qual uma mesma realidade é gerada por uma multiplicidade de causas (SOBREDETERMINAÇÃO, 2009, p. 1758). Assim sendo, acreditamos que a apropriação de imagem pode afigurar-se como um processo sobredeterminado, não apenas pelos fatores heterogêneos que influem na concepção e realização artística das imagens das obras-bases (como a mencionada pintura de Courbet), mas também porque essas obras-bases desdobram (provocam, induzem, estimulam) uma variedade aparentemente infundável de novas interpretações, tanto por parte dos artistas aqui elencados e que se basearam em *A origem do mundo* para destacar conteúdos distintos, quanto nas possibilidades interpretativas dos fruidores, o que conseqüentemente abre o campo para distintas interpretações, porém, todas legítimas e válidas.

Segundo a psicanálise, o conceito de *sobredeterminação* está intimamente associado ao de *sintoma*, sendo que “[...] a sobredeterminação *abre o tempo* do sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233. Grifos do autor). No *sintoma* não há algo que desaparece para dar lugar a outra coisa que o sucederia ou que marcaria o triunfo de um progresso: há somente o jogo confuso do avanço e da regressão juntos. Um sintoma simboliza acontecimentos que ocorreram ou não. Simboliza cada coisa com seu contrário e

tem duas significações diametralmente opostas (FREUD, 1970, p. 339 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233-234).¹³

A *sobredeterminação* dá acesso ao presente no elemento de um conflito ou de um equívoco que, por sua vez, remetem a outros conflitos e equívocos passados, mas persistentes, elementos mnésicos que vêm deformar o presente do sujeito, dando forma a seu sintoma. É nessa linha da *sobredeterminação* da abertura do tempo do sintoma que, entendemos, se configuram as obras dos seis artistas aqui vistas, constituídas a partir da imagem courbetiana de *A origem do mundo* como sintomática de conflitos permanentes, jamais resolvidos ou completamente apaziguados, a qual dá ao sintoma sua exigência de sempre reaparecer, mesmo e sobretudo onde não é esperado (FREUD, 1978, p. 14-15 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 233).¹⁴ Esse reaparecimento atemporal do sintoma como imagem apropriada ou a reincidência de uma mesma imagem-base em apropriações de imagens em períodos temporais distintos, todavia, não impedem a veiculação de valores estéticos atuais, tampouco de questões da cultura contemporânea.

Como vimos, *A origem do mundo* de Courbet prolongou sua *sobrevivência* de maneiras distintas até nossos dias. *Sobrevivência* (*Nachleben*, em alemão) é uma conceituação cara que constitui o cerne das investigações teóricas do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), que a invocou e interrogou durante sua vida inteira. Trata-se de um conceito da antropologia anglo-saxônica e expressa que o presente traz a marca de múltiplos passados e da indestrutibilidade de uma marca do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 40), um “[...] termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de sobreviver” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 29).

Em seus estudos, Aby Warburg lançou hipóteses múltiplas, sem jamais fornecer o sistema da sua unificação, e se valia de palavras de estrutura ambígua, como *Pathosformel* ou *Dynamogramm*, que revelam que ele pensou a imagem

[...] segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. Assim, a estética warburguiana do dinamograma teria encontrado, no gesto patético *all’antica*, um lugar por excelência – um *topos* formal, bem como um vetor fenomenológico de intensidade – para a “energia de confrontação” que fazia de toda a história da arte, aos olhos de Warburg, uma verdadeira psicomaquia, uma sintomatologia cultural. A *Pathosformel*, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno:

¹³ FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1970.

¹⁴ FREUD, Sigmund. *Inhibition, symptom et angoisse*. Paris: PUF, 1978.

algo pelo qual ou por onde *a imagem pulsa*, move-se, debate-se na polaridade das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 172-173. Grifos do autor).

Essa *sobrevivência* mencionada de imagens anteriores pode, ainda, ser assimilada como *reaparição* ou *repetição*. Contudo, não podemos ignorar o comentário de Didi-Huberman (2013a, p. 150. Grifos do autor) de que “[...] a *repetição dissocia* o repetido, é disfuncional como retorno ao idêntico” e que a imagem que reaparece nos procedimentos apropriacionistas nunca é idêntica, ou seja, toda repetição de imagens é diferente, conforme nos demonstrou Gilles Deleuze em seu livro sobre Nietzsche,¹⁵ o qual Didi-Huberman toma como base para suas enunciações: “É isso que Deleuze enunciou muito bem, ao extirpar o eterno retorno nietzschiano do um (não há repetição sem multiplicidades) e do idêntico (não há repetição sem diferenças)” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 150-151).

A expressão “eterno retorno *do mesmo*”, empregada por Nietzsche, é comentada por Didi-Huberman no sentido de que o retorno “do mesmo” não é um retorno ao mesmo, muito menos um retorno ao idêntico. O “mesmo” que volta no eterno retorno é um *semelhante*:

A mênade que retorna na sobrevivência das formas no Quattrocento não é o personagem grego como tal, porém uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem: em suma, é uma semelhança que passa e retorna. É nisso, de imediato, que a repetição sabe fazer funcionar a diferença que há nela. Warburg o compreendeu perfeitamente, ele que estudava as imagens – seu devir, suas variações – como um lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 151).

Tendo situado a relevância desses conceitos de semelhança, sobredeterminação e sobrevivência de imagens, cabe-nos somente neste momento dizer que a questão da *semelhança*, ainda como característica inteligível na apropriação de imagens, será retomada na seção 3.1 *As dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o pseudomorfismo*, onde discorreremos sobre o pseudomorfismo; agora se faz necessário tecer algumas considerações acerca do conceito fundador de apropriação na contemporaneidade, a partir do *readymade*, assunto tratado na seção seguinte.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.

2.6 O CONCEITO FUNDADOR DE “APROPRIAÇÃO”

Apropriação de objetos do mundo natural foi, pioneiramente, desenvolvida por Pablo Picasso (1881-1973), em conjunto com Georges Braque (1882-1963). Eles introduziram a técnica da colagem para fins artísticos. A colagem se constituiu em excepcional marco revolucionário da apropriação de objetos do mundo físico e foi exaustivamente desdobrada no cubismo, mediante a inserção nos trabalhos artísticos de recortes de jornais, anúncios publicitários impressos, embalagens comerciais, rótulos de bebidas e papéis de paredes, dentre outros materiais. Os artistas cubistas apropriaram-se desses elementos, aplicando-os diretamente nas telas, em substituição ao recurso ilusionista da tradição da pintura naturalista de imitação de texturas e objetos do mundo pragmático.

Já *apropriação de imagem* é um conceito do contexto modernista do século 20 e frequentemente associado à ação fundadora de Marcel Duchamp (1887-1968) e de outros artistas dadaístas, ainda que esse fenômeno de apropriação tenha existido muito antes, naturalmente que em diferentes contextos, em relação à maneira proposta por Duchamp.

Figura 49 - Marcel Duchamp. Reprodução de *L.H.O.O.Q.*, 1919 a partir de *Caixa em mala (Boîte-en-valise)*.



Readymade ajudado, lápis sobre reprodução de *Mona Lisa*, 19,7 x 12,4 cm. Acervo Philadelphia Museum of Art.

Fonte: Mink (2000, p. 65).

A apropriação nos moldes praticados por Marcel Duchamp revolucionaria o conceito de objeto artístico, o papel do artista e o observador, ao conceder relevância ao

observador e demandar dele uma postura ativa na interpretação da sua significação. Essa ação fundadora do conceito vigente de apropriação, a partir de Duchamp, que se dá com a concepção do *readymade*,¹⁶ é justamente o que norteia a produção artística contemporânea e, por isso, configura um relevante índice de contemporaneidade.

Em Paris, Duchamp comprou, na rua de Rivoli, um cartão-postal barato com a figura da *Mona Lisa*. Cogitou transformá-la em um *readymade*, acrescentando-lhe um bigode de pontas levantadas e um cavanhaque e escreveu embaixo L.H.O.O.Q. (Figura 49). “As letras em si não fazem sentido, mas quando lidas em voz alta e em francês soam como *elle a chaud au cul* [ela tem fogo no cu]” (TOMKINS, 2013, p. 245). Calvin Tomkins (2013, p. 246) considera que Duchamp executou “[...] um gesto de supremo dadaísmo” e interpretou que isso expressava a rebeldia de uma geração contra o tradicionalismo, contra a cultura ocidental e contra o culto das grandes obras do passado.

Bastante ironicamente, o *L.H.O.O.Q.* pôs também para funcionar o vasto mecanismo da crítica, que, no fim, iria descobrir muitas afinidades entre Duchamp e Leonardo da Vinci. O mais esquivo e misterioso mestre do Renascimento estava em grande moda em 1919, quando se comemoraram os quatrocentos anos de sua morte. [...] As preocupações de Duchamp e Leonardo nos permitem estabelecer muitos paralelos flagrantes entre eles. Eram ambos interessados em sistemas matemáticos, em fenômenos ópticos e na ciência da perspectiva, nos mecanismos rotativos e no uso do acaso como forma de despertar o processo imaginativo, além de acreditarem que a arte não deveria ser uma experiência meramente visual ou “retiniana”, mas uma *cosa mentale*, como disse o próprio Leonardo (TOMKINS, 2013, p. 246).

Duchamp (*apud* TOMKINS, 2013, p. 246) teria afirmado: “Fiz o que se estava fazendo nos pôsteres [...] como enegrecer dentes e coisas desse gênero. Seria algo como uma fase de grafitismo. A *Gioconda* era tão universalmente conhecida e admirada que era uma verdadeira tentação usá-la para uma provocação escandalosa.”¹⁷ Em 1965, ele volta a utilizar a imagem da *Mona Lisa* para o convite da sua exposição individual *Não visto e/ou menos visto por/de marcel duchamp/rose sélavy 1904-1964*, na Galeria Cordier & Ekstrom, em Nova York (TOMKINS, 2013, p. 483-484), ocasião em que faz uma *autocitação* ao seu *readymade* ajudado *L.H.O.O.Q.*, de 1919, só que dessa vez a *Mona*

¹⁶ Criado por Marcel Duchamp, o *readymade* é um objeto industrializado, comum, vendido em lojas comerciais acessíveis a todos, escolhido sem preocupações estéticas e transformado em objeto artístico somente pela modificação do contexto em que é exibido, do recebimento de um título e de assinatura do artista. Os *readymades* foram importantes nos movimentos dadaístas e surrealistas do início do século 20.

¹⁷ A edição de março da revista *391* teve o *L.H.O.O.Q.* na capa, porém, como informa Calvin Tomkins (2013, p. 261), tratava-se de uma versão de Picabia, já que Duchamp havia levado o original de volta para Nova York, em 1919. Assim, “Picabia desenhou outro de memória, reproduzindo o bigode da *Mona Lisa* muito fielmente, mas esquecendo de pôr o cavanhaque.”

Lisa encontra-se “barbeada”, ou seja, o artista “retirou” o bigode e o cavanhaque que a peça de 1919 apresentava, restaurando, assim, a “aparência” da *Mona Lisa*.

Segundo Teixeira Coelho (2006, p. 261), “Duchamp pôs em cena o juízo jocoso, exibindo urinóis e pintando bigodes na Senhora Lisa” e por isso “[...] levou tempo para ser levado a sério”. Ele comenta que o humor, o cômico, o irônico e a paródia não promovem a harmonia no sentido clássico: “Pelo contrário, entende-se a paródia como a ausência de salvação e, diretamente, como a perdição. [...] O humor, a ironia, a paródia não trazem ‘mensagens positivas’, [...] nem se importam com o passado e o patrimônio” (COELHO, 2006, p. 261).

Outros artistas, atuantes em contextos cujos valores plásticos diferem radicalmente do Modernismo, também apresentam relevância nas problematizações que envolvem o conceito de apropriação, em especial o de apropriação de imagens. Podem ser mencionados Robert Rauschenberg, Jasper Johns e, em fotografia, Sherrie Levine, assim como outros artistas.

Antes de Sherrie Levine, todavia, a apropriação de imagens como um recurso metodológico consciente tomou corpo nos anos 1960, na obra da artista norte-americana Elaine Sturtevant (1924?-2014), nos anos de 1965 e 1967, quando promoveu individuais. As peças apresentadas por ela na mostra de 1967, na região do East Village de Nova York, por exemplo, recriavam as aparências dos trabalhos de Claes Oldenburg, concebidos seis anos antes, em seu espaço *The store*. Sturtevant começou a se estabelecer nos círculos da arte de vanguarda com mostras de pinturas e esculturas que pareciam ser trabalhos de outros artistas contemporâneos já conhecidos, como Andy Warhol, George Segal, Jasper Johns e Robert Rauschenberg (HEARTNEY, 2014, p. 136), bem como artistas representados pelo *marchand* Leo Castelli e ícones como Marcel Duchamp e Joseph Beuys (HEARTNEY, 2014, p. 138).

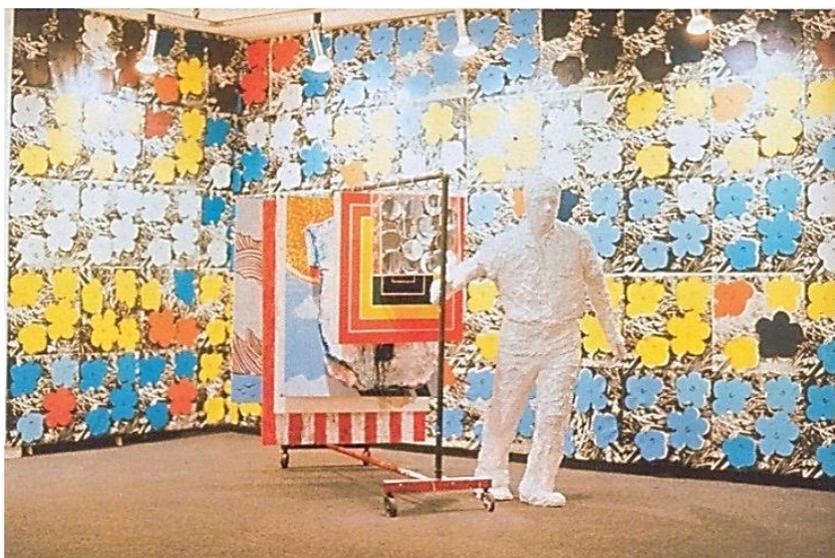
Sturtevant passou a ser reconhecida como a mãe da arte apropriada (HEARTNEY, 2014, p. 140) e sua carreira

[...] foi revivida nos anos 1980, estimulada pelo interesse em apropriações de artistas como Sherrie Levine, Mike Bidlo e Richard Prince. Considerada como precursora destes jovens pós-modernistas, Sturtevant concentrou sua atenção na recriação de trabalhos de contemporâneos mais jovens, tais como Félix González-Torres, Robert Gober e Keith Haring. Em 1990 ela se mudou para Paris e o revivalismo da sua carreira continuou, incluindo exposições individuais em locais como Deichtorhallen Hamburg, em 1992, e o Museum für Moderne

Kunst, em Frankfurt, o qual entre 2004 e 2005 dedicou o museu inteiro para seu trabalho (HEARTNEY, 2014, p. 138. Tradução nossa).¹⁸

A primeira exposição de Sturtevant aconteceu em 1965, na Bianchini Gallery, Nova York, e foi composta por uma figura de gesso branco semelhante às que George Segall produzia, puxando um *rack* com pinturas penduradas de conhecidos artistas da *pop art* (Figuras 50). O ambiente teve suas paredes cobertas por papéis de parede de flores de Andy Warhol.

Figura 50 - Elaine Sturtevant. Exposição individual na Bianchini Gallery, 1965.



Vista da exposição individual na Bianchini Gallery, 1965, Nova York, mostrando *7th Avenue Garment Rack* e, nas paredes, *Flores* de Warhol.

Fonte: Heartney (2014, p. 140).

Nas páginas do *The New York Times*, John Canaday questionou se se tratava de uma acusação da transformação dos nomes dos artistas (cujas características expressivas eram aludidas nas pinturas) em marcas comerciais, enquanto que outros enxergavam ali, tanto uma homenagem que Sturtevant fazia aos colegas artistas “apropriados”, quanto uma brincadeira ou ataque à noção de arte e de artistas (HEARTNEY, 2014, p. 140).

A ação de Sherrie Levine de refotografar fotografias existentes nos anos 1980 lançou fervorosa discussão sobre os significados de autoria e propriedade de ideias e, nesse

¹⁸ “Her career revived in the 1980s, spurred by interest in appropriation by artists like Sherrie Levine, Mike Bidlo and Richard Prince. Heralded as the precursor of these young postmodernists, Sturtevant began to turn her attention to the re-creation of works by younger contemporaries like Félix González-Torres, Robert Gober and Keith Haring. In 1990, she moved to Paris, and her career revival continued, including solo exhibitions in places like the Deichtorhallen Hamburg (1992) and the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, which in 2004-05 devoted the entire museum to her work” (HEARTNEY, 2014, p. 138).

panorama, Sturtevant definia suas proposições pela diferença de seus interesses em relação aos outros artistas e se explicava ao dizer que os que se utilizavam de apropriações o faziam com a intenção de focar a perda de originalidade, enquanto que sua preocupação era problematizar o poder do pensamento,¹⁹ o que fazia uma grande diferença. E de fato havia uma evidente distinção entre os apropriaacionistas e ela, pois Sturtevant nunca criou cópias exatas. Em texto sobre a artista, Eleanor Heartney (2014, p. 141) apressa-se em comentar que a versão de Sturtevant, por exemplo, de *Crying girl* (*Garota chorando*), de Roy Lichtenstein, era uma pintura, ao invés de gravura (técnica usada por Lichtenstein), fato que se tornou significativo em 2011 quando a pintura de Sturtevant foi vendida por valor mais de dez vezes superior ao da gravura de Lichtenstein, comercializada quatro anos antes. De igual maneira, suas versões de trabalhos de George Segal e Claes Oldenburg baseavam-se apenas na aparência das criações desses escultores.

Por preferir concentrar suas preocupações em relação ao “poder do pensamento” nas problematizações levantadas, com apropriações de formas de artistas dela contemporâneos, já estabelecidos ou jovens, Elaine Sturtevant introduz o procedimento de apropriação que mais tarde seria explorado por jovens artistas pós-modernistas, inclusive Sherrie Levine.

Os diálogos estabelecidos por Elaine Sturtevant e os artistas da sua própria geração, assim como alguns precedentes (caso de Marcel Duchamp), é significativo no âmbito da sua produção artística, toda calcada em versões de obras que formalmente muito se assemelham aos dos artistas apropriados, fornecendo vasto material oriundo de sua particularíssima poética e cujos procedimentos se distanciam dos valores modernistas de originalidade e unicidade. Nesse âmbito, a fotografia é, para ela, um elemento expressivo fundamental, exatamente pelo caráter de reprodutibilidade, caráter esse observável nas releituras que faz de peças (ou de imagens) de Duchamp e com evidente vinculação às investigações iniciais do movimento físico do corpo, em fotografia, como os estudos de Eadweard Muybridge do final do século 19 e a conseqüente preocupação futurista em relação a imagens cineticamente animadas.

¹⁹ Nas palavras da artista: “The appropriationists were really about the loss of originality and I was about the power of thought. A big difference” (STURTEVANT *apud* HEARTNEY, 2014, p. 141).

Figura 51 - Eliot Elisofon. *Duchamp descendo uma escada*, 1952.



Fotografia. *Life Magazine* n. 284, Nova York. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

Figura 52 - Elaine Sturtevant.



Performance registrada em fotografia. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

Figura 53 - Elaine Sturtevant. *Duchamp Ciné*, 1968.



Filme. **Fonte:** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2010, p. 282).

A versão fotográfica (Figura 51) que parodia a pintura *Nu descendo uma escada* (n. 2), de Marcel Duchamp, 1912, é caracterizada pelo mesmo artista, alçado à condição de modelo, em movimento, descendo uma escadaria, captado pelas lentes do fotógrafo Eliot Elisofon e veiculada na revista *Life*. A paródia é evidente não apenas como referência ao próprio pintor (uma autoparódia), mas, sobretudo, por duas razões. A primeira é a descrição do movimento no espaço, o qual é mais verossimilmente caracterizado pela câmera fotográfica do que pela linguagem da pintura; o segundo é em relação ao tema: na pintura, o “movimento” é derivativo do deslocamento de um nu feminino (e, por extensão, a manutenção da tradição do tema clássico do nu feminino, predominante em muitos séculos de produção artística), ao passo que a imagem técnica da fotografia enfoca o próprio artista (homem, porém vestido) e une o caráter documental da representação do artista ao público da revista, ao tempo em que o fotógrafo “interpreta” a imagem da pintura, por meio da fotografia. Para o reconhecimento dessa vinculação, faz-se necessário que o leitor da *Life* saiba que aquele artista é o autor de *Nu descendo uma escada* (n. 2), fato que a própria revista cuidou de garantir, ao reproduzir uma imagem daquela pintura, a qual, por sinal, pertence ao patrimônio cultural norte-americano, integrante do acervo do Museu de Arte de Filadélfia.

Elaine Sturtevant “recria” consigo própria, à guisa de modelo, essa atmosfera tecnicizada do deslocamento do corpo no espaço (Figura 52), como para referendar, por meio dessa “nova” abordagem (mais de 15 anos depois), uma “nova” atitude em que a paródia é agora referenciada a duas outras obras (e já não mais a uma): à fotografia de Eliot Elisofon (Figura 51) e à pintura de Marcel Duchamp. Assim, a ação de Sturtevant

demanda o conhecimento das duas situações anteriores para, assim, potencializar sua significação, inclusive no sentido da ampliação da discussão em termos de gêneros, já que ela, mulher, se retrata com roupas masculinas. O filme *Duchamp ciné*, concebido em 1967 e produzido no ano seguinte (Figura 53), também demonstra o interesse de Sturtevant pelo tema e íntima vinculação a Duchamp, algo mais “fiel” à pintura (no sentido de ser um nu feminino) e, de igual maneira, se valendo da tecnologia mecânica (o filme).

Duchamp se torna um artista imprescindível para o discurso de Sturtevant e, para tanto, ela contrapõe outras obras do artista franco-americano para estabelecer conexões com a reprodutibilidade e a repetição aludida, por exemplo, em *Duchamp descendo uma escada* e, para tanto, chega mesmo a retornar a anteriores influências, no caso, as pesquisas de cronofotografia de Eadweard Muybridge e de Etienne-Jules Marey. A utilização de *readymades* (tanto em nível físico de apropriação de objetos, quanto em nível conceitual) margeia as preocupações da artista. Seu *Duchamp procurado* (Figura 55) evidencia isso. Nesse trabalho, forma e ideia são conectadas a um *readymade* já anteriormente retificado (ou seja, alterado, modificado) (Figura 54), como a fazer uma citação dentro de outra, criando elos aparentemente indistintos e sem fim. Assim, desdobra-se “hoje” (na época de Sturtevant), o que foi iniciado ou produzido “ontem” (no período de atuação de Duchamp), recontextualizado e, conseqüentemente, produzindo novas significações.

Figura 54 - Marcel Duchamp.

Procura-se, recompensa de \$ 2.000, 1923.



Fotografia e colagem sobre papel, 49,5 x 35,5 cm.
Coleção Arturo Schwartz, Milão.
Fonte: Mink (2000, p. 71).

Figura 55 - Elaine Sturtevant.

Duchamp procurado, 1967.



Fotografia e colagem sobre papel, 41,3 x 33 cm.
Fonte: Hainley (2013, p. 4).

Uma releitura do procedimento da cronofotografia de Eadweard Muybridge foi praticada pela artista (Figura 56). Nessa recriação, o enfoque (o interesse) é menor no movimento corporal da própria Sturtevant que se movimenta nas imagens e que, a despeito do efetivo movimento físico do caminhar de perfil, que produz movimentos distintos uns dos outros em decorrência do próprio exercício do deslocamento pelo andar, esse dinamismo é contrariado pela estaticidade e repetição do fundo, o qual, ao invés de um cenário neutro como nas fotos de Muybridge, exhibe uma peça da *pop art* repetida em cada enquadramento. As pinturas *pop* são, na realidade, pinturas da própria artista reproduzindo as características formais e temas dos artistas *pop*, dos quais se reconhece imediatamente Rauschenberg e Lichtenstein, nas segunda e terceira fileiras e, talvez, Rosenquist na primeira. Na Figura 57, a sequência utilizada sofreu alteração na penúltima imagem, com a substituição do fundo e o aparecimento de uma obra diferente das demais, a qual encobre a artista no penúltimo quadro (somente os pés ficam a vista). Esse último caso refere-se à imagem do convite da exposição da artista na White Columns de Nova York, em 1986.

Figura 56 - Elaine Sturtevant.
Estudo para Muybridge, 1966.



Fotografia em preto e branco, montada sobre cartão, 23 x 30,6 cm. **Fonte:** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2010, p. 130).

Figura 57 - Elaine Sturtevant. Convite da exposição *Sturtevant*, na White Columns, Nova York, 1986.



Impresso, 14 x 21,5 cm.
Fonte: Hainley (2013, p. 179).

Em palestra por ocasião da abertura de uma de suas exposições no Walker Art Center, em Minneapolis, Estados Unidos da América, Sturtevant declarou ser seu trabalho uma reversão de hierarquias, do predomínio da imagem sobre o objeto, do finito sobre o infinito, onde “[...] informação é conhecimento, verdade é falsidade, e o espaço como objeto é o nosso lugar” (STURTEVANT, 2009 *apud* HEARTNEY, 2014, p. 143). Em tal

concepção de mundo, Eleanor Heartney informa ter a artista sugerido que o simulacro já não mais era falso.²⁰

A noção sugerida por Sturtevant de o simulacro já não mais ser falso e assumir seu caráter de realidade faz sua atitude de cunho contemporâneo assemelhar-se às ações de representações “realistas” dos outrora *fallimagini*, os “fazedores de imagens”, que atuavam na Itália no século 15, seguidores da tradição medieval de reproduzir retratos verossímeis dos comitentes, em cera.²¹ Nesse raciocínio, Sturtevant promoveria uma espécie de homenagem às avessas ao artista focado e a reestruturação de uma (ou mais) de suas obras, pois praticava uma técnica artesanal em que se estruturava a antiga noção da arte humanista de *invenzione* (invenção) – sendo que no caso dela dificilmente poderíamos identificar como inventiva – e valorizava ao extremo (de maneira radical) o caráter de *maneira*, presente nas artes renascentista e maneirista, pois reproduzia fidedignamente o *modus operandi* do artista contemporâneo em obras sobre as quais almejava criar *símiles* (Figura 58), com “recriações” de Andy Warhol e outros artistas.

Figura 58 - Elaine Sturtevant. *Díptico Warhol*, 1973-2004.



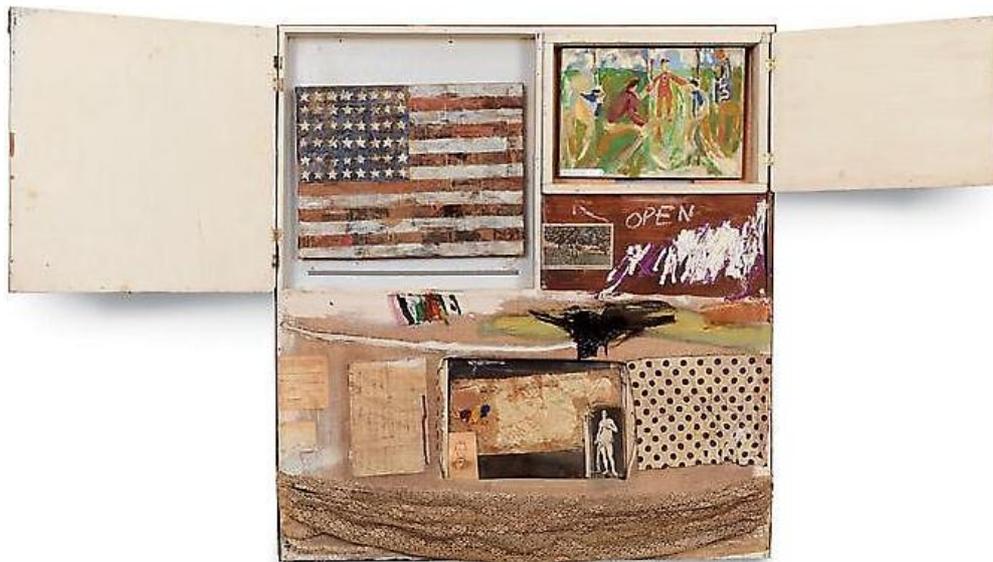
Polímero sintético, serigrafia e acrílico sobre tela,
320 x 365,7 cm. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

²⁰ “[...] a reversal of hierarchies, of image over object, finite over infinite,’ where ‘information is knowledge, truth is falsity, space as object is our place.’ In such a world, she suggested, the simulacrum is no longer false.” (STURTEVANT, 2009 *apud* HEARTNEY, 2014, p. 143).

²¹ Como *ex-votos* (ou *bôti*, como eram chamados em Florença), para fins de agradecimento por graças alcançadas. Não eram considerados objetos de arte, porém, constituíam-se como espécies de “retratos ‘hiper-realistas’” em honra da *Santissima Annunziata*, em que os artífices das lojas da *Via dei Servi*, de Florença, moldavam o rosto e as mãos dos penitentes: “Positivos em cera eram então realizados, depois pintados e ornamentados, eventualmente, de cabelos postiços. Tudo isso era montado em manequins de madeira ou de gesso em tamanho natural, e o doador – ao mesmo tempo sujeito e tema do retrato, e executor do seu voto piedoso, do seu contrato com Deus – neles punha suas próprias roupas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 288). Muitas pessoas ilustres procediam assim, incluindo Lourenço de’ Médici, que “[...] lá pôs suas roupas manchadas de sangue, após ter escapado à conjuração dos Pazzi (1478)” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 288. Nota n. 182).

Nesses procedimentos de Sturtevant, a acepção das características visuais expressivas de um artista ou de um movimento artístico, bem como de destreza e de procedimentos técnicos, são postos em cheque, perdem sua aura de inventividade e unicidade e descentralizam as noções existentes, tanto da criação, quanto do sistema artístico, uma vez que desafiam a estética, a ética e o direito intelectual de propriedade.

Figura 59 - Robert Rauschenberg. *Short circuit* (com portas abertas), 1955.



Óleo, tecido e papel sobre madeira, armário com duas portas com dobradiças contendo pinturas de Sturtevant (à esquerda), baseada em Jasper Johns, e Susan Weil, 105,4 x 97,1 x 11,4 cm.

Fonte: Hainley (2013, p. 37).

O *combine* de Robert Rauschenberg (1925-2008), *Short circuit*, 1955 (Figura 59), apresenta em sua versão com portas abertas uma pintura de Sturtevant (à esquerda), “baseada” na famosa série de bandeiras norte-americanas de Jasper Johns. A atitude “dadaísta” de Rauschenberg se alia à ironia da citação de Sturtevant a Jasper Johns e ajuda a legitimar (pois reconhece e acolhe) a ação apropriacionista e iconoclasta da artista.

No Brasil, Hélio Oiticica (1986, p. 89), no texto *Esquema geral da nova objetividade*, menciona que Waldemar Cordeiro (1925-1973) com o *Popcreto* previu o aparecimento do conceito de *apropriação* que o próprio Oiticica reformularia dois anos depois (em 1966), ao se propor “[...] a uma volta à ‘coisa’, ao objeto diário apropriado como obra”. A *apropriação* aqui referida por Oiticica diz respeito ao uso de materiais cotidianos, do dia a dia, nas suas criações, com o que ele chamou de introdução da “dialética realista”, consistindo na introdução de um campo táctil-sensorial em lugar do

puramente visual; isto ele promove nos *Bólides* vidros e caixas, a partir de 1963 (OITICICA, 1986, p. 89), caracterizando, assim, a pertença dessa produção à citada nova objetividade.

Configurou-se, assim, a noção duchampiana de *readymade*, como conceito fundador de apropriação na arte contemporânea, o qual ocorre nos anos 1960, enquanto recurso metodológico consciente de processos artísticos, principalmente a partir da produção de Elaine Sturtevant, considerada a mãe da arte apropriada.

2.7 A RESSIGNIFICAÇÃO COMO RECURSO INTERPRETATIVO E DE REPRESENTAÇÃO

Ressignificar implica em *ressemantizar* um dado existente, conforme nos é demonstrado por Leopoldo Waizbort ao comentar a produção teórica de Aby Warburg, na apresentação do livro *Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg*, onde é dito que a utilização de modelos de representação oriundos da Antiguidade no Renascimento não significa, necessariamente, que tais modelos permaneçam como suportes de seus significados antigos e pondera:

É plenamente possível que um modelo pictórico – um gesto, por exemplo – tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação. Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? O problema é precisamente discernir as transformações sofridas por certos modelos, ao serem apropriados e reutilizados, em maior ou menor medida, mais ou menos literalmente, pelos artistas da Renascença. Estamos falando, então, de **processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização** (WARBURG, 2015, p. 10-11. Grifos nossos).

A *ressignificação* como *ressemantização* de um dado existente se dá mediante interpretações dos artistas em relação às obras existentes ou a algum de seus aspectos relevantes. Tais abordagens em relação ao trabalho de outros que os antecederam compuseram a prática de grandes mestres:

Goya, Manet e Picasso *interpretaram* *As meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte. Ora, em que consistiam suas interpretações? Cada um *transformava* o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais; jogando com esses parâmetros, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava. Tal é o interesse, autenticamente histórico, de ver como a própria pintura pôde interpretar – no sentido forte do termo e para além das problemáticas

de influências – seu próprio passado; pois seu jogo de transformações, por ser “subjetivo”, não é menos rigoroso (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 52).

A interpretação das obras de artistas anteriores – tais como Goya, Manet, Picasso e tantos outros que o fizeram, valendo-se de processos individuais de transformação das qualidades e propriedades dos quadros precedentes – passa, necessariamente, pelo entendimento das *intencionalidades* dos artistas pregressos. Contudo, as supostas intenções dos artistas predecessores, tomadas como *pontos de partida* para a investigação e a interpretação, devem levar em consideração o fato de que “[...] nem todas as intenções são conscientes e, depois, [...] as intenções com que os artistas começam seus quadros não são necessariamente as mesmas com que os terminam” (HARRISON, 1998, p. 191). Não acreditando ser proveitoso tomar as supostas intenções do artista como pontos de partida para a investigação e a interpretação, Charles Harrison justifica que o artista, com frequência, muda a obra durante sua execução e “[...] é provável que a intenção de mudá-la surja de uma insatisfação com a aparência dessa obra. Quaisquer que sejam as suposições que façamos acerca das intenções do artista, ainda precisamos lidar com a aparência real do quadro” (HARRISON, 1998a, p. 191); e pontua que necessitaremos perguntar se a *forma* foi usada *esteticamente*, enquanto parte da composição como um todo, ou *retoricamente*, para marcar uma posição.²²

Charles Harrison advoga que a busca de significado intencional pela crítica ou pela história da arte não deve se afastar demais dos fatos brutos da feitura e, nesse escopo, parece-lhe indiferente para a efetiva prática da arte, assim como brincar com rótulos, perguntar se *Geada*, pintura de 1873 de Pissarro (1830-1903), seria uma pintura “realista” bem-sucedida ou um quadro “impressionista” malsucedido. A chave da questão estaria na discussão acerca da inclusão de um camponês (tipo social do Realismo), acrescido a uma paisagem impressionista. O autor acha mais provável que Pissarro tenha incluído o camponês porque pretendia que fosse uma parte do quadro e da representação. Mas ele não conseguiu fazer com que a figura “tivesse seu lugar” nesse sentido: “É como se a superfície impressionista se tivesse recusado a admiti-lo. Os artistas com frequência não conseguem fazer o que pretendiam e com igual frequência produzem efeitos que não pretendiam conscientemente” (HARRISON, 1998a, p. 191-192).

²² Harrison vale-se, aqui, dos critérios de Clive Bell (1881-1964) quanto à utilização da forma: *esteticamente* (que Bell chama “forma significativa”), enquanto parte da composição como um todo e que agita nossas emoções etéticas, ou *retoricamente*, para marcar uma posição, tais como o fazem as pinturas descritivas e sentimentais que usam as aparências persuasivamente para sugerir emoções e que ele não considera arte (HARRISON, 1998a, p. 152-153 e 191); BELL, Clive. *Arte*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. (Pilares; 2).

Ainda que a intencionalidade do artista seja determinante para a feitura e conclusão da obra, é no momento do consumo ou da recepção que o significado é produzido e, conseqüentemente, esse significado não é nem fixo, nem intrínseco, mas muda com a época e o lugar (GARB, 1998a, p. 257). É nesta acepção que se percebe o caráter imprevisível e mutável do significado, o qual não pode ser atribuído simplesmente às convicções do autor que as expressa por meio da obra de arte (GARB, 1998a, p. 275). A ação de produzir arte é social, psicológica, historicamente contingente, e a determinação de gênero da autoria é fundamental, como foi particularmente crucial para as feministas que, ao reivindicar e afirmar a autoria feminina, tiraram a artista do anonimato e da invisibilidade aos quais fora relegada por anos (GARB, 1998a, p. 276).

Tamar Garb referenda que a noção de observar, ou ver, pode ser um processo afetado por circunstâncias históricas e não um processo natural, sem gênero ou universal.

Pode ser proveitoso ver o observador ou leitor como um sujeito historicamente formado, cujas reações são moldadas pela linguagem e pelo contexto histórico, em vez de vê-lo como alguém que absorve empaticamente a mensagem do artista. É necessário fazer uma distinção entre os primeiros observadores de uma obra e as comunidades subseqüentes de observadores. O quadro de Courbet *A origem do mundo* [Figura 41], por exemplo, encomendado pelo diplomata turco Khalil Bey, foi feito para um público completamente diferente daquele a que foi destinado o seu *A fonte*, exposto no Salão de Paris. Conformam-se a diferentes noções de decoro na representação do corpo feminino. *A fonte* é provocativa mas aceitável para exibição pública no contexto misto do Salão de Paris da década de 1850; o outro é um trabalho que pode ser visto como pornográfico, dirigido a um mundo de negócios exclusivamente masculinos. Os artistas, portanto, podem planejar suas composições, decidir sobre a escala, o assunto e os materiais tendo em vista o contexto de visão que se pretende para a obra e o espectador que se imagina para ela. Alguma noção do contexto de visão potencial para a obra, portanto, costuma estar em ação no momento em que ela é feita, e provas disto podem ser encontradas na própria obra. Mas isto não determina nem circunscreve necessariamente os significados subseqüentes do trabalho. Uma vez incorporado ao domínio público, sua potencial significação muda e altera-se constantemente segundo os usos que lhe são dados, os contextos em que é visto e a comunidade que o vê. Certos modos de olhar podem predominar em certos momentos históricos, segundo o senso comum, e a própria lógica e verdade da época. Quando estas mudam, mudam também, necessariamente, os significados possíveis atribuídos aos artefatos culturais (GARB, 1998a, p. 276-277).

Esse autor sustenta que os significados atribuídos a cada trabalho em particular costumam ser divergentes e contraditórios, dependendo não só das convenções da crítica de arte, como também da posição ideológica do crítico. “Uma das estratégias básicas de explicação em uma cultura tão ligada a noções de individualismo era a apresentação da obra como sintomática do ‘estilo’, das tendências, inclinações e preferências de seu autor, o qual estava no cerne de seu significado” (GARB, 1998a, p. 278).

Teixeira Coelho (2011, p. 98), em *Moderno pós moderno*, enuncia a possibilidade de que a *apropriação* seja percebida *como um processo de análise*. Assim, a apropriação como processo de análise imbuí-se de *ana-mnese* (*ana*: significando ação ou movimento contrário, conforme detalha o autor) para poder refletir, semelhantemente aos procedimentos que caracterizam o Pós-modernismo, que este não se restringe apenas a um movimento gratuito de retorno ao passado e sim a uma postura crítica, mesmo quando não se evidenciam claramente ao perceptor as significações implicadas nas reutilizações de imagens. A partir desta reflexão de Teixeira Coelho, pode-se inferir que o fenômeno da apropriação não se restringe à repetição acrítica das significações e valores das imagens anteriores e implicam, necessariamente, novos sentidos, cujos desafios são dependentes de interpretações pelo fruidor contemporâneo e também sujeitos à luz da sua sensibilidade, da sua bagagem cultural e de seus valores; isto nos leva à problemática da *parataxe*, um conceito que caracteriza a imagem na arte contemporânea e se apresenta corriqueiramente na arte apropriacionista. Constituindo-se como um procedimento de análise e de reconstrução poética, privilegiado pela pós-modernidade, a parataxe consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une, conforme nos esclarece Teixeira Coelho (2011, p. 119).

A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche esse espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação pura (COELHO, 2011, p. 120).

A parataxe parece assemelhar-se à *Schwungung* warburguiana, pois pressupõe a coexistência dinâmica, não resolvida, dos polos opostos. “Estes nunca são eliminados um pelo outro, nem tampouco por uma terceira entidade superior que os ‘harmonize’, que os abarque e que apazigue qualquer tensão: eles persistem em suas *contrariedades postas em movimento*, ou melhor, em *vibração*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 161. Grifos do autor).

A ressignificação, como recurso interpretativo e de representação, depara-se com um problema inerente a todo o fenômeno da apropriação: o *anacronismo*. A própria palavra já denota sua óbvia incoerência conceitual e carrega certa inflexão negativa, decididamente uma conotação pejorativa por proceder de uma inadmissível confusão de períodos ou eras²³ (DAMISCH, 1996, p. 144-145); o que pressupõe a acusação de alguém (geralmente

²³ “The very word, however obvious its conceptual incoherence, still carries a certain negative inflection, a decidedly pejorative connotation: anachronism is held to proceed from an inadmissible confusion of periods or eras.”

um historiador) consciente de saber o tempo do qual se fala e um objeto de estudo enfocado em relação ao tempo transcorrido e de sua duração dentro desse escopo temporal, a partir da premissa de se definir o que é necessário se saber e estudar. Isso inclui as maneiras pelas quais a história pode ser narrada (considerando os riscos de reducionismos e manipulações), observando a rede de textos e trabalhos de arte como fontes históricas (DAMISCH, 1996, p. 145).

Pelo fato de a apropriação de imagens se compor de algum elemento referente ao passado breve ou longínquo, podemos concordar com a afirmação de que “[...] todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos [sic] fazemos” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 50), ou seja, de sua representação.

Maria Lúcia Bastos Kern (2007, p. 78), ao escrever sobre a questão da temporalidade da obra por Didi-Huberman, destaca que o autor francês defende o anacronismo como meio fecundo de se entender as obras do passado, quando afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte sob o ângulo da *euchronie*, isto é, sob um ângulo conveniente do artista e seu tempo, daí deduzindo que as artes visuais exigem uma abordagem do ponto de vista de sua memória, isto é, das “suas manipulações do tempo” e dos diálogos que os artistas estabelecem entre si e as obras. Para ele, diante da imagem contemporânea, o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção de memória. Ela é elemento de passagem e também de futuro.

Já que nesta seção almejamos comentar a resignificação como recurso interpretativo e de representação, convém estabelecer alguns parâmetros do que poderiam se constituir em tipos de “leituras” interpretativas. A própria designação de se poder *ler* uma obra visual parte de uma premissa da teoria semiótica, a qual usa terminologia baseada na linguística para discutir processos de interpretação (D’ALLEVA, 2015, p. 37) e advém do fato de os elementos visuais (pontos, linhas, formas, cores, texturas, volumes etc.) serem sinais gráficos; ademais, que estes podem, mediante os instrumentos interpretativos da cultura, funcionar como códigos, semelhantes aos que permitem legibilidade e compreensão de que as letras do alfabeto de um determinado idioma sejam dispostas na forma de frases e, destarte, assumirem caráter semântico ao comunicar mensagens e expressar pensamentos e sensações. Este é o princípio da semiótica em suas

diversas vertentes²⁴ e da história da arte de enfoque semiótico, o que implica analisar simultaneamente a imagem e a interpretação da imagem, ou seja, a relação entre os dois, ao questionar tanto o porquê de um indivíduo interpretar uma obra de uma maneira particular, quanto à pertinência da imagem em relação a uma dada interpretação e vice-versa (D'ALLEVA, 2015, p. 36).

Luigi Pareyson é um teórico que igualmente admite o caráter de *leitura* da obra de arte, acepção que na sua teoria da formatividade é entendida como *execução* ou *executar* e que *ler* significa *executar*:

A obra de arte, uma vez acabada, se oferece àquilo que, com expressão própria das artes da palavra mas também a todas aplicável, se pode chamar de “leitura”. Entre os múltiplos sentidos desse termo existe um que os pressupõe e os implica a todos: ler significa “executar”. E efetivamente a obra de arte só se mostra como tal a quem a sabe ler e verdadeiramente executar (PAREYSON, 1993, p. 211).

[...]

A própria leitura, portanto, é dotada desse caráter ativo e operativo, próprio da execução, tal como aparece sobretudo nas artes em que é mais evidente a atuação do mediador. Ler não quer dizer abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo-o passivamente, mas assenhorar-se da própria obra tornando-a presente e viva, ou seja, *fazendo-lhe* o efeito operativo. Trata-se de ouvir e ver a obra como ela mesma quis que o autor a cantasse e representasse, isto é, como ela mesma exige ainda ser declamada, tocada e vista. Pois o ouvir e o olhar só conseguem fazer-se um ouvir e um ver quando conseguem revelar a obra em sua plena realidade sonora e visiva. A obra de arte se deixa reconhecer como tal somente a quem souber fazê-la viver de sua vida própria, ou seja, a quem executá-la. Sua reconhecibilidade é sua própria executabilidade (PAREYSON, 1993, p. 213. Grifo do autor).

Luigi Pareyson considera que quem lê/executa uma obra de arte torna-a presente e vivo em sua própria realidade e que a execução da obra de arte, “[...] em que consiste a leitura, é portanto simultaneamente interpretação e juízo” (PAREYSON, 1993, p. 215).

Para nos atermos aos fins pretendidos nesta seção, consideremos, também, conhecer a distinção que Didi-Huberman faz entre *leitura* interpretativa e *exegese*. Ao comentar uma *Anunciação* de Fra Angélico, Didi-Huberman (2013b, p. 30) distingue os termos *leitura* e *exegese*, sendo leitura uma “[...] palavra que etimologicamente sugere o estreitamento de um laço – mas uma exegese – palavra que, por sua vez, significa a saída do texto manifesto, palavra que significa a abertura a todos os ventos do sentido.” Por essas duas vias, Didi-Huberman caracteriza a exegese como um princípio do *visual*, categoria que encara o perceptor de uma obra de arte como um agente interpretante ativo

²⁴ A semiótica, segundo Laurie Adams (2010, p. 159), em *The methodologies of art*, abrange o estruturalismo, o pós-estruturalismo e o desconstrucionismo, ainda que estas três metodologias investigativas apresentem diferentes questões epistemológicas e pontos de vistas divergentes.

que não somente “lê” e, sim, efetivamente contribui para a significação da obra por meio de sua apreensão sensível. O *visual* procura resgatar o sensível e busca ultrapassar a excessiva objetividade da iconologia, da semiótica e do caráter fenomenal e representacional da imagem. Como categoria de análise, o visual resiste à unificação, à síntese do real e à redução dos signos e símbolos a um mesmo contexto cultural (KERN, 2007, p. 77-78).

Assim, o *visual* didi-hubertiano caracteriza a exegese da criação artística como aberta à interpretação ativa do perceptor da obra de arte, este encarado como preponderante na constituição de sentido da obra. A compreensão desse papel, juntamente com a busca de “[...] meios para empreender uma crítica radical do conhecimento específico das imagens”, aberto ao “princípio de incerteza, uma pressão do *não-saber* sobre o olhar, que passa a exigir de nós, espectadores, um movimento instável e uma atenção flutuante” (segundo escreve Claudio Mubarac na orelha do livro *Diante da imagem*), aponta que a “[...] incerteza também é um projeto de conhecimento”. Essa incerteza estaria intimamente associada ao *visual* e sua apreensão, o que motiva o filósofo e historiador francês a refletir que os objetos visuais, investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades heterogêneas (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 46).

O *visual* não negaria o anacronismo das imagens, tampouco seu caráter de impurezas, e esse cenário, ainda que tenha sido percebido por historiadores da arte como Erwin Panofsky, não foi suficiente para modificar seu pensamento, já que Panofsky considerava que “[...] as renovações medievais foram transitórias, enquanto o Renascimento foi permanente” e “Quis reconhecer no Renascimento um *tempo sem impurezas*, um período-padrão em que foram legíveis a homogeneidade, a ‘reintegração’ das formas e dos conteúdos” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 82. Grifos do autor) e, com isso, teria renunciado à intuição warburgiana fundamental.

A abrangência dialética da pesquisa de Aby Warburg, por seu caráter investigativo multidisciplinar e anticonvencional de abordagem às sobrevivências das imagens, serve de referência a Didi-Huberman, daí este se valer de alguns conceitos teóricos daquele historiador alemão para promover suas reflexões:

As sobrevivências advêm como imagens: é essa a hipótese warburgiana sobre a longevidade ocidental e sobre as “linhas divisórias entre as culturas” (o que permitiria, por exemplo, reconhecer na substância imagética de um afresco do Quattrocento italiano o fantasma ativo e sobrevivente de um antigo astrólogo árabe). As sobrevivências advêm como imagens: é isso que exige de nós algo

além de uma simples história da arte. Warburg desenvolveu toda a sua ideia das imagens sobreviventes na óptica – sempre nietzschiana – de uma *genealogia das semelhanças*, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas, contrariando toda sorte de teleologias, positivismos e utilitarismos. Ao lançar as bases dessa genealogia das semelhanças ocidentais, Aby Warburg criou no campo estético – não menos que na história da arte e em suas tranquilas filiações vasarianas – um problema mais discreto, porém mais comparável ao que, no campo ético, Nietzsche já havia criado com sua diabólica *Genealogia da moral* (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 152. Grifos do autor).

Dentre os modelos interpretativos dos fenômenos artísticos promovidos pela historiografia da arte, dois tem dividido as preferências dos historiadores no século 20: a abordagem formalista e a de cunho sociológico ou antropológico; esta última leva em conta o contexto sócio-histórico na criação das obras. Aby Warburg e Erwin Panofsky se inserem nesta última. Panofsky (*apud* Didi-Huberman, 2013b, p. 133), por exemplo, comentando sobre o *nível formal* da visão, conclui que “[...] ele não existe, não pode existir”. O argumento de Panofsky é o seguinte:

Suponhamos que seja preciso ‘descrever’ (*beschreiben*) – para tomar um exemplo qualquer – a célebre *Ressurreição* de Grünewald. Já as primeiras tentativas nos instruem que um exame mais minucioso nos impede de conservar em todo o seu rigor a distinção feita com frequência entre uma descrição puramente ‘formal’ e uma descrição ‘objetual’. Em todo caso, esta é impossível no domínio das artes plásticas [...]. Uma descrição verdadeiramente puramente formal não deveria sequer empregar palavras tais como ‘pedra’, ‘homem’ ou ‘rochedo’. [...] O simples fato de chamar a mancha escura no alto de ‘céu noturno’, ou as manchas claras curiosamente diferenciadas no meio de ‘corpo humano’, e sobretudo dizer que esse corpo está situado ‘diante’ desse céu noturno, seria relacionar algo que representa a algo que é representado, um dado formal, plurívoco de um ponto de vista espacial, a um conteúdo conceitual que é, ele, sem equívoco possível, tridimensional. Ora, não há necessidade de entrar numa discussão sobre a impossibilidade prática de uma descrição formal no sentido estrito do termo. Num certo sentido, **toda descrição, antes mesmo de ter começado, terá precisado inverter a significação dos fatores de representação puramente formais para fazer deles símbolos de algo que é representado.** Sendo assim, e faça o que fizer, **ela abandona uma esfera puramente formal para se alçar ao nível de uma região de sentido**”²⁵ (PANOFSKY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133. Grifos nossos).

Didi-Huberman conclui que toda forma visível já traz o “conteúdo conceitual” de um objeto ou de um acontecimento e todo objeto, todo fenômeno visível já traz sua consequência interpretativa (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 135) e recorre a Ernst Cassirer que nos mostrou que o símbolo não é dado a conhecer como um objeto isolável – um

²⁵ Panofsky, “Contribution au problème de la description d’oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l’interprétation de leur contenu”, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris: Minuit, 1975. p. 235-255 (citação à p. 236-237). Referindo-se às duas últimas linhas da citação, Didi-Huberman menciona: “São sem dúvida as categorias ‘formais’ de H. Wölfflin que são aqui primeiramente visadas”.

caroço que se extrai do fruto –, um arquétipo ou uma entidade autônoma qualquer, mas sim como a colocação em jogo de um paradigma que só existe porque funciona dialeticamente entre sujeitos e objetos (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 172).

Em síntese, podemos dizer que buscamos, nesta seção, discutir brevemente o anacronismo porque “Assim como o presente é contestado, o passado também o será” e também como fator preponderante para indicar que “[...] a arte do passado é constantemente remodelada em termos dos interesses do presente” (FER, 1998a, p. 46); pela capacidade que esse fator representa de poder interferir sobremaneira nas interpretações dos fenômenos e no processo mesmo de ressignificação; pela constatação de que “[...] a interpretação, embora esteja sempre em ação, sempre será problemática – ainda mais em face da complexidade de se fazer, e olhar, a arte, na medida em que essas atividades têm lugar no mundo” (FER, 1998a, p. 21), além do que está “[...] na natureza da arte levantar problemas de interpretação, e esses problemas sempre serão objeto de controvérsia” (FER, 1998, p. 21).

A ressignificação como recurso interpretativo e de representação e, conseqüentemente, na modalidade de procedimento teórico-operatório, pode ser observada em muitos contextos, inclusive no Brasil, tal qual a prática artística neoconcreta na segunda metade do século 20, que transformou objetos em *não objetos*²⁶ e, com isso, protagonizou uma artesanaria ao contrário, ou seja, objetos que não se encaixavam em categorizações como *artesanais*, *decorativos*, *exóticos*, *fantasiosos*, ou *de mau gosto*, mas guardavam estreita relação com o popular, observado, particularmente, nas ressignificações de elementos da cultura popular que os artistas utilizavam e na quebra de hierarquias entre o terreno da produção artística e o da vida ordinária, tais como na arquitetura das favelas e na estética do samba e das festas de rua (MIDDLEJ, 2012, p. 1381), cujos vínculos encontram-se, principalmente, nas obras de Hélio Oiticica, caracterizadas por forte carga simbólica e de marcos sentimentais.²⁷

Estimulador de experiências desestetizadoras que buscaram a eliminação de formalismos, Oiticica atuou com seus parangolés no que Celso Favaretto denominou de *operações transobjetivantes*, pois não eram nem obras, nem objetos, e sim eventos, onde

²⁶ *Não objeto* é um conceito criado por Ferreira Gullar, em seu texto *Teoria do não-objeto* (1959), para caracterizar e diferenciar as obras tridimensionais neoconcretas das do Concretismo: “O não-objeto não é uma representação mas uma apresentação” (GULLAR, 1999, p. 296).

²⁷ Como em *Ninhos*, de 1970, bem como perdas e ausências (como no bólido-caixa 18 *Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1966) e mesmo frustrações e fé (como na bandeira *Seja marginal, seja herói*, de 1968) (MIDDLEJ, 2012, p. 1381). As ressignificações de elementos da cultura popular tornaram-se constantes na arte do Brasil a partir do Modernismo e da Semana de Arte Moderna de 1922.

materiais apropriados eram usados na estrutura dos parangolés (FAVARETTO, 1999, p. 83) e dos bólides, mas de maneira distinta de Marcel Duchamp, pois enquanto neste a busca era a de um objeto industrializado o mais anódino possível, sem interesse estético (onde não se pudesse ver ou buscar beleza), em Oiticica “[...] a apropriação era comandada por uma ‘idéia estética’, de modo que a eleição de um objeto já visava à sua ‘estrutura implícita’, às virtualidades de corporificação, luminosidade e ludismo” (FAVARETTO, 1999, p. 87), ou seja, não se restringia à mera desfuncionalização ou desestetização de objetos reais.

Falamos até o momento de objetos do mundo físico adaptados às obras artísticas e não de apropriações de imagens da história da arte, o real foco desta pesquisa. Mas Hélio Oiticica promoveu algumas experimentações, tendo a apropriação de imagens como mote, na forma de homenagens a artistas que ele admirava e promovia em seus bólides e, mais efetivamente, na citação que promoveu à pintura *Interior de café (Café noturno)*, de 1888, de Vincent van Gogh (Figura 61). Trata-se de *Mesa de bilhar, d’après O café noturno de Van Gogh* (Figura 60), de 1966, que Oiticica armou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na exposição *Opinião 66* (FAVARETTO, 1999, p. 88). Constituía-se de um ambiente com uma parede vermelha (alusão de maior evidência à pintura de Van Gogh) e uma preta, iluminação direcionada, uma mesa de bilhar (verdadeira), além de tacos, bolas e a evidente interação dos visitantes da exposição que efetivamente podiam “usar” a obra e anotar os pontos obtidos na lousa de giz pendurada na parede.

Figura 60 - Hélio Oiticica. *Mesa de bilhar, d’après O café noturno de Van Gogh*, 1966 (reconstrução 1999).

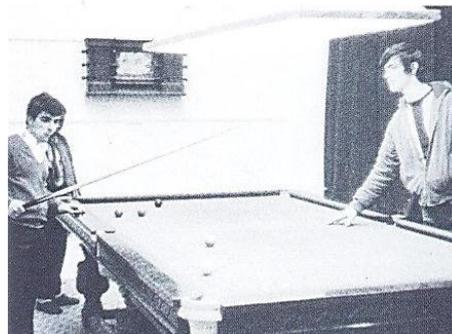
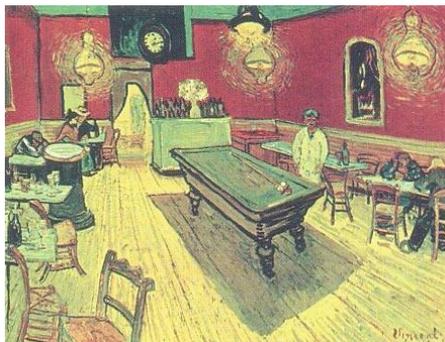


Ambiente com mesa de bilhar, aproximadamente 56m².

Foto de Vicente de Mello/Itaú Cultural.

Fonte: Bousso (1999, p. 82).

Figura 61 - Vincent van Gogh. Interior de café (Café noturno), 1888 (à esq.) e Hélio Oiticica. Mesa de bilhar, d'après O café noturno de Van Gogh, 1966 (à dir.).



À esq.: Vincent van Gogh, óleo sobre tela, 70 x 89 cm. Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, EUA.
 À dir.: Hélio Oiticica, foto do catálogo Hélio Oiticica: John Goldblat.
 Foto de Romulo Fialdini. **Fonte:** Bousso (1999, p. 83).

Hélio Oiticica concebeu essa obra a partir de uma observação do crítico de arte Mario Pedrosa, em comentário feito acerca dos núcleos e bólides do artista, os quais

[...] associou as sensações de cor dos *núcleos* e *bólides* ao clima do quadro *O Café Noturno*, de Van Gogh, em que aparece um bilhar, [e por meio do qual] Oiticica constrói um ambiente que recria o clima do quadro através das cores (mesa verde, uma parede vermelha e outra preta, as camisas coloridas dos jogadores). O processo de apropriação do jogo de bilhar está marcado pela descoberta do “sentido profundo do jogo” na “construção do jogo de sinuca” (FAVARETTO, 1999, p. 88. Grifos do autor).

Por meio dessa referência ao ambiente de uma pintura, Hélio Oiticica ressemantiza a espacialização do quadro vangoguiano, transpondo-o da bidimensionalidade e estaticidade ao espaço real e à ação, ressignificando o tema da pintura em termos de concessão de vida e mesmo a noção de imprevisibilidade, já que a obra oiticicana media a colaboração de pessoas diversas, vinculando arte e vida.

Essas vinculações de obras entre artistas diferentes, tal como essa improvável colaboração de ideias e formas entre Van Gogh e Oiticica, são mais comuns do que a literatura artística registra, sendo que os mais destacados artistas da história da arte são os maiores estimuladores de criadores posteriores a estabelecerem diálogos com suas obras, ressignificando-as com interpretações exógenas e preocupações muito distintas das encontradas nos artistas em que se basearam. E naquele elenco de artistas, Leonardo da Vinci, Botticelli, Michelangelo, Rafael, Dürer, Caravaggio, Rubens, Murillo, Velásquez, Goya, Rembrandt, Manet, Monet, Van Gogh, Picasso e Duchamp estão entre os mais citados.

O contexto brasileiro é particularmente rico nesses tipos de interpretações e se tomarmos Leonardo da Vinci como referência, então, as interpretações de artistas brasileiros chegam a ser praticamente incontáveis.

Assim, as inúmeras reproduções em mídias de comunicação de massa, bem como as apropriações de imagens da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci em obras artísticas, têm contribuído para o fortalecimento da percepção de que há décadas tem sido encarada menos como uma pintura e mais como símbolo nacional da cultura da França. O fetichismo ilusionista da pintura é evidenciado em inúmeras ressignificações, como vista no goiano Siron Franco (1947) e em Nelson Leirner.

Enquanto as alterações nos sorrisos das Monas Lisas são em geral as mais evidentes modificações infligidas ao enigmático traço expressivo leonardiano da Gioconda, Siron Franco em *Mona Lisa chorando* (Figura 63) parece aludir a um ato de terrorismo praticado em Paris por extremistas do estado islâmico, ocasião na qual a opinião pública se manifestou de maneiras variadas, tendo sido esta a escolhida pelo artista.²⁸

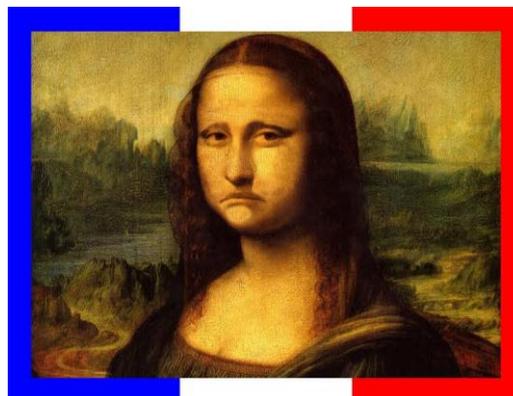
Figura 62 - Siron Franco.
[*Mona Lisa*], 1982.



Montagem sobre reprodução
fotográfica, 24 x 30 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 63 - Siron Franco.
[*Mona Lisa chorando*, 2015].



Técnica e dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

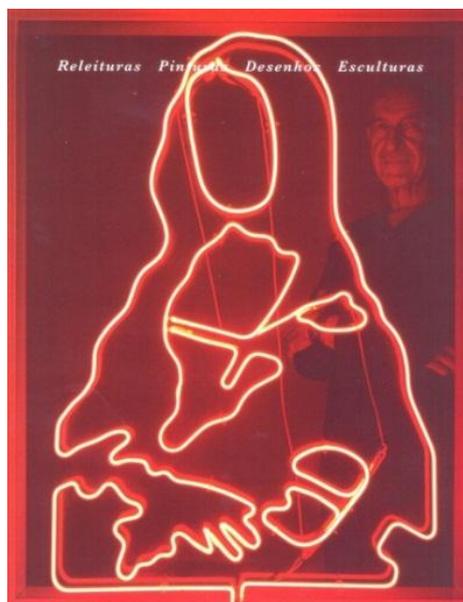
²⁸ Uma postagem da jornalista Lu Lacerda no Portal IG na Internet, em 15/11/2015, de título *Luto por Paris: Siron faz a Mona Lisa chorar*, reproduz o que parece ser uma colagem do artista. O texto alude a um ato de terrorismo em Paris, todavia, não deixa claro a vinculação da obra de Siron Franco ao fato.

Figura 64 - Nelson Leirner. *Instalação La Gioconda* (detalhe), 1999.



Detalhe de instalação constituída de 38 trabalhos baseados na *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e apresentada na 48ª Bienal de Veneza. Dimensões variáveis. **Fonte:** Leirner (2000).

Figura 65 - Newton Mesquita. *Releitura*, 1979.



Madeira, fórmica, acrílico e neon, 189 x 80,5 x 20 cm. Reprodução da obra na folha de rosto do livro *Newton Mesquita: releituras, pinturas, desenhos, esculturas*, com o reflexo da imagem do artista. Foto de Pedro Dimitrow. **Fonte:** Mesquita (2012, p. 1).

Já o paulistano Newton Mesquita (1949) trata o tema pela interpretação da aura da imagem, literalmente transformada em luz neon (Figura 65), reforçando a vinculação com a linguagem da *pop art* explorada pelo artista. A simplificação é extrema, feita por linhas que são, ao mesmo tempo, a lâmpada neon, porém, sem dificultar o reconhecimento da estrutura da *Mona Lisa*, por ser um massificado símbolo da cultura visual ocidental e fartamente explorada, tanto pela indústria de massa, quanto por artistas de diversas gerações, como se observa em Nelson Leirner (Figura 64) que busca ressignificar a massificada imagem da Gioconda. Quanto a Newton Mesquita, ele trabalha muito frequentemente com imagens de artistas e obras icônicas da história da arte, notadamente baseadas em Manet e em Monet.

Nesta pesquisa, e em função do explanado, nosso entendimento é o de *ressignificação* não ser apenas sinônimo de *apropriação de imagens* – já que ressignificar implica em ressemantizar um dado existente –, mas também um significativo recurso interpretativo e de representação disponível aos artistas. O processo de ressignificação não se conclui ao término da obra pelo artista, ou seja, não é exclusivo do artista, pois sua completude se dá no momento do consumo ou da recepção pelo fruidor, ocasião em que o significado se produz. Esse significado, todavia, não é fixo, nem intrínseco, pois, como mencionado por Tamar Garb (1998a, p. 257), muda com a época e o lugar e implica em que a noção de observar ou ver seja um processo afetado por circunstâncias históricas e não um processo natural, sem gênero ou universal.

Dado a isso, na prática, a apropriação de imagens pode ser entendida como um processo de análise que reflete uma postura crítica e não mero retorno gratuito ao passado; essa conexão entre tempos históricos distintos espelha um problema inerente a todo o fenômeno da apropriação, que é o anacronismo, com o qual se deve lidar, já que, diante da imagem contemporânea, o passado não cessa de se reconfigurar porque ela – a imagem – é pensada numa construção de memória. Esse processo de análise passa, também, por processos de leitura de obras visuais que demandam abordagens metodológicas auxiliares, interdisciplinares e que, ao mesmo tempo, potencializam suas complexidades, sendo, para tanto, imprescindível a compreensão das relações existentes entre imagem e história da arte, assunto enfocado no próximo capítulo.

3 IMAGEM E HISTÓRIA DA ARTE

Trata-se, nesta seção, das dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e do dimensionamento deste fenômeno em relação a algumas questões da pesquisa, em especial, a de buscar identificar quais os sentidos advindos da aplicação da apropriação. Para tanto, relaciona-se a imagem com a história da arte, fazem-se considerações acerca da problemática apresentada pelo pseudomorfismo – conceito oposto ao de apropriação de imagem –, destaca-se o papel desempenhado pela *gravura de reprodução* nos séculos 17 e 18, cujas estampas circulavam livremente pelos principais centros europeus, possibilitando intercâmbio de conhecimento; ainda relaciona-se a arte colonial euro-brasileira e o século 19, e, por fim, discute-se a atmosfera anti-historicista inaugurada pela vanguarda histórica dadaísta e suas ramificações no Brasil.

3.1 AS DINÂMICAS DO TRÂNSITO DE IMAGENS NA HISTÓRIA DA ARTE E O PSEUDOMORFISMO

A reutilização de imagens traz implícita consigo a necessidade de se dimensionar a sua aplicação ou de prover explicações, seja por sua morfologia (seu caráter formal), sua dimensão simbólica ou significações nos âmbitos artístico e sociocultural e, por isso, demandam coligir valores da sensibilidade contemporânea¹ com a tradição da história da arte e abrem um leque interminável de possibilidades e questões, tais como: - Por que se busca ressignificar imagens já existentes? - Por quais meios e quais fatores se dão a apropriação e a ressignificação? - Em que medida essas imagens transfiguradas em novas concepções plásticas traduzem a sensibilidade contemporânea? E, talvez a mais relevante de todas: - Quais os sentidos advindos da aplicação da apropriação? A este conjunto questionador Aracy Amaral (2006a, p. 312) adiciona: “[...] as imagens de segunda ou terceira geração produzidas por artistas contemporâneos não serão indicativas da ausência ou da dificuldade de motivação para a criação de formas?”. A autora alude aos “[...] artistas que rejeitaram os ensinamentos acadêmicos como obsoletos” e que “[...] buscam, novamente, em obras de séculos passados, e mesmo do início do século XX, um recurso para sua expressão visual ou comentário sensível” (AMARAL, 2006a, p. 313).

¹ A acepção a que aqui nos referimos por “sensibilidade contemporânea” leva em consideração aspectos de *descentralidade*, de *multiplicidade* e de *heterogeneidade*, observados na produção artística da cultura contemporânea como antíteses dos valores modernistas de *centralidade*, *unidade* e *homogeneidade*.

Em termos de historicidade da *apropriação*, pode-se considerar que o trânsito de imagens proporcionado pelas apropriações abrange períodos longínquos, desde a Antiguidade.

Esse nomadismo de imagens entre períodos temporais e culturais distintos se espelha na historicidade dos fatos, como observa Maria José Justino (2005, p. 30) ao traçar uma breve perspectiva histórica da crítica de arte, ocasião em que enumera uma série de tópicos relacionados à crise do contexto pós-moderno, dentre os quais elenca a “[...] da afirmação da citação e do ecletismo”. Os fatores *citação* e *ecletismo* são recorrentes nas ressignificações de obras em períodos posteriores, constituindo-se em procedimentos vinculados à apropriação de imagens e, conseqüentemente, estabelecem diálogos entre valores e tempos históricos distintos.

Atenta aos juízos de valores sobre os objetos artísticos que perpassam as atuações do historiador e do crítico de arte, Lisbeth Rebollo Gonçalves (2005, p. 41) destaca a colaboração do crítico na inserção das obras de arte na história, atuando no processo de legitimação da arte contemporânea, no sentido de identificá-la em relação a fontes históricas do passado distante ou próximo, de modo que, assim explicada, ela seja colocada, mesmo com seus efeitos de novidade, na teia histórica. Assim, o crítico acelera a sua “historização” e reorganiza o sistema artístico.

Essa autora vai defender, como uma das funções do crítico, a promoção da reapropriação das obras de arte, como objetos situados na teia cultural. O crítico de arte impulsiona a revisão de significados, coloca-os em processo de reconstrução, dentro dos parâmetros de seu tempo (GONÇALVES, 2005, p. 41). Pode-se, portanto, inferir que a própria ação crítica ou historicista de reconstituição dos fatos artísticos (na crítica de arte ou na história da arte) perpassa um procedimento de “reapropriação” do significado daqueles fatos artísticos ou, pelo menos, de interpretações possíveis a partir das metodologias investigativas aplicadas, dos repertórios de conhecimento e, porque não (ou principalmente), dos interesses ideológicos do investigador. Uma vez mais se pressupõe que apropriações ou “reapropriação”, como mencionou a autora, são procedimentos que carregam consigo fortes motivações ideológicas, aproximando-se aos já mencionados “objetivos políticos” destacados por Davies, ao tratar da arte paleocristã.

A *apropriação* está ligada à atitude do indivíduo que, consciente, apodera-se de um elemento narrativo, seja imagem, texto, ideia ou objeto, e o “refigura” com objetivos pré-definidos. O pensador e historiador francês Roger Chartier discute a questão de que tanto os textos, quanto as imagens, não têm significado fora do contexto onde foram

pensados. Desse modo, a obra de arte ganha valor através da multiplicidade de interpretações que instauram as suas significações, o que implicará que “Apropriar-se é criar um *outro*, a partir do solo de outras apropriações, no caso da arte, mais ou menos dissimuladas de ‘originais’” (CAMPOS, 2011, p. 4. Grifo do autor).

É por isso que, como defende o historiador da arte Michael Baxandall, resumir, mais uma vez no caso da arte, tudo à influência ou à mera assimilação é esquecer-se de que aquele que se apropria do passado não o faz apenas da obra ou do procedimento de outro, mas o faz por meio daquilo que já se escreveu, se interpretou, se criticou, se copiou etc., desses mesmos objetos e procedimentos (CAMPOS, 2011, p. 4).

É possível, assim, inferir que o ato de apropriação não é uma atitude passiva. Antes, pode ser compreendido como uma leitura seletiva e orientada de uma obra de arte, uma espécie de cocriação, pois, segundo argumentos de Duchamp e Barthes, citados por Jesus (2010, f. 51), a interpretação de uma obra não se limita à significação atribuída por seu autor; ela está sujeita a leituras diversas, feitas pelo espectador, o qual atribui novas significações e complementa a sua composição.

Tanto Barthes quanto Duchamp afirmam que uma obra nunca é criada do nada. O artista sempre fará referências a outras idéias, outras obras e outros objetos do mundo. A única opção do artista é utilizar toda essa variedade de informação e de objetos existentes e mesclá-los entre si, criando novas significações (JESUS, 2010, f. 51).

Para a criação de novas significações, todavia, deve-se ter em mente de que mesmo que seja possível promover uma imitação da obra ou das características de um período anterior, conforme nos assegura Arthur Danto (2006, p. 226), o “[...] que não se pode fazer é viver o sistema de significados do qual a obra extraiu sua forma de vida original”, dando a entender que o trabalho artístico anterior foi concebido em um dado contexto histórico, específico e particular, e que aquelas produzidas posteriormente e que se valem de apropriações, devem ser motivadas por questões próprias do tempo vivenciado pelo artista atual. Danto acresce:

É importante notar que, embora “todas as formas” estejam disponíveis para nós, não podemos referi-las do mesmo modo que aqueles que nelas achavam-se imersos, uma vez que apenas indiretamente nos apropriamos delas. É esse *handicap* que define o presente histórico (DANTO, 2006, p. 290).

No contexto da arte moderna europeia, há muitos artistas que recorrem à imagética produzida por outros, é o caso de Marcel Duchamp que concentra interesse em Leonardo da Vinci, na famosa intervenção na *Mona Lisa* já abordada (Figura 49), e Pablo Picasso, em inúmeras versões de obras de outros artistas, tais como *Fuzilamento*, 1814, de Francisco de Goya, para *Guernica*, 1937, e *As meninas*, 1656, de Diego Velázquez. Duchamp e Picasso seriam considerados, então, “[...] dois dos mais célebres citacionistas do século XX” (AMARAL, 2006a, p. 313), “citacionista” entendido como *citação* à obra de outro artista, podendo ser ela tanto formal, quanto conteudística.

Ao prospectar a bibliografia existente sobre apropriação, deparamo-nos com o *pseudomorfismo*, conceito criado por Erwin Panofsky no livro *Tomb sculpture*, de 1964, que se opõe tanto à apropriação (no sentido de uso consciente do artista de imagens preexistentes), quanto à abordagem formalista da arte. Segundo Yve-Alain Bois (2007, p. 13), o aparecimento da *pseudomorfose* expressa um desafio à abordagem formalista da arte e, a partir da explanação deste autor ao comentar este fenômeno, inferimos ser a pseudomorfose uma problemática divergente da apropriação de imagem, ainda que guarde semelhança icônica em relação a esta última.

Erwin Panofsky (*apud* BOIS, 2007, p. 13) assim define a pseudomorfose: “O surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético”. Yve-Alain Bois apressa-se em caracterizar que o exemplo dado por Panofsky foi a estranha similaridade entre um sarcófago púnico e os túmulos do alto período gótico, aproximadamente 1.500 anos depois. Ambos apresentam uma figura humana de olhos abertos, deitada na tampa, com um travesseiro embaixo da cabeça. “Infelizmente, Panofsky não deu mais detalhes sobre o fenômeno da pseudomorfose –, mas é claro que ele considerou o fenômeno uma armadilha maior para a história da arte”, alerta Yve-Alain Bois (2007, p. 13), ao mesmo tempo em que informa que no livro anterior, *Renaissance and renascenses*, Panofsky investiu suas energias descartando réplicas para, assim, certificar-se e afirmar a originalidade da “[...] Renascença italiana, em um tempo quando sua própria existência como uma ruptura histórica foi contestada pela idéia de uma série incremental de pequenas renascenças das quais ela deveria representar o clímax cumulativo” (BOIS, 2007, p. 13). Esse alegado interesse de Panofsky em afirmar a originalidade da renascença italiana, todavia, não é comungado por outros autores, dos quais se encontra Aby Warburg – de quem Panofsky foi discípulo –, e cujo caráter opinativo diferencial considerava o Renascimento impuro; e para sustentar essa

observação, Warburg nunca se cansaria de aprofundar seus estudos, levando em consideração seus conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel* (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 66).

O pseudomorfismo contraria as noções de apropriações de imagens por implicar a presunção de uma significação geral e atemporal que aparece entre dois períodos temporais distintos, sem que se consiga estabelecer nenhum vínculo de ligação, a não ser em nível formal. Essa característica, na opinião de Georges Didi-Huberman, torna-se um obstáculo epistemológico para sua compreensão (e que aqui nos interessa exatamente pelo fenômeno do trânsito de imagens): “Quando as semelhanças se tornam pseudomorfismos, quando servem, ainda por cima, para destacar uma significação geral e atemporal, é claro que a *survival*² torna-se uma mitificação, um obstáculo epistemológico” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 52) e acresce que a concepção *sobrevivência* (*Nachleben*), de Aby Warburg, “[...] pôde ser interpretada e usada para tais fins, aqui e ali” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 52), donde se conclui que muitos pseudomorfismos foram tratados como apropriações de imagens, sem necessariamente sê-lo.

Esse mesmo autor elenca outro exemplo de não poder haver pseudomorfismos de uso universal, dessa vez na área da antropologia, segundo Lévi-Strauss ao criticar o arquetipismo, no capítulo introdutório de *Antropologia estrutural*. Trata-se do caso do arco e da flecha não formarem uma “espécie” entre dois utensílios idênticos ou entre dois utensílios diferentes, sendo que existe e sempre existirá uma descontinuidade radical que provém do fato de que um não saiu do outro, mas cada um deles brotou de um sistema de representação (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 52-53).

O pseudomorfismo implica o entendimento de que os significados de duas formas que apresentem semelhanças morfológicas devam ter significações idênticas, apenas porque são similares. Esse equívoco, na opinião de Yve-Alain Bois, leva ao entendimento errôneo de que uma imagem tântrica possa ser apresentada como um símile de Malevich, reduzindo a ação de Malevich a um místico e caracteriza:

[...] nada me irrita mais do que ouvir que uma caricatura de 1897 ilustrando uma tela branca vazia intitulada *First Communion of Chlorotic Maidens by Snowy Weather*, graças ao humorista francês Alphonse Allais, prefigura os monocromos brancos modernistas ou até os acromos de um Bob Rauschenberg, um Piero Manzoni ou um Robert Ryman, datados de meio século depois (se deduz que estes artistas meramente repetiram algo inventado anos antes, como se brancura

² Didi-Huberman refere-se ao conceito *survival* (*sobrevivência*), criado pelo etnólogo britânico Edward B. Tylor e que Warburg tomara emprestado.

em si fosse uma característica forte o suficiente para ignorarmos todos os outros critérios de diferenciação e, particularmente, o contexto distinto do aparecimento desses vários trabalhos) (BOIS, 2007, p. 14).

O cenário de redução histórica proporcionado pelo pseudomorfismo não abrange apenas períodos históricos diferentes; também ocorre em uma única era histórica, tais como Sol LeWitt e François Morellet por usarem arcos, círculos e linhas; Piero Manzoni e Robert Ryman porque ambos fizeram telas brancas; e Joseph Beuys e Robert Morris porque ambos usaram feltro, dentre outros.

Tanto Yve-Alain Bois, quanto Sol LeWitt consideram o pseudomorfismo detestável “[...] e seu fracasso em explicar o fenômeno da pseudomorfose, do qual se sustenta, é uma das provas mais claras de que um formalismo puramente morfológico, em oposição a um formalismo estrutural, não pode levar a lugar algum” (BOIS, 2007, p. 14), ressaltando ser “[...] impossível afastar o próprio fenômeno, apenas porque a capacidade de percepção de semelhanças, analogias e similaridades está no coração, no coração estético, pode-se dizer, do conhecimento humano” e prescrevendo que se deve evitar juízos precipitados acerca das semelhanças nas obras que nos surpreendem: “[...] ignorância é a chave: quanto menos se sabe o contexto, a gênese, mais facilmente pode-se tornar vítima do tranco da pseudomorfose” (BOIS, 2007, p. 14-15).

Uma atenta investigação do fenômeno da pseudomorfose foi feita por Lévi-Strauss (*apud* BOIS, 2007, p. 21) no seu ensaio *Split representation in the arts of Asia and America*, escrito em Nova York, durante a Segunda Guerra Mundial:

Após ter disparado contra a procura abusiva por analogias em culturas diferentes que levaram muitas escolas a imaginar contatos culturais improváveis, Lévi-Strauss exclama: “É impossível não se chocar pelas numerosas analogias entre a arte da costa do nordeste americano, da China antiga, e dos maoris na Nova Zelândia.” Enquanto ele lista todos os traços que são similares nestas várias formas de arte, Lévi-Strauss categoricamente rejeita a hipótese da migração humana avançada pela escola “difusora” de antropologia, cujas demonstrações foram de fato ridiculamente fracas na época. Embora não use o termo, Lévi-Strauss define esse fenômeno exatamente da mesma maneira que a pseudomorfose de Panofsky. [...] Ele condena os antropólogos difusores porque eles ampliam fatos históricos para criar a ilusão de uma relação genética. Além disso, ele comenta, mesmo se suas hipóteses mais fortes fossem confirmadas, isto não explicaria por que uma característica cultural, adotada e difundida por muito tempo teria permanecido a mesma – a estabilidade não é menos misteriosa que a mudança. “Conexões externas podem eventualmente explicar a transmissão,” ele escreve, “mas apenas conexões internas podem contar para a persistência” (BOIS, 2007, p. 21).

Yve-Alain Bois (2007, p. 27) relaciona, ainda, outros casos ou duplas de artistas que praticaram o pseudomorfismo, sem que um tenha sabido ou visto a obra do anterior. São eles: o já mencionado artista francês François Morellet, desta vez com a obra *From yellow to purple*, 1956 (Figura 66), e o norte-americano Frank Stella, com *Jasper's dilemma*, 1963 (Figura 67); entre Olga Rozanova (*Green line*, 1918) e Barnett Newman (*End of silence*, 1949); entre Karl Ioganson, em 1921, e Kenneth Snelson, nos anos 1960. O autor destaca, então, haver “[...] incontáveis casos de tais impressionantes similaridades na arte do século XX” (BOIS, 2007, p. 27), referindo-se particularmente à produção de arte abstrata, para daí afirmar:

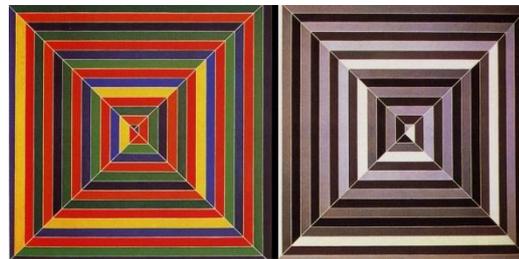
Que lição retiro disto? Essencialmente, que a pseudomorfose não é necessariamente completamente pseudo, mas que as pessoas têm que observar procurando evitar cair na armadilha de Noland/Papu. O fato de dois objetos parecerem iguais não significa que eles têm muito em comum – muito menos o mesmo significado. Mas se eles têm algo em comum seria em seus propósitos, ou ao menos em suas condições de possibilidade (BOIS, 2007, p. 27).

Figura 66 - François Morellet.
From yellow to purple, 1956.



Óleo sobre tela. 110,3 x 215,8 cm.
Acervo Le Centre Pompidou, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 67 - Frank Stella.
Jasper's dilemma, 1962-3.



Alquídica sobre tela, 16,5 x 30,5 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A prática do pseudomorfismo pode, em algumas ocasiões, gerar grande polêmica como a que nos parece ainda hoje perdurar em relação a Picasso, na alegada apropriação das características formais das máscaras africanas na concepção do cubismo, pois

Picasso negou terminantemente qualquer influência da *art nègre*, a designação comum dada à arte africana, sobre a sua pintura deste período, ainda que tenha começado a colecionar este tipo de obras pouco tempo depois. Com efeito, no início da década de [19]90, os historiadores de arte descobriram que a principal fonte de inspiração de Picasso foi a sua própria imaginação, manifesta nos rabiscos que povoam os seus álbuns de esboços, muito anteriores ao contacto do pintor com a arte africana (DAVIES, 2010, p. 978).

Esta afirmação pode soar estranha, porém, algumas características formais da “arte negra” em Picasso encontram explicação em Davies (2010, p. 978), tais como o estriado (a ranhura linear dos narizes e testa), o qual “[...] funcionava como notação de sombreados” e, principalmente a existência dos *double-entendres*, ou seja, as imagens de dupla leitura “[...] frequentes na arte de Picasso”, que antecederam a emblemática *Les demoiselles d’Avignon* de 1907. Essa discussão, todavia, ainda se encontra em aberto, com opiniões divididas entre os que acreditam na negação terminante do artista espanhol de não ter se baseado nas máscaras africanas e os que acham difícil (a maioria, por sinal) que o pintor não conhecesse o Museu do Trocadéro, em função da amizade dele com o grupo *fauve* e, mais recentemente, pela declaração do pintor espanhol constante em *Western artist/African art*, 1994, de Daniel Shapiro (*apud* DANTO, 2006, p. 123-124) no qual menciona que a concepção de *Les demoiselles d’Avignon* pode ter lhe ocorrido no dia em que finalmente visitou o Trocadéro.

O pseudomorfismo entendido como afinidade formal estaria na origem das pesadas críticas à exposição *Primitivismo e arte moderna*, de 1984, realizada no Museu de Arte Moderna – MoMA, de Nova York, em função da opção curatorial de agrupar casualmente peças de arte primitiva, sob as mesmas classes de afinidade com a arte moderna, negligenciando as diferenças entre ambas. Arthur Danto (2006, p. 175) menciona que quando faltam cadeias de influência aos historiadores da arte, eles invocam classes de afinidade, o que pode explicar a equivocada estratégia curatorial formalista, utilizada pelo MoMA naquela mostra. Esse autor complementa: “Assim, a efígie alta e magra da África sem dúvida tem alguma ‘afinidade’ com um Giacometti característico, mas essa afinidade deixa de lado as razões por que todas elas são altas e magras, o que deve causar grande dano à nossa percepção de uma e outra” (DANTO, 2006, p. 179-180).

Face ao exposto e considerando o âmbito desse fenômeno de pseudomorfismo no Brasil, pode-se arriscar estabelecer associações formais diversas entre imagens análogas, tal qual a emblemática pintura de Tarsila do Amaral (1886-1973), *Abaporu* (Figura 69), da fase antropofágica. Sem aparente conexão, a imagem do nativo brasileiro deformado anatomicamente promovido pela artista brasileira guarda estreita relação formal com a imagem de cefalópode do *Liber monstrorum* (Figura 68), de autor anônimo do século 8 (posteriormente reproduzida em *Crônica de Nuremberg*, no século 15), o qual relata a raça de homens velocíssimos, de um só pé e uma só perna, chamados pelos gregos de cefalópodes, que se protegiam dos raios de sol estendendo-se à sombra dos próprios pés, quando iam repousar. Segundo Umberto Eco (2004, p. 138), no período helenístico,

intensificam-se os contatos com terras distantes e difundem-se inúmeras descrições, ora abertamente lendárias, ora com pretensões de rigor científico.

Figura 68 – Anônimo. Representação de cefalópode, em *Crônica de Nuremberg*, século 15.



Milão, coleção particular.
Fonte: Eco (2004, p. 140).

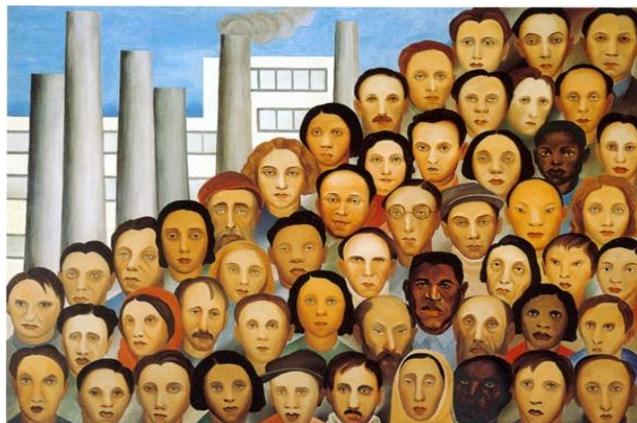
Figura 69 - Tarsila do Amaral.
Abaporu, 1928.



Óleo sobre tela, 85 x 73 cm. Coleção Eduardo Constantini, Buenos Aires.
Fonte: Ribeiro (2013, p. 85).

Ainda que aqui se sugira tratar de um exemplo de pseudomorfismo, a apropriação de imagens, pelo menos na modalidade de *citação*, não é algo dissociado da obra de Tarsila do Amaral, como apontam pesquisas realizadas por Aracy Amaral e Maria Alice Milliet (RIBEIRO, 2013, p. 84), em relação à pintura *Operários* (Figura 70), datada de 1933: “[...] tela considerada o ícone da pintura social no Brasil” (AMARAL, 2006a, p. 57). As duas autoras apontam algumas possíveis fontes de referências para as obras da artista paulista daquele período, cogitando que a pintora, em viagem à União Soviética, pode ter visto no Märkisches Museum de Berlim a pintura *Proletarierinnen*, de 1900, de Hans Baluschek (Figura 71), e, em Moscou, o cartaz de Valentina Kulaguina para a comemoração do *Dia internacional das mulheres trabalhadoras* (Figura 72), de 1930. Em ambos há uma referência à produção industrial, ao fundo, e uma “pirâmide” de cabeças ordenadas a partir da base da imagem até o canto superior direito. As duas historiadoras sublinham a importância de Tarsila ter compreendido o poder de comunicação do cartaz e usado seus recursos na pintura (RIBEIRO, 2013, p. 84).

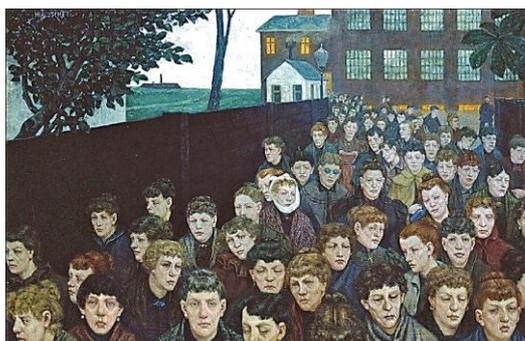
Figura 70 - Tarsila do Amaral. *Operários*, 1933.



Óleo sobre tela, 150 x 205 cm. Coleção Governo do Estado de São Paulo.

Fonte: Ribeiro (2013, p. 84-85).

Figura 71 - Hans Baluschek. *Proletarierinnen* (Operárias), 1900.



Märkisches Museum, Berlim.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 72 - Valentina Kulaguina. *Dia internacional da mulher trabalhadora*, 1930.



Litografia, 107 x 71 cm. Museu Central

Estatal da História Contemporânea da Rússia.

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2001?, p. 147).

Em relação à pintura *Operários*, Aracy Amaral conclui:

Assim, as evidências estão claras, pouco nos faltando para traçar a genealogia mais definitiva desta obra, reelaboração de um mesmo tema, a partir de duas outras interpretações distintas: a realista de Baluschek, a mais ousada de Kulaguina (na montagem fotográfica acoplada a uma figuração pós-cubista poderosa) e a possível apropriação dessas imagens – ou de uma delas – para compor a pintura da massa trabalhadora na visão construtiva, algo melancólica, projetada por Tarsila em *Operários*, bem distante do clima de orgulho otimista que caracteriza a classe operária focalizada no realismo socialista soviético (AMARAL, 2006a, p. 62).

Esse caráter de citação não é exclusivo em Tarsila e é mais comum à arte no Brasil do que se imagina, como exemplifica Jorge Coli ao explanar sobre obras de artistas

brasileiros do século 19 e ao contextualizar seus vínculos de citações a criações de artistas europeus, de onde o autor deduz ser o procedimento por citações, dentro da pintura de história, um instrumento legítimo à natureza daquele gênero (COLI, 2005, p. 34).

O pseudomorfismo, pela falta de intencionalidade dos seus autores, pode acometer qualquer criador e parece constituir mesmo as manifestações que afiguram leve semelhança em nível de aparência e configuração das obras, já que os estímulos que os originam são os mais diversos. É neste contexto que se acredita situarem-se algumas ações do coletivo baiano Grupo de Interferência Ambiental (Gia³), reunidas sob o título genérico de *Não propaganda* (Figuras 73 e 74) e que acontecem desde 2003 (ALBUQUERQUE, 2011), bem como os registros em fotografia das interferências urbanas de Gaio Matos, nos trabalhos *Silence* (Figuras 75 e 76).

De forma colaborativa no desenvolvimento de propostas artísticas (o que significa colaboração de outras pessoas, artistas ou não, e mesmo do público), distanciando-se da concepção de arte neutra e autônoma e posicionando-se em relação às profundas desigualdades do contexto brasileiro, ao expor no espaço urbano cartazes, faixas e *banners* sem nada escrito, o Gia contrapõe a opressora estrutura propagandística e de *marketing* de produto que frequentemente, e cada vez mais, sobrepuja e desfigura os espaços públicos de circulação citadinos e as festas populares, como no carnaval (Figuras 73 e 74).

Figura 73 - Gia. Não propaganda, 2003.



Intervenção no carnaval de Salvador em 2003 com cartazes e faixas.
Dimensões variáveis.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

³ O Gia é um coletivo criado em 2002 por um grupo de estudantes da Escola de Belas Artes da UFBA e formado por artistas visuais, *designers*, arte-educadores e músicos. Segundo Ludmila Britto, um dos membros, sua constituição atual é, além dela: Luis Parras, Tininha Llanos, Everton Marco, Mark Dayves e Cristiano Piton. Já participaram do Gia: Pedro Marighella e Priscila Lolata.

Figura 74 - Gia. *Não propaganda*, 2010.



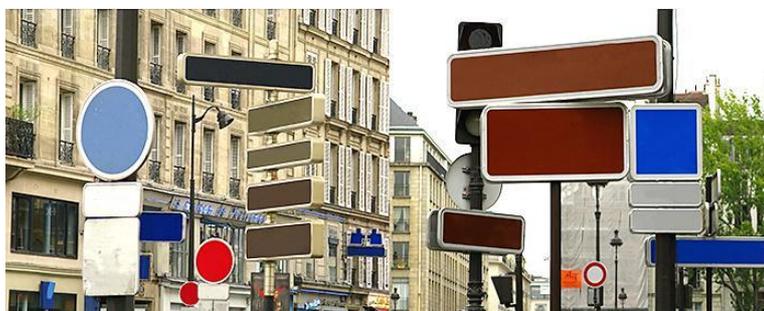
Banner digital.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Essa desfiguração dos espaços públicos, apontada em *Não propaganda* e que norteia as preocupações do Gia, assemelha-se ao procedimento aplicado pelo baiano Gaio Matos (1971) nos trabalhos da série *Silence* (Figuras 75 e 76), produzidos em Paris e em Seul,⁴ porém, com preocupações distintas. Gaio Matos se vale da cor com o propósito de encobrir tanto as mensagens dos signos de comunicação e palavras de ordens, como direções e regras de orientação aos cidadãos, “apagando” o prévio ordenamento por onde se pode circular e como os transeuntes devem agir, quanto os letreiros comerciais de algumas lojas. Em Paris, as ações ocorreram efetivamente no espaço urbano (foram intervenções físicas, de fato, de acobertamento de sinais e letreiros), com ajustes realizados em computador, mediante uso de programa de editoração, enquanto que em Seul as fotos foram inteiramente manipuladas digitalmente.

O artista justifica que a cor, em especial sobre as placas de sinalização, “[...] retira a obrigação do olhar e do corpo em relação ao espaço da cidade, interfere no tempo, nos sentidos e propõe a subjetividade em lugar de uma ordem pré-estabelecida” (MATOS, 2016).

Figura 75 - Gaio Matos. *Silence #1*, 2010.



Fotografia, dimensões variáveis.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

⁴ Por ocasiões de residências artísticas em Paris, em 2008, na Cité des Arts (60 dias), Prêmio Residência no Exterior obtido no 14º Salão da Bahia, do Museu de Arte Moderna da Bahia, e em Seul, em 2010, no Chandong e Goyang Art Studio, do Museu de Arte Contemporânea de Seul, Coreia do Sul. Dados disponíveis em: <<http://www.gaiomatos.com/gaio-matos>>. Acesso em: 1 dez. 2016.

Figura 76 - Gaio Matos. *Silence #2*, 2010.



Fotografia, dimensões variáveis.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O que se pode apontar em algumas ações da *Não propaganda*, do Gia – tal qual a passeata no carnaval ou o vídeo gravado em uma área comercial de São Paulo, em 2006⁵ – e a ação de Gaio Matos, com *Silence*, como pseudomorfismos, é considerar as estratégias e as aparências desses trabalhos em relação a outra ação, promovida pelo artista francês Fred Forest (1933) em 1973, em São Paulo, intitulada *O branco invade a cidade* (Figura 77).

Figura 77 - Fred Forest. *O branco invade a cidade*, 1973.



Fotografias em preto e branco da ação de rua com cartazes em branco no centro de São Paulo, com cerca de duas horas de duração.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O artista francês se encontrava no Brasil para participar da 12ª Bienal de São Paulo e idealizou essa passeata, anunciada na véspera pela imprensa, em uma delas com o título *Higiene da arte: o branco invade a cidade*. Como o regime político brasileiro da época

⁵ Com pessoas-sanduíches, banner em “v” de chão e cartazes segurados por integrantes do coletivo, todas as peças na cor amarela (a “cor” do Gia). O aspecto “limpo” das peças do grupo contrasta com os nomes e logomarcas das lojas. O vídeo tem duração de três minutos e encontra-se disponível no site do Gia e no YouTube.

proibia o agrupamento de mais de três pessoas no espaço urbano, a iniciativa terminou com a irrupção da polícia, a apreensão dos cartazes e a captura do artista, levado ao Departamento de Ordem Política e Social – DOPS (FOREST, 200-?).

Naturalmente que as intencionalidades e os contextos são distintos entre as ações dos artistas baianos e a de Fred Forest, distantes 30 anos entre si – no caso do Gia –, e 37 – no caso de Gaio Matos –, todavia, em termos de estratégias de pensamento e pragmatismo, as semelhanças se avultam, motivos pelos quais consideramos manifestações do pseudomorfismo, o que não significa, necessariamente, fazer julgamento de valor entre as três iniciativas, tampouco caracterizar a ação do Gia como plágio, considerando-se o desconhecimento prévio da ação de Fred Forest⁶ e não interessar ao coletivo a manutenção de valores, tais como originalidade, cópia e plágio em suas ações que favorecem o processo e a interação com o espaço urbano. Acreditamos que não seria problema, se fosse esse o caso (não o é, repetimos), já que o coletivo baiano crê na arte indissoluvelmente ligada à vida, na utilização de linguagens contemporâneas hibridizadas e, dentro desse hibridismo, se destacam a precariedade e a aleatoriedade das suas intervenções artísticas.⁷ De igual maneira, Gaio Matos desconhecia a ação de Fred Forest na ocasião da realização de seu trabalho e guarda ainda maior distância do artista francês, no sentido de que a iniciativa deste último era a de aludir a possíveis mensagens contestatórias de ordem política, enquanto que a de Gaio Matos foi criar um espaço de redução temporária de ruídos visuais e estimular o descondicionamento do olhar.

Face ao exposto, podemos inferir que o pseudomorfismo se caracteriza por uma determinada configuração ou forma a ser aceita em um contexto diferente da sua conjuntura original, sem, todavia, ser fruto de intencionalidade do artista, no sentido de utilização consciente de formas pré-existentes; diferentemente do que ocorre quando de um procedimento regular de apropriação, onde o uso de imagens anteriores é consciente e intencional, servindo a propósitos diferenciados do contexto original, razão pela qual concluímos ser o pseudomorfismo oposto à apropriação de imagens. No primeiro caso, pode-se, mesmo, falar da existência de uma relação pseudomórfica entre os dois períodos históricos ou artistas do mesmo período que a tenha praticado sem intencionalidade.

No âmbito da *teoria do discurso* de Michel Foucault (2014, p. 65), poderíamos entender o pseudomorfismo como análogo às *relações dos enunciados entre si* que escapam à consciência do autor e nas quais os autores não se conhecem entre si, o que por

⁶ Desconhecimento manifestado ao autor por Ludmila Britto, em conversa telefônica.

⁷ Conforme o grupo se manifesta em texto, em seu blog: <http://giabahia.blogspot.com.br/>

significar a semelhança de enunciados que não têm o mesmo autor denotam o mesmo princípio do pseudomorfismo.

O pseudomorfismo parece ter um relevante papel dentro da *genealogia das semelhanças*, uma espécie de linhagem familiar “bastarda” da imagem por prevalecer o critério de semelhança no processo de identificação de aspectos formais em comum, entre duas ou mais obras; isto para que possa se estabelecer, independentemente, como já mencionado, das intencionalidades dos artistas e algo mais dependente da capacidade interpretativa do fruidor, de sua fantasia criadora e bagagem cultural ao pôr em vigência conexões com elementos de obras distintas.

3.2 A GRAVURA E A APROPRIAÇÃO

Nos séculos 17 e 18, e estendendo-se até a descoberta da fotografia, a cultura artística europeia desenvolveu-se em grande parte por meio das reproduções de obras de arte por meio da gravura em cobre (ARGAN, 2004, p. 16). A chamada *gravura de reprodução* desempenhou importante papel ao preservar a arte figurativa da condição de inferioridade e isolamento que lhe havia sido imposta pela difusão do livro impresso, pois demonstrava, na prática, o novo fenômeno da reprodutibilidade da obra de arte e, ao assim fazê-lo, separava o valor da imagem do valor do objeto (ARGAN, 2004, p. 9). Naquele âmbito, as estampas circulavam livremente pelos principais centros europeus e possibilitavam intercâmbio de conhecimento.

Tendo em mente as relações existentes entre o Renascimento italiano e o nórdico, e seus consequentes vínculos com a tradição clássica, relações estas que muito devem à disseminação da gravura de reprodução, o historiador de imagens Aby Warburg vai caracterizar que o Renascimento não deve ser celebrado como dádiva do gênio artístico maduro e, sim, uma confrontação, consciente e difícil com a tradição da Antiguidade tardia e da Idade Média. Esse conflito foi travado com as mesmas forças no norte e no sul (WARBURG, 2013, p. 447).

Warburg entende que a cultura da Antiguidade greco-romana sobreviveu em inúmeros exemplos antes mesmo do Renascimento, durante a Idade Média: a sobrevivência das “concepções dos deuses da Antiguidade pôde ser demonstrada primeiramente nas descrições dos deuses que, remetendo a escritores da Antiguidade tardia, foram conservadas durante a Idade Média sob a roupagem solene da alegoria moral” (WARBURG, 2013, p. 447); e acresce que isso se deu, sobretudo, na introdução à

interpretação alegórica de Ovídio e na tradição iconográfica da astrologia, pois todas as representações dos deuses do início do Renascimento italiano “dependem – em maior ou menor medida – desses catálogos de deuses da Antiguidade tardia: até mesmo *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, é uma refiguração de ilustrações medievais, provocada pela arte da Antiguidade redescoberta” (WARBURG, 2013, p. 447). Nesse âmbito, Warburg destaca ser característico daquela época fases de transições entre a ilustração literal medieval e a forma ideal à antiga, como os jogos de cartas de tarô da Itália setentrional, dos quais “Vênus ainda se apresenta na forma de representações medievais, enquanto Mercúrio já adotou as formas da escultura antiga” (WARBURG, 2013, p. 448), conforme atestam as Figuras 78, 79 e 80.

Figura 78 - Hans Burgkmair.
Mercúrio, antes de 1517.



Xilogravura.
Fonte: Warburg (2013, p. 509).

Figura 79 - Anônimo.
Mercúrio, nos Tarocchi
[cartas de tarô].



Xilogravura da Itália
setentrional, série E.
Fonte: Warburg (2013, p. 509).

Figura 80 - Stephan Arndes.
Mercúrio, no Nyge Kalender,
1519.



Xilogravura. Lübeck.
Fonte: Warburg (2013, p. 509).

Aquela “era de migração internacional de imagens”, alegada por Warburg e que conectou o norte e o sul, começa a se evidenciar de maneira mais clara a partir da época em que viveu Piero della Francesca e a escola de Rafael, tendo na tapeçaria de Flandres o primeiro tipo, ainda colossal, de veículo automotivo para o transporte de imagens que, desprendido da parede – e não só pela mobilidade, mas também pela técnica, voltada à reprodução multiplicadora do conteúdo da imagem –, foi um precursor da folha de papel impressa com imagens, isto é, das gravuras em cobre e xilogravuras, que tornariam o

intercâmbio de valores expressivos entre norte e sul uma ocorrência vital no processo de circulação da formação do estilo na Europa (WARBURG, 2015, p. 372).

Aby Warburg (2013, p. 435) alerta-nos sobre ainda não ter sido adequadamente enfatizada a clareza com que a gravura e o desenho apontam para o zelo, com o qual, já na segunda metade do século 15, os artistas italianos procuravam, nos tesouros formais da Antiguidade redescoberta, modelos tanto para a mímica pateticamente intensificada, como para a serenidade clássica idealizante, razão pela qual se debruçou sobre uma gravura e um desenho que retratam a morte de Orfeu, selecionados do universo de imagens de grandes mestres da arte que exploraram apropriações; dentre elas encontra-se um desenho em bico de pena de Albrecht Dürer (1471-1528) (Figura 82) que representa o assassinato de Orfeu por mulheres da Trácia, feito a partir de uma gravura anônima perdida, tomada como modelo, proveniente do círculo de Mantegna (Figura 81). A relação entre estas duas imagens foi interpretada por aquele historiador como “[...] documentos sobre a história da reintrodução da Antiguidade na cultura moderna, já que revelam uma influência dupla, até então ignorada, da Antiguidade no desenvolvimento estilístico do início do Renascimento” (WARBURG, 2013, p. 435).

Figura 81 - Anônimo italiano.
A morte de Orfeu, século 15.



Gravura em couro, baseada em
desenho de Andrea Mantegna.
Fonte: Didi-Huberman (2013, p. 171).

Figura 82 - Albrecht Dürer.
A morte de Orfeu, 1494.



Tinta sobre papel, 28,9 x 22,5 cm.
Kunsthalle, Hamburgo.
Fonte: Didi-Huberman (2013, p. 26).

Aby Warburg (2013, p. 435) estabelecerá conexão entre essas duas imagens e mais uma xilogravura veneziana que reproduz mais mulheres atacando Orfeu, porém, na última, o núcleo central das três personagens das Figuras 81 e 82 permanece com suas expressões

corporais inalteradas, referendando, assim, sua vinculação iconográfica e ilustrando a influência da corrente patética da Antiguidade na arte renascentista.

Ao estabelecer vinculações sobre as “trocas” culturais entre a Itália meridional e de Mantegna e os países setentrionais, caso da Alemanha de Dürer, Aby Warburg afirma que a gesticulação patética, típica da arte antiga, tal como a Grécia a havia elaborado para cenas trágicas, intervém diretamente como elemento constitutivo do estilo e que essas obras mostram com que vitalidade essa fórmula de *páthos* arqueologicamente fiel, representando a morte de Orfeu ou de Penteu, havia adquirido direito de cidadania nos círculos artísticos (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 169).

Ainda segundo Aby Warburg, Mantegna e Pollaiuolo se apresentaram a Dürer como modelos, ao tempo que este fez *A morte de Orfeu*, em 1494, quando também copiou em desenho duas outras obras de Mantegna⁸ (WARBURG, 2013, p. 436) e finaliza:

Portanto, as imagens da morte de Orfeu devem ser vistas como um relato intermediário das primeiras estações escavadas daquela via pela qual os antigos superlativos migrantes da linguagem gestual partiram de Atenas e, passando por Roma, Mântua e Florença, chegaram a Nuremberg, onde foram acolhidos pela alma de Albrecht Dürer. Ao longo do tempo, Dürer conferiu tratamentos diferentes a esses retóricos imigrantes da Antiguidade. De forma nenhuma, porém, essa questão psicológico-estilística deve ser abordada sob o aspecto de “vencedores ou vencidos”, segundo a acepção histórica mais antiga de uma política de guerra (WARBURG, 2013, p. 440).

Historicamente, a gravura, pelas suas origens e características de impressões seriadas, apresentava como principal característica a possibilidade da disseminação de obras de artistas, tanto em nível de reprodução de trabalhos já existentes, executados em outras técnicas e depois transpostos para a gravura,⁹ quanto de meio autônomo, no sentido de ser a própria gravura o meio preferencial escolhido e determinante a partir do qual se materializa a produção artística, possibilidades estas que constituem o que denominamos caráter dualista da gravura (MIDDLEJ, 2011, p. 1653).

No âmbito da história da arte, nota-se que foi para atender a grande procura pelos seus trabalhos que o pintor do alto Renascimento italiano, Rafael Sanzio (1483-1520), entre o final do século 15 e o início do século 16, criou desenhos para serem reproduzidos

⁸ *Bacanal com Sileno* e a denominada *Batalha dos tritões* (ou *Batalha dos deuses do mar*).

⁹ A gravura tem funcionado, em muitas ocasiões, assim também como o desenho, como mediadora da visualização de obras que já não mais existem, assumindo um caráter muito próximo ao da escultura romana em mármore, em relação aos originais gregos em bronze perdidos. Carlo Ginzburg (2014, p. 37) exemplifica isso com um fragmento de uma gravura de Pierre-Alexandre Tardieu, cujo título é *Le pelletier de Saint-Fargeau*, versão da pintura destruída de David que retrata o aristocrata Le Pelletier, que se alinhara com a Revolução Francesa e é considerado o primeiro mártir da República. Conhece-se esta obra apenas pela literatura, pela gravura mencionada de Tardieu, e um desenho de Anatole Devosge, aluno de Davi.

por meio da gravura em metal, respondendo, assim, a uma demanda do mercado e dando início a uma interrelação entre o circuito da produção de uma pintura ou desenho (obra única) e o processo de serialização de tiragens da gravura. Um exemplo é o desenho de Rafael Sanzio para a gravura em cobre *O julgamento de Páris* (Figura 83), de Marcantonio Raimondi (ca.1480-ca.1533), executada cerca de 1515-1516, poucos anos antes do falecimento de Rafael. A composição, inspirada no painel de um sarcófago romano, é uma tradução da arte da Antiguidade para as gerações posteriores e representa o julgamento de Páris, testemunhado pelos deuses do Olimpo nos céus, e um grupo de divindades fluviais posicionadas na extrema direita.¹⁰

Figura 83 - Marcantonio Raimondi, a partir de um desenho perdido de Rafael Sanzio. *O julgamento de Páris*, ca. 1515-1516.



Gravura em cobre, 29,2 x 43,5 cm.

Fonte: Warburg (2015, p. 351).

O gravador italiano Marcantonio Raimondi foi pioneiro no emprego de gravuras como forma de reproduzir obras de outros artistas (RAIMONDI, 2007, p. 436), traduzindo, em cópias gravadas, as pinturas e desenhos da época e sistematizando as técnicas de gravura que se popularizaram na Itália e em outros países: isto provocou, inclusive, o debate inicial sobre autoria ou, mais especificamente, a propriedade intelectual, ao reproduzir obras de Albrecht Dürer nas quais, inclusive, utilizava-se do famoso monograma do alemão.¹¹ Dürer queixou-se ao governo de Veneza e ganhou alguma

¹⁰ A gravura retrata a escolha, por Páris, da mais bela divindade feminina escolhida entre Afrodite, Atena e Hera. Páris escolheu Afrodite (Vênus), que recebeu a maçã de ouro que originou a disputa. Em relação às três divindades na área inferior direita, Warburg (2015, p. 354) considera tratar-se de dois deuses e uma “ninfa da fonte”, esta com a cabeça voltada para o espectador.

¹¹ Giorgio Vasari (2011, p. 509) informa que Rafael, tendo recebido um autorretrato de Dürer pintado em guache sobre um tecido semitransparente e achado maravilhoso, enviou a Dürer em retribuição “muitos papéis com desenhos de sua lavra”. Ainda, segundo Vasari (2011, p. 509), Rafael, após ver as estampas de gravura daquele artista alemão e desejando ver seus próprios trabalhos vertidos para gravura, pôs Marcantonio Raimondi para estudar profundamente essa técnica e encomendou-lhe estampar seus próprios desenhos.

proteção legal no território veneziano para o seu monograma, mas não para suas composições que continuaram a ser copiadas e disseminadas em gravuras seriadas, sem autorização do artista (RAIMONDI, 200-?).

Independentemente de ser a transposição de um desenho de Rafael para a gravura – o que por si só já garantiria qualidade estética –, *O julgamento de Páris* assume uma importância ainda maior no contexto histórico por servir como fonte para uma das mais famosas composições do início da pintura modernista francesa, o *Almoço na relva* (Figura 84), de Édouard Manet (1832-1883), com citação explícita àquela gravura. Aby Warburg credita a Gustav Pauli a identificação e comprovação de que

[...] o grupo que desjejava sobre a grama de forma aparentemente tão descontraída se vincula de modo tão preciso aos traços do estilo italiano classicizante que é possível identificar, com uma exatidão raramente desfrutada pela ciência da arte, o modelo na Antiguidade e seu mediador italiano: trata-se de um Julgamento de Páris desenhado por Rafael a partir de um relevo de um sarcófago antigo, que ainda hoje pode ser visto em Roma enrustado na fachada da Villa Medici, onde agora é a Academia Francesa de Arte. O desenho foi gravado por Marcantonio Raimondi, e no seu canto inferior direito se encontram três semideuses presos à terra, pousados e nus, que deram, no modo como estão situados uns em relação aos outros, o contorno dos movimentos das figuras que desjejuam na pintura de Manet (WARBURG, 2015, p. 350).

Figura 84 - Édouard Manet. *Almoço na relva*, 1863.



Óleo sobre tela, 2,13 x 2,69 cm. Museu d'Orsay, Paris, França.

Fonte: Davies (2010, p. 890).

Contrariando a afirmação de Warburg quanto ao crédito da descoberta da citação de Manet à gravura de Marcantonio Raimondi, Hubert Damisch contrapõe ter sido o escritor e crítico de arte Ernest Chesneau o primeiro a apontar a seus leitores aquela vinculação de Manet ao grupo derivado da gravura de Raimondi: “[...] uma gravura

bastante conhecida nos estúdios dos artistas àquela época” (DAMISCH, 1996, p. 72) e que servira de modelo a Manet, inclusive interpretando a ninfa como figura feminina, dado à aparência andrógina ser estranhamente musculosa (DAMISCH, 1996, p. 73), porém, esta era a interpretação corrente da historiografia da arte.¹²

Ernest Chesneau, todavia, somente notou a semelhança entre as duas peças, após o término do Salão dos Recusados e quando já havia publicado sua resenha. Hubert Damisch esclarece:

Se ele escolheu apontar a conexão, não foi para mostrar sua erudição, mas, antes, para explorar este novo elemento com o intuito de fortalecer sua crítica anterior a Manet, em que havia verbalizado antes o que ele acabara de descobrir que poderia aparecer aos olhos de amadores [...] ser uma brincadeira de péssimo gosto: de acordo com Chesneau, não somente Manet carecia de recursos básicos de desenho e perspectiva e deliberadamente escolheu um tema escandaloso como assunto; ele ampliava a provocação ao traçar sua composição a partir de um modelo consagrado pela tradição, uma gravura cujo especial prestígio calcava-se em sua associação com Rafael. Tudo isso sublinhou a importância de descobrir, desmascarando, se necessário, o segredo dessa conspiração dirigida contra o belo ideal com o intuito de desarmá-la¹³ (DAMISCH, 1996, p. 74. Tradução nossa).

Essa crença depreciativa da utilização da apropriação de imagens por Manet perdurou até 1908, quando Gustav Pauli, curador do Museu de Hamburgo trouxe novamente à baila o assunto, na expectativa de atrair a atenção dos historiadores da arte, em especial do amigo Aby Warburg que, sem hesitação, via em *Déjeuner sur l'herbe* a mais recente ligação em uma longa rede que retrocedia do Renascimento ao período helenístico (DAMISCH, 1996, p. 73-74), enquanto que Manet, aquele pioneiro da modernidade, o impressionava como um guia para o que ele denominava de sobrevivência das imagens.

A despeito da nova significação do uso de elementos classicizantes em *Almoço na relva*,¹⁴ essa citação inverte a lógica da gravura, que serve como meio de divulgação de um

¹² Atrás da musculosa ninfa, encontra-se o rio Simois e, defronte dela (e à extrema direita de quem observa o quadro), o rio Xanthus (DAMISCH, 1996, p. 213), ambas as alegorias que encarnam os dois rios que cortam o Monte Ida, na Turquia, local em que acontece o Julgamento de Páris. Xanthus segura um remo na mão direita, enquanto que na pintura de Manet a mão suspensa e vazia do personagem homônimo parece limitar-se a indicar o *status* de quem fala.

¹³ “If he chose to point out the connection, it wasn’t to display his erudition but rather to exploit this new element in view of strengthening his earlier criticisms of Manet, those uttered before he’d discovered what could only appear, in the eyes of amateurs [...] to be a joke in the worst possible taste: according to Chesneau, not only did Manet lack basic skill in drawing and perspective and deliberately choose scandalous subject matter; he increased the provocation by tracing his composition after a model consecrated by tradition, a print to which a special prestige accrued because of its association with Raphael. All of which underlined just how important it was to *vendre la mèche* – to discover, by counterplot if necessary, the secret of this conspiracy directed against the beau idéal in view of rendering it harmless” (DAMISCH, 1996, p. 74).

¹⁴ Interpretações sugerem que o uso desses elementos na pintura moderna diz-nos que o presente não pode viver do passado, como era o caso de muitas obras acadêmicas do período e, apregoando o que anteriormente já falara Charles Baudelaire em 1846, Manet declarava que “a arte devia procurar os seus temas e heróis no mundo moderno”

desenho (de Rafael, como já mencionado) ou pintura, para a de uma gravura como referencial e fonte iconográfica para uma pintura. Um exemplo dessa lógica invertida é apresentado em *O julgamento de Páris*, pintura sobre tela de Nicolaes Berchem (1620-1683), de cerca de 1650 (Figura 85). Ali não apenas se constata a utilização de cerca de 70% da composição da gravura de Marcantonio Raimondi (adaptada à linguagem da pintura), como a parte restante é complementada por uma inusitada paisagem holandesa, no que Warburg (2015, p. 361) classificou de “[...] um estilo esplendidamente misto entre o italiano e o holandês”.

Figura 85 - Nicolaes Berchem, a partir de gravura de Marcantonio Raimondi.
O julgamento de Páris, ca. 1650.



Pintura sobre tela. Dimensões não especificadas na fonte. Villa d'Este, Tivoli.
Fonte: Warburg (2015, p. 359).

Esses jogos de *apropriações*, *citações* ou *releituras* de imagens se desenvolvem de igual maneira na arte contemporânea, a partir da década de 1960, e também se refletirão na produção em gravura.

Ainda que nos pareça ser o julgamento de Páris – ou a escolha entre três belezas e suas consequentes implicações – um tema mitológico distante da realidade brasileira, isso não é impeditivo para que, mediante uso da liberdade e da fantasia criativa pelo artista, seja transportada para a década de 1970 (mais especificamente, o último ano de 1969) e o tema

(DAVIES, 2010, p. 892). Adicional a isso, com essa e outras obras, como *Olympia*, de 1863, Manet desmascarava o erotismo disfarçado em que a tradição do nu clássico havia desembocado. Já Warburg (2015, p. 349), associando o grupo de pessoas de Manet como influenciado pela pintura *Concerto pastoral (Fête champêtre)*, ca. 1509-1510, do acervo do Museu do Louvre, e não pela gravura de Raimondi, expõe: “Não obstante, Manet, na luta pelos direitos do olho humano, evocou o modelo de Giorgione [daquela pintura que hoje é atribuída a Ticiano] para argumentar que o encontro ao ar livre de homens vestidos com mulheres nuas era algo em si mesmo não revolucionário”. Nesse mesmo ensaio (de título *O Déjeuner sur l'herbe de Manet*), o autor completa: “[Manet] não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação” (WARBURG, 2015, p. 349). Outro autor, Hubert Damisch (1996, p. 64), ressalta que a pintura de Manet contrapõe-se a qualquer alibi poético ou mitológico e que, àquela altura, a mitologia não mais estava segura dos ataques da ciência, a qual a tomava como objeto indecente tanto quanto a indecência que ultrajou os críticos de arte e o público da pintura de Manet.

seja “atualizado” por meio de operações plásticas modernistas, recontextualizando os conceitos implícitos na mensagem mitológica, agora adaptados a outra realidade e sensibilidade. Foi o que fez Hansen Bahia. Essa recontextualização dos conceitos implícitos assume, no século 20, caráter radical de modificação e evidência do erotismo, algo decorrente da operação desmistificadora que Manet promovera com *Almoço na relva* e com *Olympia*.

O erotismo permeia a produção de muitos artistas e constitui um dos temas de interesse do xilógrafo Hansen que fixou residência na Bahia em 1955.¹⁵ Como já notado, o tema do julgamento de Páris é propício à imaginação criativa pela sua associação a valores e temas perenes das artes plásticas, tais quais: beleza, desejo, escolha, narratividade, corpo feminino, sensualidade (e sua conseqüente erotização), simbologia, não esquecendo que este mito (e também outros) tipificava a atuação das divindades olímpicas da Grécia antiga. Boa parte destes valores e temáticas se mantém na interpretação que Hansen Bahia fornece em três gravuras (Figuras 86, 87 e 88), produzidas em 1969.

Figura 86 - Hansen Bahia. Páris:
mulheres nas janelas, 1969.



Xilogravura, 77 x 57 cm. Foto de Jomar Lima.
Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Figura 87 - Hansen Bahia.
O julgamento de Páris, 1969.



Xilogravura, 88 x 57 cm. Foto de Jomar Lima.
Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Páris: mulheres nas janelas (Figura 86) parece ser uma prova de impressão de um estágio que se desdobrará em *O julgamento de Páris* (Figura 87), já que, na primeira, boa

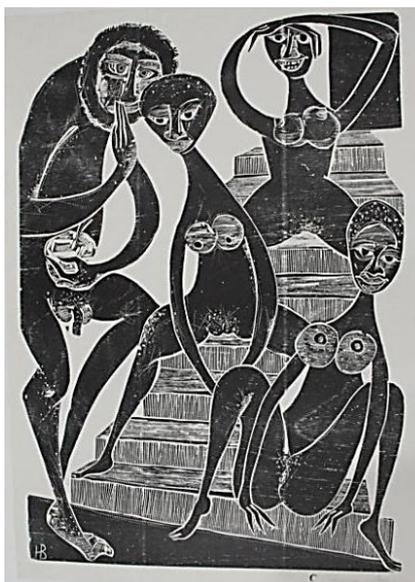
¹⁵ O artista decide fixar residência na Bahia após sua exposição na Galeria Oxumaré, no Passeio Público, em Salvador, a qual foi aberta em primeiro de agosto. O artista adota o nome artístico Hansen Bahia, todavia, entre 1958 e 1959 (SANTOS, 2005, não paginado).

parte da sua superfície ainda não havia sido tratada, como o corpo de Páris (rosto, peito, sexo, e da maçã que segura) e a casa com as três janelas e três mulheres, tratadas somente de maneira linear, sem variação de superfícies e exibindo apenas a textura natural da fibra da madeira da matriz. A comparação com a segunda estampa evidencia melhor essas diferenças, inclusive por conta de a parte inferior da primeira gravura apresentar uma diferença de 11 centímetros a menos em relação à segunda, como se fora uma prova impressa em uma folha de papel curta, na altura, para acomodar toda a imagem. A monotonia do tratamento linear da primeira impressão, bem como os consequentes recortes das formas em preto e branco de Páris e do bloco da casa, evidencia seu caráter de estágio intermediário, de inacabamento e, justamente por isso, apresenta menor evidencia expressiva, já que o resultado visual é pobre em relação à segunda estampa.

Já *O julgamento de Páris na Bahia (escadaria)* (Figura 88) apresenta uma estrutura compositiva diferente e uma escadaria em substituição às janelas ajuda a evidenciar mais as mulheres e a atmosfera libidinosa da cena, tendo Páris, inclusive, feito sua escolha ao sussurar sua resposta no ouvido de uma delas. Os nus, os quais normalmente denotam qualidades classicistas e são *status* de deidades do mundo pagão, são ali contrariados pelos aspectos rudes e anatomias explícitas e evidentes das vulvas, dos seios e do falo de Páris, rompendo com o caráter narrativo do tema e denotando aspectos mais terrenos e concretos, mais afeitos ao público de então que, não fosse o título, dificilmente reconheceria a citação mitológica.

Figura 88 - Hansen Bahia.

O julgamento de Páris na Bahia (escadaria), 1969.



Xilogravura, 92,5 x 62 cm. Foto de Jomar Lima.
Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

3.3 A ARTE COLONIAL EURO-BRASILEIRA E O SÉCULO 19

Julgamos necessário desdobrar o assunto mencionado na seção anterior, acerca do relevante papel desempenhado pela gravura de reprodução na cultura artística europeia dos séculos 17 e 18, dessa vez para caracterizar a internacionalização de vários estilos europeus e, o que nos interessa, a chegada de algumas informações ao Brasil, tais como o Barroco tardio e o Rococó, principalmente este último, cujo repertório formal se disseminou pelas fontes impressas¹⁶ (OLIVEIRA, 2005, p. 45) e assegurada utilização tanto

[...] pelo uso permanente nas oficinas, quanto pela abrangência do mercado alcançado, chegando a regiões de grande afastamento geográfico como a colônia brasileira. Essas fontes impressas incluem tanto os tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, quanto coleções de gravuras ornamentais avulsas de todos os tipos, especialmente procuradas pelos artistas e pelos artesãos do mobiliário e de outras artes decorativas (OLIVEIRA, 2005, p. 46).

Os principais centros editoriais foram Paris, Londres, Augsburg, Munique, Antuérpia, Roma, Veneza e Madri, sendo que em relação ao Rococó, além de Paris, teve decisiva atuação a cidade alemã de Augsburg, pelas suas próprias edições, particularmente no campo das gravuras ornamentais (OLIVEIRA, 2005, p. 47). Estas eram geralmente vendidas em folhas soltas ou publicadas em séries e posteriormente reunidas pelos proprietários em coleções e eram muito apreciadas, “[...] particularmente na Alemanha e em Portugal” (OLIVEIRA, 2005, p. 48). Desde fins do século 17, Augsburg assumira “[...] posição de liderança no mercado internacional da estampa, principalmente no setor das gravuras ornamentais, [...] destinadas a servir de modelo aos estucadores, pintores, ourives, marceneiros e outros profissionais das chamadas ‘artes decorativas’” (OLIVEIRA, 2005, p. 91-92).

Os gravadores oficiais do bispo de Augsburg, os irmãos Joseph Sebastian (1710-1768) e Johann Baptist Klauber (1712-1787), apesar de terem também publicado séries de gravuras ornamentais, “[...] notabilizaram-se sobretudo no setor da estampa religiosa figurativa, representando santos, cenas bíblicas e outros temas da iconografia cristã, destinados à ilustração de bíblias, missais e outros livros sacros, ou à edição de ‘registros’ avulsos” (OLIVEIRA, 2005, p. 94); suas gravuras eram mais próximas do gosto popular e

¹⁶ Adicional às fontes impressas encontram-se as viagens de artistas e o comércio de objetos e obras de arte, como fatores de divulgação do Rococó (OLIVEIRA, 2005, p. 45).

atingiam províncias em regiões de grande distância geográfica, inclusive as Américas hispânica e portuguesa (OLIVEIRA, 2005, p. 94 e nota 24, p. 309).

Ao explanar acerca dos 14 painéis do pintor seiscentista, Frei Ricardo do Pilar (163-?-1700), na capela-mor da Igreja de São Bento do Rio de Janeiro, o monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1950, p. 36) considera ter sido natural que Frei Ricardo do Pilar se baseasse em painéis conhecidos ou em gravuras e desenhos de outros artistas, como, por exemplo, as 51 estampas feitas em 1579 por encomenda dos monges beneditinos da Espanha, sobre a vida e os milagres do patriarca São Bento, e as 366 gravuras do *Kalendarium* de Augsburg, de 1677.

Não obstante, Silva-Nigra conclui que as melhores inspirações de Frei Ricardo do Pilar foram encontradas na leitura sobre a vida e a obra dos próprios santos representados nos painéis, já que se sabe que o pintor dominava a língua latina e, por esta constituir o idioma oficial da igreja romana, aparecia em toda a literatura religiosa da época. Frei Ricardo do Pilar beneficiou-se, portanto, dos numerosos códices da rica biblioteca do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (SILVA-NIGRA, 1950, p. 36). Esse raciocínio parece se aplicar efetivamente ao pintor beneditino, já que na própria publicação de autoria de Silva-Nigra as gravuras que ilustram os santos e as santas são muito distintas, em termos de composição dos painéis de Frei Ricardo do Pilar, os quais apresentam uma narratividade iconográfica mais esclarecedora sobre as principais passagens dos milagres que caracterizaram suas vidas.

Esse contexto de disseminação nas Américas hispânica e portuguesa de gravuras de Augsburg levou Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira a relacionar possíveis influências desses registros na arte de Aleijadinho.¹⁷

Aleijadinho (1730/8-1814) apresenta, em suas esculturas em pedras, características que estudiosos, dentre os quais Germain Bazin, creditam ao acesso dele às gravuras. Bazin exemplifica com os toucados orientalizantes dos profetas de Congonhas do Campo, sendo que dos 12 profetas, dez “[...] pertencem à mesma categoria: é uma espécie de mitra oriental, encimada por um botão, segura, na base, num turbante” (BAZIN, 1971, p. 285). “É preciso voltar ao século XV para encontrar êsse toucado em mitra, que era, então, o dos orientais. Êle se introduziu na Itália [em 1439] quando da visita do Imperador João VII Paleólogo, que viera de Constantinopla, seguido de toda uma corte” (BAZIN, 1971, p. 285), formada de dignatários leigos ou eclesiásticos, filósofos e mestres. As consequências

¹⁷ No caso, trata-se de: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Gravuras europeias e o Aleijadinho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Cultural, v.3, n. 136, v. 3, 10 jun. 1979. p. 3-4.

intelectuais dessa viagem foram importantes para a Itália e o brilhante cortejo oriental deixou traços profundos entre os artistas, entre outros, o extravagante toucado à grega que usava João VII Paleólogo; Bazin cita Jean Babelon¹⁸ para afirmar que esse toucado havia se tornado para os pintores um atributo dos personagens orientais, bizantinos, judeus ou mesmo turcos, como caracterizado em Constantino, o Grande, retratado por Piero della Francesca, em Arezzo; ou Poncio Pilatos, pintado por Piero della Francesca, agora em Urbino; e Holbein, o Velho, em Munique, dentre outros. Bazin chega, então, aonde nos interessa:

Resta saber por que intermediário êsse toucado, esquecido por três séculos, pôde chegar até o nosso pobre mestiço, isolado nas montanhas de um continente longínquo? Só poderia ter sido através de gravuras, pois seria uma extravagância pensar numa ida sua à Itália. Ora, existe uma série de gravuras florentinas do século XV representando as sibilas e os profetas, segundo E. Mâle inspiradas num mistério representado em Florença, que apresenta vários desses personagens usando barretes [toucados] análogos ao de João VII, ou derivados de outros, usados por personagens do cortejo de 1439 (BAZIN, 1971, p. 288).

Bazin acredita que o artista anônimo, ao trabalhar as gravuras em cobre, dotou vários dos profetas com toucados da corte de João VII, o que o leva a afirmar: “Compreende-se melhor, então, a extraordinária semelhança do profeta *Ezequiel* do Aleijadinho com João VII Paleólogo, tal como aparece na medalha de Pisanello” (BAZIN, 1971, p. 288); e que a analogia de Aleijadinho com a gravura florentina vai ainda mais longe que o toucado, abrangendo o tipo fisionômico de João VII, inspirado no gravador florentino (BAZIN, 1971, p. 288).

Bazin chega a elencar outras analogias perturbadoras, tal como a do peixe de *Jonas* da gravura florentina ser semelhante ao esculpido pelo Aleijadinho; os bordados em feitiço de palmas dos mantos dos profetas de Congonhas do Campo, de estilo renascentista (e estranhos ao estilo ornamental do fim do século 18) são semelhantes aos bordados dos profetas do gravador pseudo-Baccio Baldini; e os caracteres góticos dos profetas de Aleijadinho, percebidos por vários pesquisadores (BAZIN, 1971, p. 291). Essa influência gótica percebida seria oriunda, de igual maneira, pela mediação de gravuras italianas do *Quattrocento* que Aleijadinho teria tido acesso em alguma biblioteca e que lhe forneceram o elemento de exotismo que procurava (BAZIN, 1971, p. 293).

Pelas informações apresentadas até este momento, confirmamos que as estampas não se limitaram a circular apenas entre os principais centros europeus, mas também em outros países; em relação ao Brasil, Hannah Levy caracteriza:

¹⁸ BABELON, Jean. Jean Paléologue et Ponce-Pilate. *Gazette des Beaux-Arts*, dez. 1930. p. 365-375.

É fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota freqüentemente nas obras de um mesmo artista. Como os modelos europeus – principalmente gravuras – eram de autores e estilos diferentes, só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal (LEVY, 1944, p. 7).

Tendo levado em consideração que alguns autores já haviam, anteriormente, identificado que, para a execução de algumas das suas obras, o pintor mineiro Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) indubitavelmente recorrera a gravuras europeias (LEVY, 1944, p. 7), Hannah Levy acresce seis pinturas de Ataíde na capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais, executadas entre 1803 e 1804. Manuel da Costa Ataíde se baseou em seis gravuras contidas em uma edição ilustrada da chamada *Bíblia de Demarne*. Aquela autora concluiu que

Manuel da Costa Ataíde, em todas estas pinturas, observou fielmente o modelo das gravuras no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e à indumentária. Observe-se, também, que o pintor mineiro, em todas essas obras, simplificou os planos de fundo (paisagem ou arquitetura) em comparação com os das gravuras e que, quase sempre, aproveitou das estampas apenas os grupos principais do tema representado, eliminando figuras ou cenas não diretamente ligadas ao assunto principal (LEVY, 1944, p. 21).

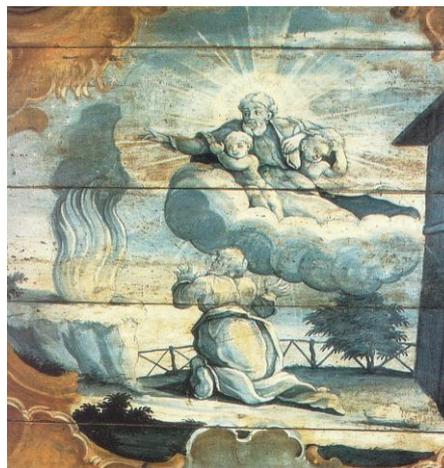
Hannah Levy considera que esta redução das cenas a seus grupos principais foi motivada pelas dimensões do espaço de que o mestre dispunha em Ouro Preto, o qual, todavia, não impedia que Ataíde, na sua ânsia de dar um aspecto convincente e humano às cenas sagradas, inventasse “[...] pormenores pitorescos, que não se encontram em Demarne, como, entre outros, o da escarradeira por baixo da cama de Abraão” (LEVY, 1944, p. 22). A *Bíblia de Demarne* serviu de modelo não apenas ao Mestre Ataíde, mas também a outros artistas desconhecidos, provavelmente portugueses que atuavam no Brasil; não se restringiam a cópias exatas, mesmo porque ao transpor a linguagem da gravura (basicamente de traçados, meios-tons cinzentos oriundos do preto e branco) para a linguagem da pintura (em que a cor imprime sensualidade e amplia as significações da proposta artística) já denotam caráter diferenciado entre modelo e tradução, esta última mediante os valores plásticos e sensibilidade do artista.

Figura 89 - *A promessa de Abraão*, 1728.



Gravura da Bíblia de Demarne.
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
Fonte: Levy (1944, p. 11).

Figura 90 - Manuel da Costa Ataíde.
A promessa (cenas da vida de Abraão), 1799.



Pintura. Capela mor da Igreja de
São Francisco de Assis. Ouro Preto, Minas Gerais.
Foto de Pedro de Moraes.
Fonte: Frota (1982, p. 66).

Em relação à disseminação de modelos europeus na arte no Brasil do século 19, há três aspectos a mencionar. O primeiro diz respeito ao papel pedagógico exercido pela cópia na Academia Imperial de Belas Artes; o segundo, a certa autonomia em relação à Missão Artística Francesa, no que toca à disseminação do Neoclássico em Salvador, a partir de finais do século 18, por meio da talha e ornamentação das igrejas; por fim, o terceiro, mediante a relevante atuação de artistas brasileiros, cujas produções se valeram de referências a outras obras, por meio de citações e apropriações de imagens.

Durante o oitocentos, o sistema de ensino acadêmico no Brasil priorizava a prática da cópia como ferramenta pedagógica na Academia Imperial (LEITE, 2007, p. 519) e dividia opiniões. As contrárias manifestavam-se “[...] na crítica especializada da época, alicerçada nos ideais progressistas do positivismo francês, a qual discriminava a formação artística centrada na cópia” (LEITE, 2007, p. 519). A cópia de estampas de gravuras, de gessos escultóricos e de pinturas era entendida e utilizada para que o artista em formação pudesse aprender técnicas e resoluções de problemas compositivos, sendo que o introdutor dessa pedagogia “[...] de um ensino artístico pautado na cópia”, no Brasil, foi o francês Joaquim Lebreton (1760-1819) (LEITE, 2007, p. 520) e seu desenvolvimento na Academia Imperial das Belas Artes, onde o ensino artístico estruturou-se sobre os pilares da prática da cópia de obras europeias.

No segundo caso, a chegada dos artistas franceses ao Rio de Janeiro, em 1816, significou muito para a arte no Brasil, mas não explica completamente os influxos neoclássicos no Brasil, já sentidos nas metrópoles portuárias, sobretudo em Recife e Salvador. A nova estética havia penetrado em Salvador em finais do século 18, por meio da talha, e desenvolveu-se por todo o século 19, sendo que “[...] isso ocorreu independentemente dos ecos da Missão Artística Francesa, que não conseguiram ultrapassar as fronteiras cariocas” (FREIRE, 2006, p. 61).

Não podemos nos furtar de mencionar, ainda, o protagonismo no final do século 18 do arquiteto italiano Antônio José Landi (1713-1791), em Belém do Pará, muito antes da Missão Artística Francesa, e cujos projetos oscilavam entre um tardo-Barroco de seu país “[...] e uma simplificação de formas austeras muito da Itália central, a mesma tanto uma expressão de um espírito clássico continuado, como uma prefiguração de novas tendências classicizantes, que se adensavam em meados e fins do século na Europa” (BARATA, 1999, p. 248). Mario Barata (1999, p. 248) adverte-nos que “Vindo para o Brasil, Landi não chegou a evoluir para um típico neoclassicismo de transição italiano, todavia manteve, em parte de suas obras, a linha classicista purista, que prefigura a referida evolução [neoclássica].” Outros autores, tal qual Donato Mello Júnior, em *Antônio José Landi: arquiteto de Belém* (Editora Grafisa, 1973), destacam Landi como precursor da arquitetura neoclássica no Brasil, por meio de sua atuação em Belém. E em relação ao terceiro aspecto – e o que mais interessa a esta pesquisa –, Jorge Coli (2005) menciona a atuação de Vítor Meireles, Pedro Américo e Almeida Júnior e destaca que os pressupostos culturais sobre os quais repousam as pinturas dos dois primeiros (ou de qualquer outro pintor da época) são constitutivos da imagem, tanto quanto as cores e as pinceladas. “Um dos pontos importantes é que a pintura do século passado [século 19] – e não apenas a dita ‘oficial’ – mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente” (COLI, 2005, p.14), acrescentando que

Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens, recorrente nas telas por eles criadas, perdem, em muito, seu sentido. Foi a partir do impressionismo que a ideia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmoniosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere, atualizado (COLI, 2005, p. 14-15).

A “pintura de história” era um gênero considerado hierarquicamente superior aos outros – retrato, natureza morta, paisagem – porque os engloba todos, numa articulação complexa, imposta pelo princípio de narração, e é arduamente obtida (COLI, 2005, p. 15).

Assim, a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos, naqueles tempos, como valores tão fundamentais como para o público de hoje. O que importa era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgiu numa outra inter-relação (COLI, 2005, p. 15).

O autor esclarece, como no romance *Mocidade morta*, o escritor simbolista e crítico de arte, Gonzaga Duque, faz uma crítica “moderna” ao pintor Telésforo, personagem aparentemente moldado em Pedro Américo e cujo quadro aludia a *A batalha do Avaí*. Gonzaga Duque cobra originalidade de Telésforo, alegando que “Tudo o que vemos nesse quadro, tudo, sem exceção de um ponto, já foi feito, já foi produzido, é composto de regras usuais e cediças. [...] Pedíamos, no entanto, uma maneira nova de pintar [...]” (DUQUE-ESTRADA, 1973, p. 128).

Jorge Coli desmitifica sobre a velha história de *O grito do Ipiranga* (Figura 92) ter sido uma cópia de *A batalha de Friedland*, de Meissonnier (Figura 91). Na verdade, trata-se de “[...] quadros que não possuem relação evidente entre si, que se referem muito mais a um modo protótipo de tratar a questão e para os quais, em todo caso, a noção de cópia ou imitação servil é inteiramente descabida” (COLI, 2005, p. 17).

Figura 91 - Meissonnier. *A batalha de Friedland*
[1807, Friedland], ca. 1861-75.



Óleo sobre tela, 135,9 x 242,6 cm.

Fonte: Metropolitan Museum de Nova York, EUA.

Figura 92 - Pedro Américo.
O grito do Ipiranga [*Independência ou morte*], 1888.



Óleo sobre tela, 415 x 760 cm.

Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Fonte: Palhares (2009, p. 49).

A gênese da *Primeira missa no Brasil* (Figura 94), de Vítor Meireles, deu-se quando o jovem e promissor talento partiu para a Europa em 1853, por ocasião do recebimento do Prêmio de Viagem, da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Depois de um período em Roma, instala-se em Paris e, lá, em 1859, decide pintar a *Primeira missa no Brasil*, tendo sido Araújo Porto-Alegre seu mentor brasileiro (COLI, 2005, p. 29).

Araújo Porto-Alegre “[...] foi o primeiro catalisador do romantismo brasilianista exercendo atividades literárias e, ao mesmo tempo, plásticas. Esse importante animador de uma cultura artística de cunho nacional insistira para que Meireles se embebesse do texto de Caminha”, recomendando a leitura cinco vezes da *Carta de Caminha* e que Meireles “[...] reproduzisse uma natureza tropical, inserindo na paisagem imbaúbas, coqueiros, palmeiras. Preparava-se um ícone da história nacional” (COLI, 2005, p. 30).

Figura 93 - Horace Vernet.
La première messe en Kabylie, 1854.



Óleo sobre tela, 194 x 123 cm.
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 94 - Vítor Meireles.
Primeira missa no Brasil, 1860.



Óleo sobre tela, 268 x 356 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: Palhares (2009, p. 33).

Em *Primeira missa no Brasil*, Vítor Meireles “[...] inspira-se, para seu grupo principal, na *Première messe en Kabylie* [Figura 93], obra pintada por Horace Vernet e apresentada em 1855 no Salon, de Paris” (COLI, 2005, p. 32). O quadro de Vernet era resultado de um testemunho ocular: ele vira a cena de episódio que ocorrera em 1853, parte do projeto colonial francês na África do Norte, e simbolizava o domínio do exército conquistador. A missa celebrava a submissão das tribos cabilas (COLI, 2005, p. 32) e a

associação entre as missas de Meireles e de Vernet é encontrada no livro *A arte brasileira*, de Luiz Gonzaga Duque Estrada. Jorge Coli especifica que a analogia entre a missa de Vernet e a cerimônia de frei Henrique de Coimbra, no Brasil recém-descoberto

[...] impunha-se como instrumento do rigor e da verdade: um outro pintor, através de sua arte, tornara-se testemunha de um acontecimento paralelo ao que Meireles deveria construir para a arte e para a história brasileiras. Assim, Vernet oferecia, adicionalmente, uma certa verdade trans-histórica de articulação entre culturas por meio do mesmo ritual que Meireles percebe e capta [...] Tais afinidades trans-históricas e inter-culturais eram sentidas, no século XIX, como instrumentos da legitimidade (COLI, 2005, p. 32-34).

Nessa digressão sobre o plágio, Coli (2005, p. 34) destaca que “O grupo central de ambos os quadros é evidentemente o mesmo, disposto de modo invertido. Entretanto, a ideia de plágio, que surge imediatamente ao espírito, deve ser tomada com precaução” e conclui que

O procedimento por citações, dentro da pintura de História, era um instrumento legítimo à natureza do gênero. Os achados insígnies voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual mostrava-se tão importante quanto a invenção. Não é inútil lembrar que os pressupostos culturais sobre os quais repousava o gênero pintura de História, revelavam-se tão constitutivos da imagem quanto cores e pinceladas. A arte do século passado [séc. 19] – e não apenas a dita *pompier* – mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente (COLI, 2005, p. 34-35).

E justifica sua conclusão mediante argumentações, tais como:

O jovem Meireles, em Paris, devia fazer um quadro significativo para a cultura nacional. Ele tinha, diante dos olhos, como referência obrigatória, a tela que Horace Vernet, mestre então indiscutível, expusera poucos anos antes, cujo título e o essencial do tema estavam muito próximos do projeto brasileiro (COLI, 2005, p. 35).

Assim, Vernet, por ter presenciado o acontecimento que pintara (testemunha e participante do fato histórico – pois foi o autor do cenário da missa)

[...] insere um aspecto suplementar na “verdade” que Meireles buscava: além da carta de Caminha, além do estudo da natureza local, havia uma experiência visual contemporânea análoga àquela passada em 1500, que permitia um reforço na verossimilhança da imagem. Por todas essas razões, nosso brasileiro tomou-a como modelo e dela extraiu o núcleo da sua obra (COLI, 2005, p. 35).

As justificativas prosseguem em relação à comparação entre as duas Missas:

A incorporação, na obra brasileira, do achado do mestre francês não significou cópia, plágio, ou pasticho. Porque a *Primeira missa* de Meireles mostra que a retomada de Vernet deu-se em benefício de um resultado muito diferente.

Um dos pontos mais evidentes nessa diversidade é a distância da cena. Vernet quer narrar, com precisão, um episódio, e ele o traz para a proximidade dos olhos, de modo que adquira impacto. Meireles quer a cena principal mais ao longe, integrando-a numa suavidade atmosférica, num clima espiritualizado. Vernet quer o efeito teatral. Sua cruz é envolvida por uma nuvem de fumaça, diminuída ao pé das montanhas áridas que barram o céu, comprimindo o espaço e impondo-se majestosamente. A cruz de Meireles, longilínea, traça o eixo condutor que leva o olhar para o alto, enquanto o horizonte abre-se no fundo como um instrumento da serenidade (COLI, 2005, p. 35-36).

Outro aspecto destacado por Coli (2005, p. 36) é que “Vernet quer a descrição pitoresca das roupas, dos detalhes, em coloridos vivos”, enquanto “Meireles trata seus índios de maneira pouco descritiva, numa concepção abstrata” e “[...] indizíveis passagens de tons”. Assim, “São gritantes as diversidades essenciais de ambos os quadros. Entre a anedota pitoresca contada por Vernet e o sentimento elevado obtido por Meireles, há um abismo separando duas concepções artísticas” (COLI, 2005, p. 37) e que “As duas concepções divergentes resultam em uma oposição significativa no que concerne ao sentido geral da obra” (COLI, 2005, p. 37), mencionando os cenários e o fato do quanto, para Porto-Alegre, a construção de uma natureza nacional era importante e como Meireles vai pôr em prática essas sugestões.

Figura 95 - Candido Portinari. *A primeira missa no Brasil*, 1948.



Têmpera sobre tela, 271 x 501 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Uma conexão desta criação de Meireles vai se estabelecer, posteriormente, entre pintores brasileiros, tais como o modernista Candido Portinari (1903-1962), referenciando as conexões e trânsitos de imagens e informações entre artistas de períodos distintos:

No Uruguai, em 1948, Cândido Portinari termina, para o banco Boavista do Rio de Janeiro, a *Primeira missa no Brasil* [Figura 95]. O tema fundador persiste, historicamente inevitável. Mais ainda, persistem as soluções essenciais da imagem, estabelecidas por Meireles: um núcleo central com o celebrante e seu assistente no momento da elevação, diante de um altar cúbico sobre um pedestal ao ar livre e, numa gravitação em torno, os fiéis.

Portinari retoma Meireles. Curiosamente, sua gramática visual tardo-cubista, feita de recortes duros e geometrizados, vai induzi-lo a uma rigidez e a um procedimento de unidades repetidas, evidente no grupo central de monges, em concepção oposta aos de Meireles. É como se, involuntariamente, ele se aproximasse da própria fonte mais antiga, isto é, do quadro de Vernet que, na sua ausência de flexibilidade, apresentava uma certa dureza na disposição dos personagens, mais particularmente naqueles ajoelhados, com as baionetas em riste. Esteja claro: não imagino que Portinari conhecesse a tela de Vernet, mas, retificando a composição de Meireles, no sentido do rigor geométrico, ele se aproxima, involuntariamente que seja, do modelo francês, recuperando a rigidez que Meireles abrandara.

O diálogo entre Portinari e Meireles pode ser percebido ainda dentro de uma recusa, não iconográfica, mas ideológica. O projeto de Meireles baseava-se na fusão fundadora entre europeus e indígenas. Portinari rejeita essa integração, eliminando os índios de sua obra e mostrando uma cerimônia só de europeus. A astúcia é relativamente fácil, mas sua sedução funciona como uma armadilha. Assim, Mário Pedrosa escreve, sobre o quadro, no *Correio da Manhã*: “É ato de conquista cultural, de plantação da semente na terra virgem. Aquilo tudo vem de fora; é um enxerto de civilização cristã em solo pagão. Eis por que não há índios” (COLI, 2005, p. 40-41).

As referências visuais europeias também nortearam muitas criações no Brasil do início do século 20, dentre as quais encontramos *Manequinho* (Figura 97) de Belmiro de Almeida (1858-1935).

Figura 96 - Jêrome Duquesnoy.
Manneken pis, 1689.



Bronze, 20 cm de altura. Bruxelas.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 97 - Belmiro de Almeida.
Manneken pis [Manequinho], 1906.



Bronze, cerca de 1m de altura. Rio de Janeiro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O *Manneken pis* de Bruxelas (ou *O garoto que urina*, Figura 96) é uma estatueta encomendada em 1689 ao escultor Jêrome Duquesnoy pelas autoridades, em substituição a uma anterior, de pedra e símbolo da cidade de Bruxelas. A versão brasileira, três vezes

maior de tamanho, apresenta melhor proporcionalidade da cabeça em relação ao corpo (a cabeça da estátua belga é de maior tamanho) e as duas mãos do menino estão livres, enquanto que na belga a criança usa a mão esquerda para orientar o jato d'água.¹⁹ Essas diferenças, todavia, não escondem a referencialidade de onde Belmiro de Almeida se baseou e parecem manter a tradição italiana dos *putti*, ou seja, de crianças utilizadas como elementos decorativos, presentes em muitos séculos de arte europeia.

A tradição cultural brasileira encontra, em obras contemporâneas, interpretações as mais contraditórias possíveis. Todavia, conexões com a historicidade costumam servir como possibilidades de desconstrução e como exercício de alteridade em que são afirmados valores não comprometidos com o *status quo*. Constata-se isso mediante trabalhos calcados em revisões da forma fantasiosa das aventuras relatadas em livro de Hans Staden, vividas no Brasil no século 16. Como é sabido, o alemão Hans Staden livrou-se de ser devorado pelos índios tupinambás e, quando escapou e voltou à Europa, escreveu e publicou o “relato” *Duas viagens ao Brasil*, ilustrado com xilogravuras de artista anônimo, o qual se baseou nas descrições fornecidas pelo próprio Staden. Beatriz Pimenta Velloso (2011, p. 93) explica: “As ideias difundidas na referida obra sobre canibalismo, selvageria e o primitivismo dos trópicos, além de encantar os leitores, eram de grande interesse para o colonialismo e se perpetuam na mente dos europeus até hoje.” A vinculação de Hans Staden com essa experiência no Brasil e o fato de ele ter nascido e vivido nos arredores da cidade de Kassel mobilizou a dupla Dias & Riedweg (1964 e 1955) a conceber a instalação *Funk Staden*, em 2007 (Figuras 98 e 99), com forma octogonal e projeções em três canais de vídeo para a Documenta de Kassel, posteriormente exposta no Brasil.²⁰

¹⁹ Após roubo ocorrido em 1980, quando se situava na Praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, a escultura de Belmiro de Almeida foi substituída por uma réplica. Desde então, encontra-se defronte ao Botafogo de Futebol e Regatas. Informação disponível em: <<http://mundobotafogo.blogspot.com.br/2011/04/historia-do-manequinho-i.html>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

²⁰ Em setembro de 2009, na exposição *Paraísos possíveis*, no Centro Cultural Tomie Ohtake, em São Paulo (VELLOSO, 2011, p. 95 e 126), e em 2012, na mostra *Até que a rua nos separe*, no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro.

Figura 98 - Dias & Riedweg. *Funk Staden*, 2007.

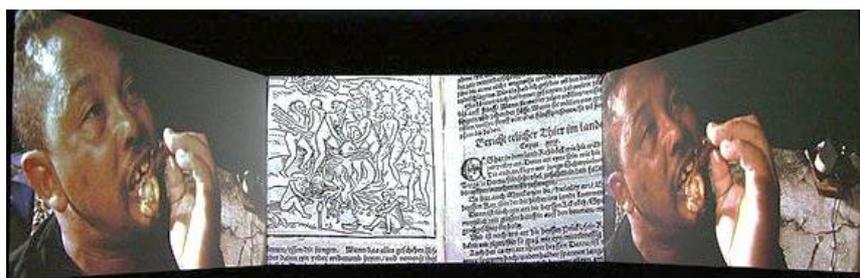


Still da videoinstalação com três canais de vídeo, 15 min.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Com base nas cópias das xilogravuras do livro de Staden, Dias & Riedweg convidaram dançarinos de *funk* para encenar novamente aquela história. Os *funkeiros* interpretaram espontaneamente as cenas de canibalismo em *performance* irônica que dá grande força ao trabalho, tendo como cenário uma laje do Morro Dona Marta, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Todos os participantes dançam e comem churrasco. Os homens passam de mão em mão um manequim masculino branco, sem cabeça, o qual, ao final da festa, é incinerado em uma fogueira. Enquanto os homens atravessam o corpo do manequim dançando, os outros dois canais de vídeo exibem pedaços de carne e linguças assando ao fogo (VELLOSO, 2011, p. 93-04). Em outra tomada, uma boneca inflável de mulher branca torna-se coadjuvante dos *funkeiros*.

Figura 99 - Dias & Riedweg. *Funk Staden*, 2007.



Videoinstalação com três canais de vídeo, 15 min. Foto de Haupt & Binder.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A iconografia dos nativos brasileiros no início da colonização portuguesa do Brasil, constante nas edições do relato de Hans Staden, em especial as gravuras de Theodore de Bry (1528-1598) que, por não ter estado no Brasil, produziu mediante as informações de Staden, também serviram como material de análise a outros artistas brasileiros, caso do baiano Caetano Dias (1959); este apresenta em pintura alguns temas que fazem referência à iconografia histórica da formação étnica no Brasil, caso da Figura 100 que retrata um

ritual indígena tupinambá, tendo ao centro uma índia que dá os últimos acabamentos a um tacape. O agrupamento remete à cultura antropofágica e guerreira dos nativos brasileiros e os confrontos com os aventureiros e colonizadores se dão por diferenças culturais e bélicas contra a escravidão indígena, assim como disputa por espaços para caça, pesca e cultivo.

Não cabe, na interpretação do artista (Figura 101), um tratamento colorístico tropical, clichê de representações de imagens do Brasil, razão pela qual não utiliza cores, tampouco uma abordagem romântica e ingênua dos índios brasileiros. Ao contrário, a referência à gravura de Theodore de Bry (Figura 100) é utilizada como base para estabelecer conexão com a memória visual dos primórdios do Brasil colônia e destacar a vitalidade cultural dos ameríndios, uma vez que a prática do canibalismo revelava os sentidos de vida comunitária e as estruturas sociais, construídos pelo imaginário dos nativos brasileiros. Assim se explica a manutenção na pintura de Caetano Dias (Figuras 101 e 102) dos principais elementos composicionais extraídos do gravador belga, igualmente referendado pela natureza do meio escolhido (pintura), o que distancia sua interpretação daquela de Dias & Riedweg. Em *2 de julho* (Figura 102), 2000, por exemplo, a personagem à direita é baseada na da gravura da Figura 103. O artista, todavia, ao conceber um casal de cabolcos como representantes iconográficos dos indígenas que bravamente lutaram contra os portugueses pela independência da Bahia, modifica a pose que em Theodore de Bry caracteriza um homem para a de uma mulher.

Figura 100 - Theodore de Bry. *Mulheres da tribo pintam o ibirapema e o rosto do prisioneiro antes da execução*, 1592.



Gravura em cobre do livro *America Tertia Pars*, dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Belluzzo (1995, p. 50).

Figura 101 - Caetano Dias. *Sem título*, 2002.



Acrílico sobre tela, 180 x 250 cm. Obra na exposição *Art Zone*, no Centro de Cultura de Porto Seguro, ocorrida de 23/11 a 10/12/2007, em Porto Seguro, Bahia. Foto de Dilson Midlej.

Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia.

Figura 102 - Caetano Dias. 2 de julho (díptico), 2000.



Acrílica sobre tela, 200 x 200 cm.
Acervo Paulo Darzé Galeria, Salvador, Bahia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A carioca Adriana Varejão (1964) é outra artista cuja produção estabelece uma relação muito íntima com a historicidade colonial brasileira. Outras duas gravuras de Theodore de Bry (Figuras 103 e 104) municiam a artista em termos de imagens, as quais são reestruturadas em *Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento* (Figura 105). Nela, Cristo figura como uma vítima, mostrado atado à cintura pela mussurana e prestes a ser sacrificado.

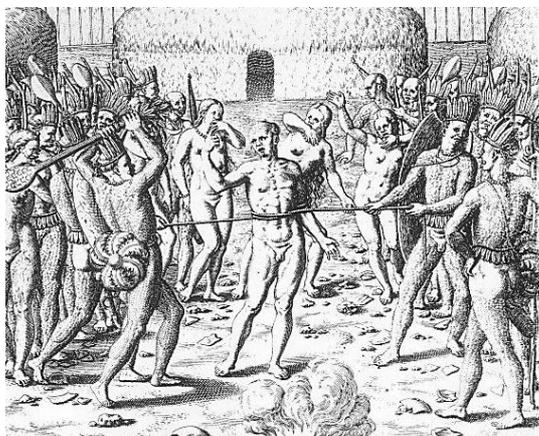
A artista enfoca uma associação que os viajantes estrangeiros estabeleciam entre a antropofagia e o imaginário cristão: o sacrifício ritual indígena contaminava-se – na perspectiva do estrangeiro –, com o martírio de Cristo e que a prática simbólica de ingestão do corpo na cultura ameríndia, que tinha o objetivo de adquirir as qualidades do inimigo, permite estabelecer um paralelo com a aquisição de poder espiritual pela comunhão (ingestão simbólica do corpo de Cristo, por meio da hóstia, na Eucaristia) (BELLUZZO, 1995, p. 58).

A inserção do Rei dos Céus nesse contexto tropical, representado por Adriana Varejão é, todavia, duplamente anacrônica, pois além de não pertencer historicamente ao tempo da cena, sua aparição em termos físicos no espaço da representação é falseado pelo seu tamanho, por ser maior em relação aos demais e pela posição dos seus pés que indicam estar ele mais à frente da trajetória do ibirapema (tacape cerimonial) que o golpearia. A falsa pertença de Cristo à imagem, todavia, não se evidencia muito em termos do conjunto

de elementos restantes da pintura, principalmente pelo fato de que a cena é caracterizada como uma pintura de azulejos, com a cercadura barroca decorada com volutas, *putti*²¹ e anjos. Dessa maneira, credita-se mais à intenção de representação de uma pintura sobre azulejos do que a um trabalho com pretensões naturalistas, o que faz com que as desproporções ali existentes se tornem irrelevantes.

A alusão à catequese no título da pintura carrega em si o que hoje entendemos como violência civilizatória exercida pelo colonizador branco, já que catequisar significou a imposição, à força, de conceitos e crenças estranhas à cultura local, promovendo sua modificação do estado de *selvagem* para o de *civilizado*²² e a dizimação de inúmeras nações indígenas, ao longo dos séculos, que se opuseram aos interesses dos colonizadores. A proposição ali denotada parece apresentar a alternativa nativa à catequese católica que, encarada como elemento exógeno aos indígenas, teria seu equivalente na antropofagia, por meio da morte e do esquartejamento, como etapas do festim cerimonial.

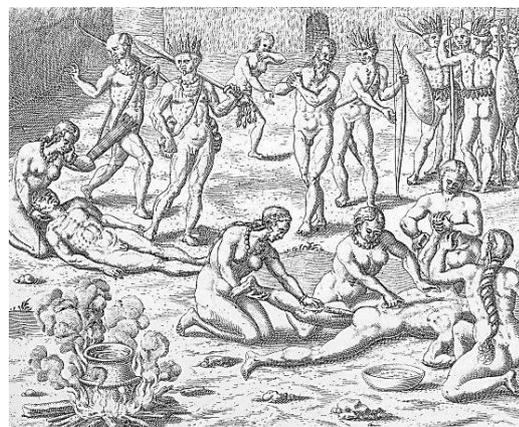
Figura 103 - Theodore de Bry.
Execução de prisioneiro, 1592.



Gravura em cobre do livro *America Tertia Pars*,
dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Belluzzo (1995, p. 51).

Figura 104 - Theodore de Bry.
*Hans Staden assiste a preparação do corpo
para o banquete canibal, 1592.*



Gravura em cobre do livro *America Tertia Pars*,
dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Belluzzo (1995, p. 59).

²¹ *Putti* é o plural de *putto*, palavra italiana que designa uma criança rechonchuda que representa um anjo do sexo masculino ou um Cupido, o deus romano do amor; algumas vezes aparece com asas (CUNHA, 2005, p. 147).

²² Ana Maria Belluzzo (1995, p. 59) destaca que as imagens dos canibais, reiterada por viajantes durante os séculos 16 e 17, se constituíam em símbolos excepcionais que possibilitaram contrastar os ameríndios aos europeus, o selvagem e o civilizado e isto foi utilizado como argumentação para legitimar a guerra entre conquistadores e conquistados.

Figura 105 - Adriana Varejão. *Proposta para uma catequese: morte e esquitejamento*, 1993.

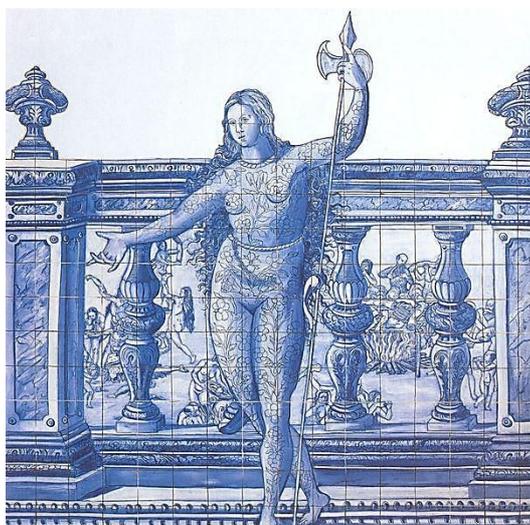


Óleo sobre tela, 140 x 240 cm.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 132-133).

Proposta para uma catequese: morte e esquitejamento apresenta a caracterização pictórica da pintura portuguesa de azulejos, como outro elemento destacado da produção de Adriana Varejão, onde também se inserem produções posteriores, tal qual *Figura de convite*, de 1997 (Figuras 106 e 107).

Figura 106 - Adriana Varejão. *Figura de convite*, 1997.



Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 146).

Figura 107 - Adriana Varejão. *Figura de convite* (detalhe), 1997.



Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 145).

Entendida como símbolo da sociabilidade cortês e que ao mesmo tempo reafirma o poder e a riqueza do anfitrião, a *Figura de convite* europeia é adaptada pela artista carioca para o contexto brasileiro, valendo-se de outra imagem de Theodore de Bry (Figura 109), esta também derivativa, por sua vez, de outra representação anterior, de John White (Figura 108) que representa uma mulher picta, grupo céltico do início do medievo, que se adornava dos pés à cabeça com tatugagens de símbolos antigos da sua cultura. Esse processo de transladação de um aspecto cultural identitário de uma cultura exógena (no caso, a céltica de John White), adaptada para um ideário fantasioso sobre o Novo Mundo americano (configurado por Theodore de Bry, mediante apropriação de imagem de John White), é reconfigurado por Adriana Varejão que veste sua figura de convite com ramos de flores, alusivos à exuberância da vegetação e, após a balaustrada, as particularidades da cerimônia antropofágica indígena brasileira, como a denotar ser aquele o autêntico cenário identitário nativo a contrapor-se ao do estrangeiro colonizador; essa oposição é mais uma vez dita (mostrada) pelas apropriações de imagens de detalhes de outras gravuras de Theodore de Bry dispostas ao fundo. O mesmo recurso é utilizado nas Figuras 110 e 111, nas quais as *figuras de convites* ostentam cabeças cortadas e, ao fundo, estampas de pedaços humanos convivem inocentemente ao lado de motivos florais de azulejos avulsos.

Figura 108 - John White.
Guerreira pict, 1585-1593.



Gravura aquarelada, 23 x 17,9 cm.
Acervo British Museum, Londres.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 147).

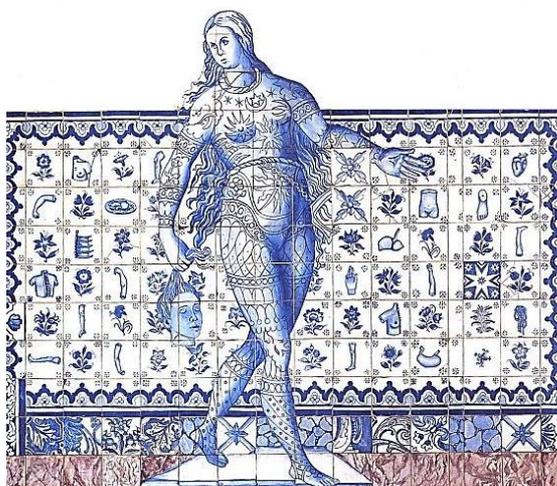
Figura 109 - Theodore de Bry.
Mulher dos picts, 1590-1634.



Gravura do livro *América*.
Dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 147).

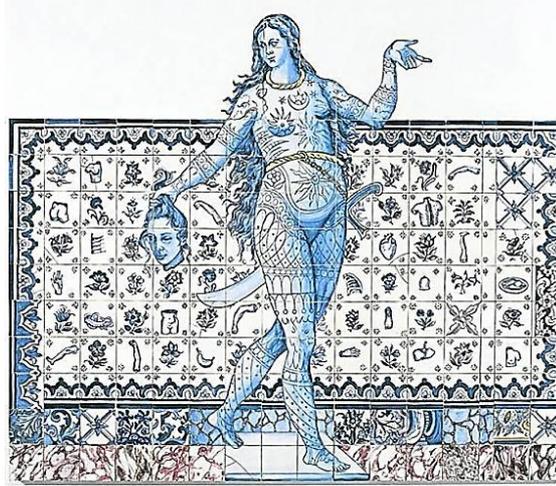
Figura 110 - Adriana Varejão.
Figura de convite II, 1998.



Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 152).

Figura 111 - Adriana Varejão.
Figura de convite III, 2005.



Óleo sobre tela, 200 x 200 cm.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 151).

Já *Testemunhas oculares x, y e z*, de 1997 (Figura 112), apresenta três retratos de Adriana Varejão, iniciados por ela e concluídos por uma artista acadêmica, contratada para tal finalidade, resultando em um retrato com traços de uma chinesa, outro de uma moura e o terceiro, de uma índia, tendo a inspiração para a tipificação índia vinda de Eckhout e a moura, de Delacroix (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 30). A ausência da presença branca é sintomática de quem classifica e ordena as demais. Cada uma das telas apresenta um dos olhos extirpados e, sobre pequenas mesas de vidro e metal posicionadas à frente das pinturas, encontram-se três olhos em porcelana e prata, confeccionados por um joalheiro a pedido da artista. No interior de cada um deles, constam imagens em fotografia que recriam em poses detalhes das gravuras de Theodore de Bry (Figuras 103 e 104).

Como já comentado na imagem anterior, o discurso visual de Adriana Varejão volta a estabelecer o mesmo teor de contundência em relação às questões de etnias e miscigenação da historicidade colonial no Brasil e, para tanto, tornou-se necessária a vinculação às imagens já popularizadas dos indígenas brasileiros, por meio de Theodore de Bry. O real e a imaginação confundem-se, nessa instalação, que destaca, acima de tudo, a historização como fábula. Lembremo-nos que Theodore de Bry nunca esteve no Brasil, nem nunca viu um indígena, sendo que suas imagens tomaram forma a partir das descrições dos viajantes e das referências visuais de outros artistas. A ênfase no olhar

como meio privilegiado positivista é, nessa instalação, contariado, já que o que se vê pode não ser real.

Figura 112 - Adriana Varejão. Testemunhas oculares x, y e z (detalhes), 1997.



Detalhes da instalação com os três olhos de porcelana e prata abertos, contendo imagens em fotografia que recriam detalhes das gravuras de Theodore de Bry.

Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 26 e 27).

Atenta aos discursos ideológicos de dominação e poder das iconografias coloniais e do século 19, a artista decompõe e reelabora vários dos valores daquelas épocas em suas obras. Neste âmbito, encontram-se diálogos estabelecidos com o holandês Frans Post, do século 16; com os franceses Debret e Taunay, do século 19; e com os brasileiros Pedro Américo, Rodolfo Amoedo e Almeida Júnior, do século 19 e início do século 20.

As obras intituladas *Carne à la...*, ou *Carne à moda de...*, seguida do nome de um artista estrangeiro (Frans Post, Debret e Taunay), são constituídas de pedaços de pinturas cujas superfícies apresentam a camada pictórica original, porém, suas profundidades, bem como as feridas dos quadros donde foram extraídos, são formadas por carne cenográfica. Os “filés” são “servidos” pela artista em sofisticados pratos da Companhia das Índias, posicionados ao redor da tela, emprestando-lhes requinte.

Em *Varejão acadêmico: heróis* (Figura 115), Adriana Varejão se valeu de detalhes extraídos de pinturas acadêmicas de outros artistas brasileiros e enxertou-as em suas características “feridas de carne”, emolduradas por uma superfície fragmentada de “azulejos”. Dos detalhes anatômicos de corpos de pessoas, dois deles são extratos de *O último tamoio*, de Rodolfo Amoedo (1857-1941) (Figura 113), a cabeça do chefe indígena morto, e *O derrubador brasileiro*, de Almeida Júnior (1850-1899) (Figura 114). A citação

aos pintores acadêmicos do século 19 demonstram a preocupação que tinham com aspectos étnicos e identitários de fixar temas e tipos físicos brasileiros. Rodolfo Amoedo, por exemplo, integrava o ciclo da geração indigenista e o tema da mencionada pintura ilustrava visualmente “[...] o momento de ápice do livro de Gonçalves Magalhães, *A confederação dos Tamoyos*, de 1856” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 285). Já Almeida Júnior fazia “[...] parte de um novo ciclo e representa a elevação dos diferentes regionalismos, nesse caso o paulistano [...] e a vigência de novas identidades, cada vez mais independentes do centralismo da corte” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 286). Segundo Lilia Moritz Schwarcz,

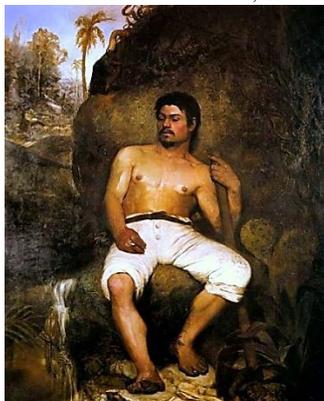
Ambos, o indígena romântico e o nativo vigoroso, são recuperados em *Varejão acadêmico - Heróis* [Figura 115] como ídolos nacionais mortos. E ainda mais: seus escalpos dispostos por sob azulejos, misturados com restos de sangue, tiram desse material seu aspecto outrora viril, ou, ao menos, sua coerência como narrativa de elevação nacional. Nas pinturas originais, tais heróis cumpriam o papel das vítimas, daqueles que se sacrificavam pela civilização. Na obra de Adriana, por seu turno, nem os indígenas, nem os populares e muito menos os azulejos estão limpos e imunes ao sangue (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 287).

Figura 113 - Rodolfo Amoedo.
O último tamoio, 1883.



Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro.

Figura 114 - Almeida Júnior.
O derrubador brasileiro, 1879.



Óleo sobre tela, 227 x 182 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro.

Figura 115 - Adriana Varejão.
Varejão acadêmico: heróis, 1997.



Óleo sobre tela, 140 x 160 cm.
Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 284).

Um sofisticado jogo visual e semântico acerca do herói republicano Tiradentes é protagonizado na instalação *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* (Figura 117), de Adriana Varejão, apresentada em 1998, na 24ª Bienal de São Paulo. Alegando interesse “[...] mais de ordem semântica do que pictórica” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 187), a artista enfatiza as marcas do sangue, da violência e o processo de produção de imagens, espelhamentos e reflexos dos fragmentos do corpo esquartejado do único inconfidente morto.

Figura 116 - Pedro Américo.
Tiradentes esquartejado, 1893.



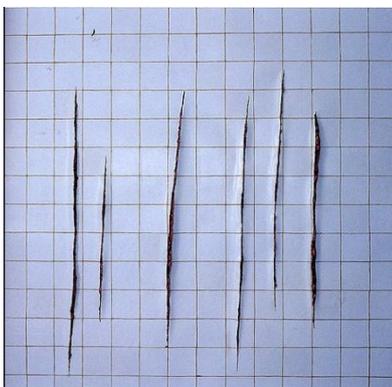
Óleo sobre tela, 266 x 164 cm.
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.
Fonte: Palhares (2009, p. 57).

Figura 117 - Adriana Varejão. *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* (detalhe), 1998.



Instalação com 21 pinturas a óleo sobre tela,
300 x 300 x 300 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 118 - Adriana Varejão. *Parede com incisões à la Fontana*, 2000.



Óleo sobre tela e poliuretano sobre madeira e alumínio, 190 x 200 cm.
Fonte: Schwarcz e Varejão (2014, p. 256).

Já em relação à *Parede com incisões à la Fontana* (Figura 118) e, ainda, segundo a própria artista e Lilia Moritz Schwarcz, seria uma anti-homenagem ao artista italiano Fontana, afinal, se com o ato político e ético que violenta a obra Fontana procurava mostrar que longe de ser “[...] uma janela para o mundo” o quadro era, no limite, apenas tecido, madeira, materialidade, “[...] a artista brasileira propõe um exercício de paródia da paródia. No projeto não há qualquer laivo de ilusão. Não obstante, sobra um jogo de alusões e de transposições”, sendo que “Arte não é duplo, é uma reflexão sobre o duplo” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 254).

Assim, tanto *Parede com incisões à la Fontana*, quanto algumas séries anteriores da artista (tais como *Saunas*, *Charques* e *Línguas*), “[...] se apropriam, citam e refazem essa história criada *de e com* azulejos [... e] com essas novas séries inauguramos uma espécie de canibalismo interno” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 254).

A obra de alguns artistas do século 19 que atuaram no Brasil tem servido de inspiração (ou pretexto) para reflexões visuais de Nino Cais e Laercio Redondo.

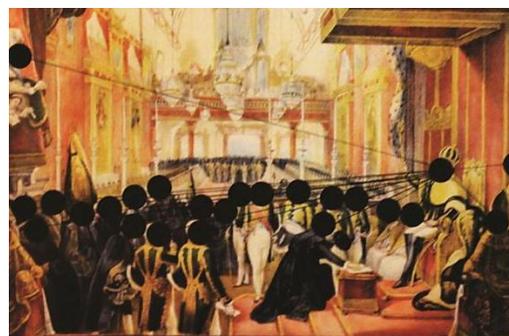
O paulistano Nino Cais (1969) trabalhou uma série com reproduções de imagens de Debret (Figuras 120 e 121), interferindo nelas por meio da anulação das identidades dos personagens, ao cobrir seus rostos com adesivos circulares negros e outras formas ou, ainda, extirpando-os. Essa anulação identitária presente na Figura 120, paradoxalmente, mantém por meio de linhas retas a vinculação da imagem interferida de D. Pedro I com as demais pessoas no ambiente e, assim, denota maior relevância ao vínculo hierárquico sugerido pela importância dos cargos dos indivíduos representados do que das características fisionômicas e expressivas propriamente ditas.

Figura 119 - Jean-Baptiste Debret.
Sagração de Dom Pedro I, 1822.



Óleo sobre tela, 43 x 63 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 120 - Nino Cais.
Espetáculo (detalhe).



Colagem sobre reprodução de pintura de Debret, integrante da instalação apresentada na 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Foto de Nerize Portela.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Segundo Fernanda Lopes (maio 2011) – por ocasião de comentário escrito acerca da exposição *Pitoresca viagem pitoresca*, em uma galeria de São Paulo, em 2011 –, as pequenas histórias e os mundos de Nino Cais são construídos simbólica e arbitrariamente, assim como a grande história e o nosso mundo, sendo que talvez disso advenha o interesse do artista em se apropriar do grande conjunto de pinturas de Debret, constante em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834-1839), uma vez que predominam demonstrações de poder nos símbolos e nos extratos sociais retratados.

Figura 121 - Nino Cais.

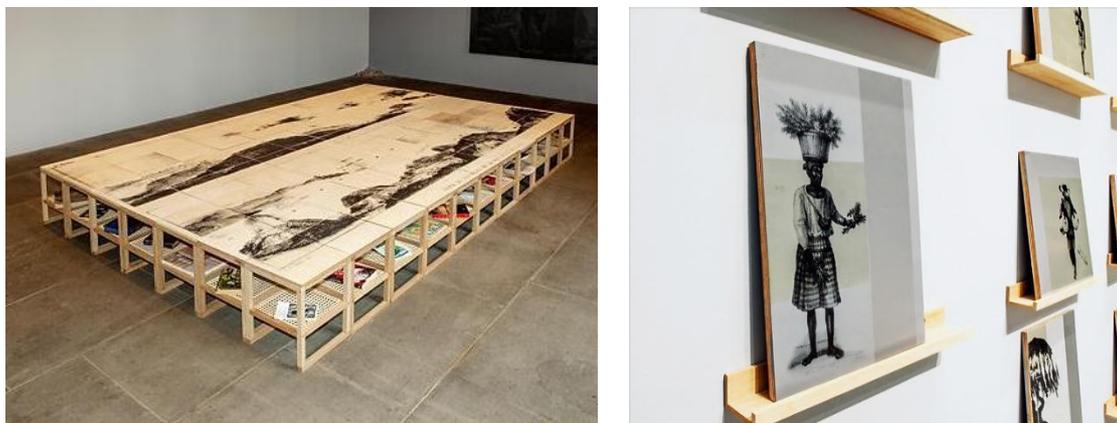


Títulos e dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O paranaense nascido em Paranaíba, Laercio Redondo (1967), explora a memória coletiva, as representações históricas brasileiras e seus apagamentos na sociedade. Na exposição *Contos sem reis*, o artista se baseia em imagens do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Debret e cria três peças interligadas e exibidas em uma sala na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, em 2014. A minuciosa observação da sociedade no Brasil do início do século 19 por Debret é recriada por Laercio Redondo em 2013, por meio de três trabalhos que constituem a *Sala Debret* (Figuras 122 e 123).

Figura 122 - Laercio Redondo. *Paisagem impressa* (à esq.) e *Venda - jogo da memória falha* (detalhe, à dir.), da Sala Debret, 2013.



À esq.: 77 bancos com *silkscreen* sobre *plywood*, 231 x 363 cm, e 77 livros.
 À dir.: *silkscreen* sobre *plywood*, dimensões não informadas na fonte. Fotos de Sérgio Araújo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 123 - Laercio Redondo. *Fica triste se és capaz e verás*, 2013.



Silkscreen sobre *plywood*, 180 x 222 cm, pilha de confetes confeccionados diariamente com jornais do Rio de Janeiro. Foto de Sérgio Araújo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Paisagem impressa (Figura 122, à esq.) é constituída por 77 bancos de madeira, em cujos assentos foram impressas paisagens de Debret sobre o Rio de Janeiro. A parte inferior de cada banco dispunha um livro ou texto sobre visões da cidade, constituindo-se como um arquivo de referência que podia ser consultado pelos visitantes, bem como se podia sentar nos bancos ou reagrupá-los, a depender da necessidade de uso. Na parede, pequenas prateleiras formam *Venda - jogo de memória falha* (Figura 122, à dir.) e suportam nove painéis de madeira, em cujos aversos mostram cenas avulsas de

vendedores de rua retratados por Debret e, nos versos, imagens atuais de vendedores ambulantes de praia. A alusão à falha do jogo de memória se dá em função de que os visitantes podiam manipular os painéis, porém, as duas imagens de cada painel não podiam nunca ser vistas ao mesmo tempo, artifício esse proposto pelo artista que sugere as relações sociais de desigualdade, observadas no século 19, persistem até os dias de hoje.

Já em *Fica triste se és capaz e verás* (Figura 123), o artista recompõe uma cena de carnaval de Debret, de 1823, e acrescenta, no canto do chão do espaço expositivo, uma pilha de confetes feitos diariamente de jornais do Rio de Janeiro e adicionados todos os dias, ao longo da duração da exposição.

Outro artista que sistematicamente tem partido de imagens de outros, com a recorrência a livros ilustrados, é o paulistano Caetano de Almeida (1964), ao se apropriar de figuras de animais e imagens de livros para crianças, manuais, dicionários e livros de história da arte, reagrupando-as em composições de sua autoria; segundo relata Aracy Amaral (2006a, p. 316), trabalhou na reelaboração de pinturas retiradas da história da arte, como no caso do pintor inglês Sir Joshua Reynolds (1723-1792) (Figura 126), operação em que procede com meticulosidade e paciência, sobretudo na preocupação da análise cromática, fazendo emergir opticamente a obra/matriz de maneira intrigante.

A despeito da aparente pobreza visual obtida em suas versões de artistas famosos, que, por sinal é característica de uma imagem de reprodução de baixa qualidade – muitas das quais o artista utiliza como ponto de partida –, Caetano de Almeida apresenta uma “[...] manufatura meticulosa, enganando o olho com seu processo de conhecimento e revelações” (ALMEIDA, 1995, não paginado); e sua pintura denota “uma complexidade maior nesta série de intervenções em imagens apropriadas da História da Arte. [...] Conceitual antes de tudo, contraditório e instigante assim é seu trabalho atual, sobretudo quando diz que busca ‘um romantismo cartesiano’” (AMARAL, 2006b, p. 267).

A figura 125 apresenta um quase irreconhecível Ingres (1780-1867), no caso uma versão em preto e branco de *A banhista de Valpinçon* (Figura 124).

Figura 124 - Jean-Auguste-Dominique Ingres.
A banhista de Valpinçon, 1808.



Óleo sobre tela, 146 x 97,5 cm.
 Museu do Louvre, Paris.
Fonte: Gombrich (2008, p. 505).

Figura 125 - Caetano de Almeida.



Título e dimensões não especificadas na fonte.
 Obra exposta de 30/05 a 30/06/1995,
 na Galeria Luisa Strina, São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A biografia do artista indica a frequente reelaboração de pinturas consagradas da história da arte²³, como *Madames*, de 1999, composto por quatro peças calcadas nos quadros de Jean-Marc Nattier (1685-1766), pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo (Masp). As “telas-base” de Nattier, em número de quatro e dedicadas aos quatro elementos, são informadas por Denis Bruza Molino como originadas de encomenda real e eram representações de princesas da Casa de Bourbon que decoravam as paredes do Castelo de Versalhes, até a iminência da Revolução Francesa, quando foram deslocadas para a Inglaterra (COELHO; MOLINO, 2008, p. 56). Teixeira Coelho e Denis Molino descrevem algumas características daquela série de Nattier que, devido à artificialidade e ao recurso a elementos figurados (por vezes aparentemente distante do retratado e encenado como se fora teatro), poderia fornecer indícios do que pode ter interessado a Caetano de Almeida a potencializar em suas releituras daqueles retratos. Molino, por exemplo, argumenta:

A prevalência alegórica converte a fisionomia em máscara de modo a ilustrar a retratística feminina rococó: cabelo puxado para trás, pele de porcelana, rosto

²³ Tais como *A tempestade*, de 1997, baseada na *Tempestade de neve: vapor ao largo do porto*, de 1842, do inglês Turner (1775-1851); na série *Mundo plano*, entre 2000 e 2003, tendo por base padrões abstratos de tecidos recolhidos em viagens à França e Índia, bem como na estilização de formas figurativas extraídas de Thomas Pollock (1815-1912), do brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988) e outros artistas. Já em 2005, com a série *Grotesco*, ele evoca pinturas da antiguidade romana descobertas no Renascimento (ALMEIDA, 1995).

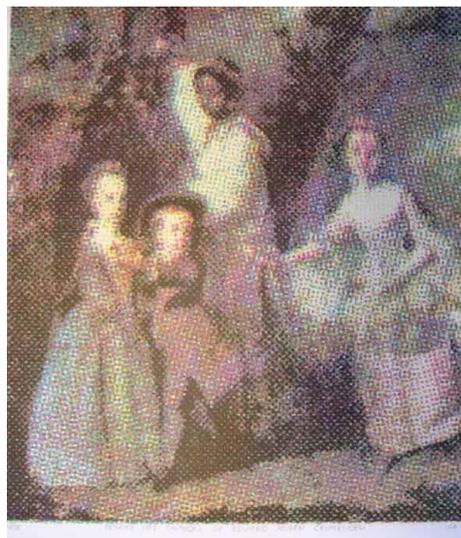
oviforme e empoadado, bochecha rosada, expressão adocicada. Com esta estilística, Nattier conquista, por um lado, fortuna na corte de Luís XV, mas, por outro, a censura de Diderot, entre outros, que o considera artificial (COELHO; MOLINO, 2008, p. 56).

Figura 126 - Joshua Reynolds.
Elisabeth, Sarah e Edward, filhos de
Edward Holden Cruttenden, ca. 1763.



Óleo sobre tela, 179 x 168 cm.
Acervo Museu de Arte de São Paulo.
Fonte: Coelho e Molino (2008, p. 60).

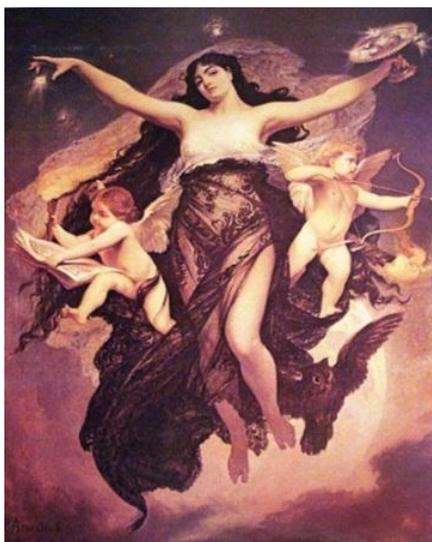
Figura 127 - Caetano de Almeida.
Retrato das crianças de
Edward Holden Cruttenden, 1996.



Litogravura, 72 x 50 cm,
tiragem 45 unidades.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A iconografia de base prospectada por Caetano de Almeida não se limita à apropriação de imagens de artistas referenciais da pintura internacional. Os brasileiros também foram alvo de seu interesse, a exemplo de *Sem título*, de 1997-1998 (Figura 129), em que reproduz, em grandes dimensões, *A noite acompanhada dos gênios do amor e do estudo*, de Pedro Américo (Figura 128); dela, literalmente, ele interpreta a escuridão da noite por meio de uma incômoda coloração reticulada esverdeada que modifica, radicalmente, tanto a atmosfera, quanto a significação alegórica da pintura referencial, entendendo, todavia, que a fonte foi, na verdade, uma reprodução e não a tela de Pedro Américo em si.

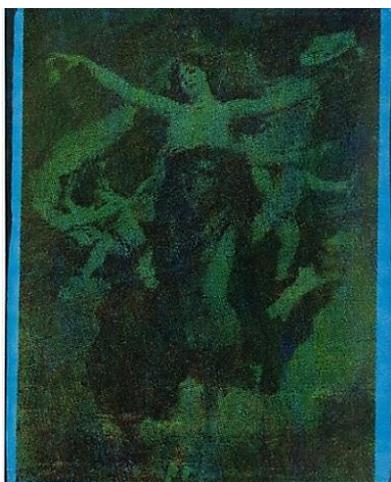
Figura 128 - Pedro Américo. *A noite acompanhada dos gênios do amor e do estudo*, 1883.



Óleo sobre tela, 260 x 195 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Já na versão de 1998 (Figura 130), o artista recupera parte da coloração da pintura do século 19 por meio de tonalidades pastéis e neutralização do negrume dos cabelos e vestes da alegoria do quadro-fonte de Pedro Américo, novamente alterando substancialmente as texturas e as cores e, ao fazê-lo, semelhantemente ao que ocorre com os trabalhos dos demais artistas brasileiros mencionados nesta seção, demanda dos perceptores a identificação de sentidos radicalmente distintos dos experienciados nas obras-fontes.

Figura 129 - Caetano de Almeida.
Sem título, 1997-98.



Acrílica e verniz sobre tela, 150 x 120 cm.
Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 130 - Caetano de Almeida.
A noite e os gênios da sabedoria e do amor, 1998.



Técnica mista sobre tela, dimensões não especificadas na fonte. Foto de Eduardo Ortega.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

No políptico *Escolha sua garota favorita* (Figuras 132 e 134), de 2010-2011, o mineiro nascido em Poços de Caldas e vindo morar em Salvador em 2001, Mike Sam Chagas (1977), explora competições de fliperama e jogos eletrônicos, temas constantes em seus trabalhos desde 2004, sendo que o título e a concepção desse políptico de cinco peças²⁴ se baseiam num tipo de jogo de fliperama muito popular na década de 1990, cujo objetivo central do jogador era desnudar a modelo à medida que avançava na partida. Ao final, se conseguisse tal feito, seria o ganhador (CHAGAS, 2017).

Em depoimento ao autor (CHAGAS, 2017), o artista admitiu apreciar muito a pintura no Brasil de fins do século 19 e dessa preferência surgiu o desejo de reeditar algumas das práticas pictóricas antigas dos velhos mestres, inserindo-os em novos contextos. Seu interesse em termos iconográficos é o de tentar transpor o sentido da *art nouveau* e do *jugendstil* na iconografia das máquinas de arcade e *pinball*, por perceber aproximações entre estes e os movimentos artísticos mencionados, em termos de decoração e de tipografia.

Mike Sam Chagas buscou fazer um paralelo entre o ofício do pintor e do jogador:

Enquanto o jogador desnuda a modelo, o pintor desnuda a musa, na intenção de que ela lhe oferte os segredos da pintura. As "musas" por mim escolhidas também foram um motivo para que eu pudesse realizar releituras/apropriações/homenagens de certos pintores que admiro. Assim, temos "A Escrava Romana" de Oscar P. Silva, "O Caju" de Terêncio Vieira Campos, "A Bailarina" de João Fahrion, "Retrato de Gerta" de Egon Schiele e a moça loira de "Summertime" de E. Hopper (CHAGAS, 2017).

A primeira tela pintada se basesou na *Escrava romana* (Figura 131), 1894, do fluminense Oscar Pereira da Silva (1865?-1939). Inicialmente, Mike Sam Chagas queria realizar uma cópia, a título de exercício e principalmente por ter sido o quadro que o fez decidir ser pintor, quando o viu na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Conforme começou a desenhar, passou a ler artigos sobre aquela pintura, bem como acerca da temática da mulher fatal (concubina ou musa perversa), muito explorada em fins do século 19. Daí tentou estabelecer paralelos entre as pinturas admiradas, os jogos eletrônicos e a erotização (que constitui um dos seus interesses), tendo sido o restante do trabalho decorrência da ampliação da ideia da *Escrava romana* (CHAGAS, 2017).

²⁴ Mike Sam Chagas obteve menção honrosa, com *Escolha sua garota favorita*, nos *Salões de artes visuais da Bahia*, realizado de 17/08 a 30/09/2012, no Centro de Cultura Antônio Carlos Magalhães, em Jequié, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. O trabalho é composto por cinco unidades. Contudo, devido à restrição da largura máxima permitida pelo regulamento do evento, só foram exibidas quatro. O políptico já havia sido mostrado em *Crônicas de fliperama*, na Caixa Cultural, Salvador, em 2011 e, após os *Salões de artes visuais da Bahia*, na coletiva *Esquizopólis*, em Salvador (CHAGAS, 2017).

De igual maneira, a recriação promovida a partir de *O caju* (Figura 133), do baiano Vieira de Campos (1865-1943), teve aspecto afetivo em Mike Sam Chagas, vinculado à sua concepção (Figura 134), pois foi “[...] uma homenagem e uma recordação do período em que morava na Residência Universitária da UFBA, na Vitória, em frente ao Museu de Arte da Bahia. Passei várias tardes junto com colegas pintores, admirando o acervo do MAB e, em especial, *O caju*” (CHAGAS, 2017).

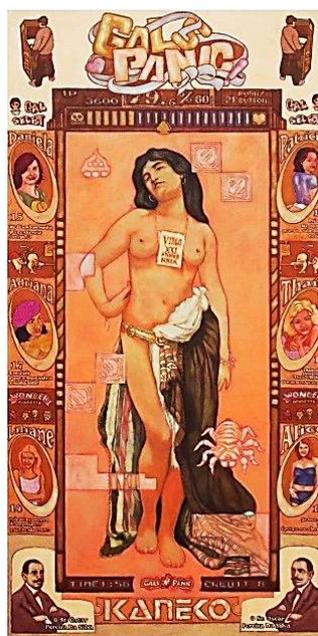
Adicionalmente às imagens apropriadas, as pinturas de Mike Sam Chagas parecem reunir elementos aparentemente díspares da cultura de massa, os quais funcionam como colagens: frases, logotipos, *design* de letreiros, máquinas de fliperama, grupos de adolescentes e cenas eróticas. Só que todos esses elementos cumprem, cada um, funções específicas na descrição pictórica do tema, complementando-o, reforçando-o ou destacando algum aspecto. Assim, o artista apresenta tanto retratos dos pintores-base dos quais se apropriou, quanto insere seus nomes, como se pode ver na base da Figura 134, onde constam dois retratos de Vieira de Campos e a inscrição de seu nome ao centro, tornando-os elementos complementares relevantes da composição, tanto quanto o motivo principal da mulher que colhe um caju. Na versão *pop* de Mike Sam Chagas, o caju figura como análogo a Chicletes de mascar, já que são gomas de mascar circulares que fantasiosamente frutificam da árvore.

Figura 131 - Oscar Pereira da Silva.
Escrava romana, 1894.



Óleo sobre tela, 146,5 x 72,5 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 132 - Mike Sam Chagas. *Escolha sua garota favorita* (detalhe de políptico de 5 peças), 2010-2011.



Óleo sobre tela, 140 x 70 cm (cada unidade),
baseado em *Escrava romana*, 1894, de Oscar Pereira da Silva. Foto de Marcos Peixoto.
Fonte: Arquivo do artista.

Figura 133 - Vieira de Campos.
O caju.



Óleo sobre tela, 210 x 115 cm.
Ano não informado na fonte.
Acervo do Museu de Arte da Bahia.
Fonte: Museu de Arte da Bahia (1997, p. 79).

Figura 134 - Mike Sam Chagas.
Escolha sua garota favorita (detalhe de políptico de cinco peças), 2010-2011.



Óleo sobre tela, 140 x 70 cm (cada unidade),
baseado em *O caju*, de Vieira de Campos.
Foto de Marcos Peixoto.
Fonte: Arquivo do artista.

3.4 O ANTI-HISTORICISMO DADAÍSTA E SUAS RAMIFICAÇÕES NO BRASIL

O espírito dadaísta que irrompeu entre os anos de 1916 e 1923, a partir de Zurique, Suíça, e que rapidamente se espalhou para comunidades criativas de outros países, questionou com ruidosa veemência, humor e iconoclastia a tradição da arte e os valores do *establishment* europeu (da burguesia e do poderio militar, em especiais) e se abateu como um temporal “[...] sobre a arte daquela época, como a guerra sobre os povos, trazendo um novo dia, onde as energias acumuladas e irradiadas pelo Dadá foram documentadas em novas formas, novos materiais, novas idéias, novas pessoas e se dirigiam a pessoas novas” (RICHTER, 1984, p. 2). A ação dadaísta funda uma sensibilidade profundamente provocativa e crítica do papel do artista e cuja exigência de liberdade confronta ideologias e sistemas de poder dos estados europeus, alçando a criação artística a patamares colaborativos e interdisciplinares, promovendo o estreitamento da relação entre arte e vida. Essas ações modificaram profundamente as noções de objeto e de sistema artísticos, inclusive com o novo conceito de antiarte, e sua influência frutifica até hoje na arte

contemporânea, especialmente com o neodadá do final da década de 1950 e nos anos 1960, com os norte-americanos Robert Rauschenberg e Jasper Johns, dentre outros.²⁵

A ação dadaísta absorvia o caráter contraditório humano como elemento criativo e pedagógico e, nesse âmbito, chegou a advogar muitas vezes contra a arte (muitos artistas não se reconheciam como artistas e outros alegavam não produzir arte e, sim, antiarte) e a tradição histórica e artística, razão pela qual alocamos “anti-historicismo” ao título desta seção.²⁶

Esse conceito de antiarte introduzido pelos dadaístas se espelhou em propostas de obras inacabadas e abertas à participação do fruidor, décadas depois no Brasil, como respostas às questões: – Como explicar e justificar o aparecimento de uma vanguarda em um país subdesenvolvido? – Como situar a atividade do artista? – Para quem ele faz arte? Helio Oiticica propôs que a comunicação das obras artísticas

[...] teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda numa atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador” (OITICICA, 1986, p. 97).

A despeito desse anti-historicismo, constata-se que as produções modernistas em geral, e a dos artistas dadaístas em especial, têm subsidiado inúmeras interpretações contemporâneas e, entre esses, Marcel Duchamp é um dos mais convocados. Duchamp é ele mesmo promotor de uma ruptura na cronologia entre o moderno e o contemporâneo, já que sua prática artística (e a de muitos dadaístas, a bem da verdade) rompeu os códigos modernistas e, para falar dessa prática é que Teixeira Coelho salienta que, em prol do entendimento do apropriação, como “[...] um dos traços salientes da arte contemporânea”, se deva proceder “[...] uma quebra da perspectiva cronológica para fazer esse *contemporâneo* remontar a Duchamp” (COELHO, 2006, p. 232. Grifo do autor).

²⁵ Nesta pesquisa, consideramos como marco cronológico da arte moderna as obras a partir de Édouard Manet e do impressionismo a meados da década de 1950, e da arte contemporânea a partir de final da década de 1950, exatamente com Rauschenberg, Jasper Johns e a *pop art*, estendendo-se até hoje.

²⁶ Os dadaístas recorriam deliberadamente a táticas escandalosas e atacavam com violência as tradições consagradas no campo da arte, da filosofia e da literatura, por meio de demonstrações, leituras de poesia, concerto de ruídos, exposições e manifestos. Ao promoverem agitações, visavam “[...] aniquilar o antigo e abrir caminho para o novo” (DEMPSEY, 2010, p. 115).

No contexto brasileiro e já na década de 1960, essa postura é lembrada por Helio Oiticica, no texto *Esquema geral da nova objetividade* como medida contra o conformismo cultural: “No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dada) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (OITICICA, 1986, p. 98).

Ao mencionar que Duchamp se apropriara do que não era próprio à arte, como também o fizera Andy Warhol com a caixa Brillo, Teixeira Coelho (2006, p. 232) especifica que esse princípio operativo encontrou tradução numa expressão que o Pós-modernismo consagrou: o de que *tudo é bom* e tudo serve como motivo da arte.

Esse subsídio a inúmeras interpretações contemporâneas, em termos de referencialidade a imagens históricas, se observa excepcionalmente nas menções às obras de Duchamp, por Nelson Leirner, casos de *Duchampbike* e *Duchampbike II*, de 2003 e 2011 (Figuras 136 e 137, respectivamente), e Regina Silveira, com *In absentia: obras primas (M.D.)*, de 1983 (Figura 154).

Em *Duchampbike*, Leirner devolve a mobilidade inerente à *Roda de bicicleta* duchampiana (pois mesmo pregada ao banco, ela efetivamente gira), cuja imagem é reproduzida em vinil como um *banner* publicitário carregado por um triciclo real. Leirner cria um *readymade* (o triciclo) “retificado” (para utilizar outro conceito de Duchamp), pela inclusão da imagem da *Roda de bicicleta*, numa paródia que cita outra paródia e restrita ao repertório de estratégias do artista franco-americano. Essa mobilidade real acrescida à imagem da *Roda de bicicleta* é, todavia, negada em outro trabalho que faz referência a essa mesma imagem-fonte, caso de *Duchampbike II* (Figura 137), fotografia que registra uma colagem de *stickers* de círculos com carinhas sorridentes dispostas ao redor da roda e, ao modificar a morfologia, instaura uma decoratividade que altera o sentido da peça anterior de Duchamp, além de reforçar a circularidade da roda. O fato mesmo da reprodução de uma escultura em três dimensões ser apresentada bidimensionalmente, por meio de uma fotografia, interfere ainda mais evidentemente no sentido da imagem-fonte.

Figura 135 - Marcel Duchamp.
Roda de bicicleta, 1913.



Readymade, 132 x 64,8 x 60,2 cm.
Réplica de 1964 (original desaparecido). Coleção Arturo Schwarz, Milão.
Fonte: Mink (2000, p. 51).

Figura 136 - Nelson Leirner.
Duchampbike, 2003.



Borracha, metal, impressão em vinil, 237 x 253 x 70 cm. Coleção Bolsa de Arte de Porto Alegre.
Fonte: Leirner (2011, p. 73).

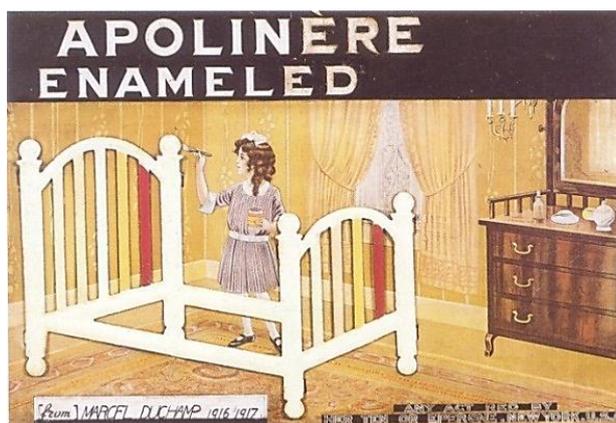
Figura 137 - Nelson Leirner.
Duchampbike II, 2011.



Fotografia exibida na exposição *God bless*, Salvador, em 2011.
Fonte: Paulo Darzé Galeria de Arte.

Em *Apollinaire esmaltado*, de 1916-17 (Figura 138), Duchamp se vale de um intrincado jogo de palavras, de dizeres modificados de um anúncio, em placa esmaltada, e da imagem de uma criança que pinta a cabeceira de uma cama; ambos apontam (ou distanciam, a depender do ponto de vista) sentidos de citação a uma obra sua anterior ou insinuações sexuais, ou ainda uma homenagem ao poeta e crítico parisiense Apollinaire.²⁷

Figura 138 - Marcel Duchamp. *Apollinaire esmaltado*, 1916-17.



Readymade retificado, pintura sobre anúncio publicitário esmaltado, 23,5 x 12,5 cm.
Acervo Philadelphia Museum of Art.

Fonte: Mink (2000, p. 92).

A pseudoatmosfera de ingenuidade de *Apollinaire esmaltado* é reinterpretada tanto por Nelson Leirner, quanto por Regina Silveira (Figuras 139 e 140, respectivamente). O primeiro cria uma instalação, cuja principal referência à peça duchampiana é a cama, enquanto a criança é incorporada por uma boneca da Branca de Neve. Já Regina Silveira se baseia na estrutura contínua da cama (que não apresenta interrupções nas junções de suas partes) e, assemelhando-as, cria um labirinto a ser preenchido com a escolha do “caminho” a ligar a criança à cama.

²⁷ Janis Mink (2000, p. 92-93) elenca várias informações que aludem a interpretações distintas, tal qual a menção a *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, da própria autoria de Duchamp, pelo acréscimo do desenho do “reflexo” da cabeleira da menina no espelho da cômoda; na alusão ao *readymade Em antecipação ao braço partido*, que é uma pá de neve, pela sonoridade da pronúncia do nome “Apollinaire” (isto é, em inglês “A pole in air”, que significaria algo como “uma estaca no ar”); insinuação sexual pela pintura (elemento húmido) que tem a ver com “any act red” (qualquer ato vermelho) conforme o texto escrito na parte inferior direita da obra, aludindo à paixão ou à legibilidade; e por fim, uma possível homenagem a Apollinaire, por este ter-lhe dedicado um capítulo de seu livro que enfoca os pintores cubistas.

Figura 139 - Nelson Leirner.
Apollinaire, 2008.



Madeira, boneca e borracha,
111 x 129 x 105 cm. Acervo Galeria
Celma Albuquerque.
Fonte: Leirner (2011, p. 72).

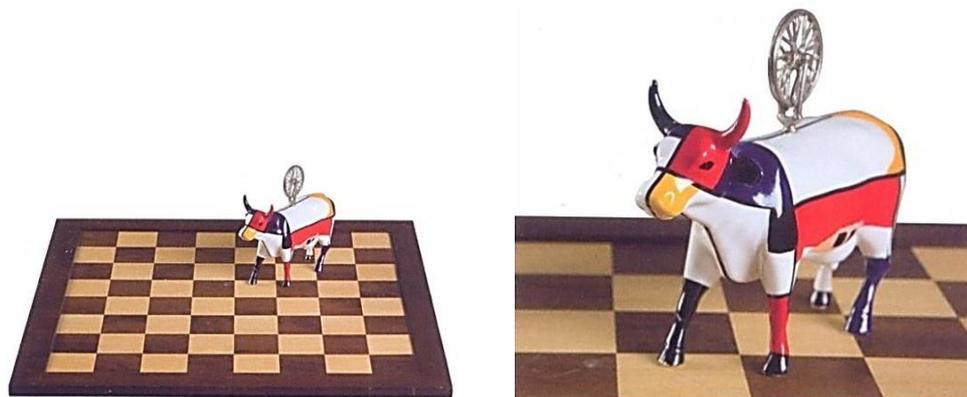
Figura 140 - Regina Silveira.
Labirinto, 1977.



Da série *Jogos de arte*.
Lito *offset*, 63,6 x 48,3 cm.
Fonte: Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand ([2013], p. 63).

A utilização de referências da história da arte, como imagens reproduzidas em publicações, *posters*, publicidade ou cartões-postais, é corriqueira em Leirner, o que significa que lhe interessa mais estabelecer conexões de ideias do que prezar por qualidade de forma e autenticidade, no sentido de utilização da imagem-fonte original. Ou seja, nada existe contra reproduções de segunda (impressos) ou terceira geração (reprodução a partir de impressos). Este último caso é visto na instalação *Para Mutt*, de 2001, do acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se vale de reproduções das capas do livro *Duchamp*, de Janis Mink, editado pela Taschen em 2000, onde figuram *Fonte*, emolduradas e dispostas na parede, e das quais Leirner faz pender tubos de plásticos, como se assim complementasse a “tubulação” do mictório duchampiano, transformado em *readymade*. Isto é sintomático do interesse do artista em trabalhar com processos de legitimação da obra artística; para tanto, a reprodução de um trabalho artístico em um livro de arte se presta mais à proposta do que o objeto artístico em si mesmo ou, melhor dizendo, a reprodução de obras em livros de referência ou de história da arte é ainda mais conveniente para reforçar o aspecto de crítica anti-historicista e iconoclasta perpetrada pelo artista brasileiro, mimetizando em sua produção essa característica do artista franco-americano.

Figura 141 - Nelson Leirner. *Xeque-mate*, 2003.



À dir.: detalhe. Madeira e porcelana pintada, 16 x 48 x 48 cm.

Acervo Galeria Silvia Cintra + Box 4.

Fonte: Leirner (2011, p. 111).

Além de utilização de imagens de terceira geração e da comunicação de massa, Leirner se vale frequentemente de apropriações de objetos do cotidiano, industrializados, os quais utiliza para promover combinações as mais absurdas possíveis, tal qual combinar o rigor pictórico do pintor holandês Mondrian com um detalhe do *readymade* assistido *Roda de bicicleta* em *Xeque-mate* (Figura 141), de 2003. A vaca, como animal simbólico representativo da Holanda, “veste-se” de Mondrian, enquanto a quadrícula do tabuleiro do jogo de xadrez representa, ao mesmo tempo, tanto uma grosseira alusão ao neoplasticismo de Mondrian (cuja concepção de espaço se dava mediante composições com retângulos de superfícies de cores primárias e de retas), quanto ao gosto de Duchamp, que dividia seus interesses entre a arte (ou a não arte, se nos ativermos ao contexto dadaísta) e o xadrez.

Em *Eu e Velásquez* (Figura 142), 2014, Nelson Leirner nega-se a participar do intenso debate acerca dos aspectos ilusórios dos jogos e espelhamentos da imagem presente na discutida obra *As meninas*, do artista barroco espanhol, e reforça o aspecto de superfície e planaridade de reprodução daquela pintura, mediante a inserção de silhuetas negras de insetos, ratos e morcegos. A atmosfera barroca do horror ao vazio é auxiliada na versão contemporânea de Leirner pela maciça inserção dos mencionados símbolos gráficos.

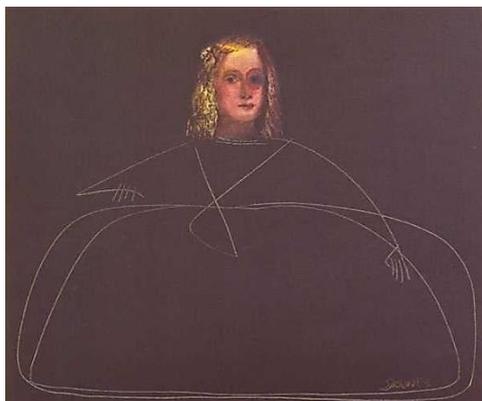
Figura 142 - Nelson Leirner. *Eu e Velásquez*, 2014.



Dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: *Select* (ago.set. 2015, p. 28).

Figura 143 - Siron Franco. *Homenagem a Velásquez*, 1983.



Óleo sobre tela, 50 x 63 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Tanto quanto a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, *As meninas* (1656) de Velásquez é outra das pinturas que mais tem referenciado ressignificações, fenômeno esse que também se espalha na arte no Brasil, como vemos em Siron Franco, em sua *Homenagem a Velásquez*, de 1983 (Figura 143), ou a provocativa *Metamorfose cultural* (Figura 144), de 1997, do paulistano Nelson Soreci (1955), em que é promovida uma antropofagia icônica entre duas famosas personagens da história da arte ocidental: a infanta Margarita, de *As meninas*, de Velásquez, e *A negra*, de Tarsila do Amaral, pintura modernista de 1923, sem que aparentemente uma nada tenha a ver com a outra, a não ser o fato de serem mulheres e do ficcionismo da representação étnica de estratos simbólicos do poder monárquico branco, no caso da primeira, e do pensamento primitivista e nacionalista negro, no caso da segunda.

Figura 144 - Nelson Screnci. *Metamorfose cultural*, 1997.

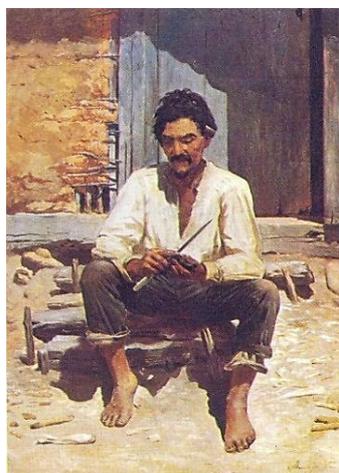


Acrílico sobre tela, 30 x 200 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Outra combinação entre duas obras seminais da identidade brasileira nas artes plásticas é lançada por Nelson Screnci em dois trabalhos nos quais utiliza a apropriação de forma e de conceito da personagem de *Caipira picando fumo* (Figura 145), de Almeida Junior (1850-1899), para duas proposições diferentes. A primeira resultou no díptico *Os excluídos* (Figura 146), de 1999, em que comenta a segregação dos papéis de diversos tipos sociais no Brasil (açogueiro, leiteiro, músico de fanfarra, guarda, presidiário, cozinheiro, entre outros), a partir da pose sentada do caipira, das roupas e acessórios de cada um, elementos que se destacam, sobretudo, nas cores chapadas aplicadas ao fundo de cada um deles, denotando, assim, a ênfase nas figuras e as particularidades dos tipos sociais nulificadas pela repetição. O caipira de Almeida Junior, por sua vez, em *Metamorfose de excluídos* (Figura 147), de 2000, mescla-se à *A negra*, de Tarsila do Amaral, para inserir questões de gênero ao cenário massificado da segregação dos papéis sociais dos trabalhadores da obra anterior.

Figura 145 – Almeida Júnior.
Caipira picando fumo, 1893.



Óleo sobre tela, 202 x 141 cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Palhares (2009, p. 83).

Figura 146 – Nelson Screnci.
Os excluídos (díptico – detalhe), 1999.



Acrílica sobre tela, 160 x 260 cm.
Coleção Itaú.
Fonte: Coelho (2006, p. 216).

Figura 147 - Nelson Screnci. *Metamorfose de excluídos*, 2000.



Acrílico sobre tela, 130 x 160 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Em muitos casos, o reposicionamento de alguma das questões ou temas explorados em obras anteriores tem suscitado a revisão (ou redimensionamento) de artistas contemporâneos, como mostra Waltercio Caldas. Em *Los Velásquez* (Figura 148), de 1993 e reproduzido posteriormente no livro *Velásquez*, de 1996, Waltercio Caldas “apaga” as ilustres personagens da pintura, deixando aparente somente a sala do palácio que abrigava a cena da corte, como a querer questionar se o que torna uma representação tão cativante quanto aquela, até os dias de hoje, seria o tema. Caso se excluam as personagens (como efetivamente é feito em *Los Velásquez*), de que se constituirá a pintura? E como explicar o efeito embaçado (desfocado) do ambiente, bem como perceber o caráter de referencialidade ao tratar de cenário de outro trabalho em que as personagens não mais estão ante nosso olhar? Não obstante esse “apagamento” das personagens, segundo a professora Tania Rivera,

Curiosamente, algo dessa obra-prima então se apresenta, se transmite, apesar de toda a limitação em sua reprodução. Ou melhor, algo traz de volta a aura do grande quadro do pintor espanhol, graças, justamente, ao fato de sua reprodução assumir-se como limitada e manipulada, além de um pouco borrada. A aura está fora do quadro (RIVERA, 2013).

A mencionada publicação *Velásquez*, de Waltércio Caldas, é um livro de artista baseado em imagens de um famoso pintor da história da arte e foi colocado à venda em circuito livreiro, paralelamente às lojas de museus: “Um livro que não é um livro, mas um trabalho puramente de exercício visual” (AMARAL, 2006a, p. 316).

Figura 148 - Waltércio Caldas. *Los Velásquez*, 1993.



Pintura a óleo. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A pintura para Waltércio Caldas é um objeto opaco em que o olho se fixa. Ele declara: “Tenho um interesse nas coisas transparentes, que o olhar atravessa. O olhar vai e volta, não se fixa no objeto. [...] É como se, por vezes, a obra olhasse o espectador” (ASSEF, 2009), o que explica a referência sobre *As meninas*, de Velásquez, sobre a qual opina: “Essa é uma obra que olha para o espectador. Em ‘Livros sobre Velázquez’, chamo a atenção não para a imagem reproduzida, mas para o objeto-livro, como reprodutor da obra do artista. O objeto é mais importante que a imagem” e Waltércio Caldas completa:

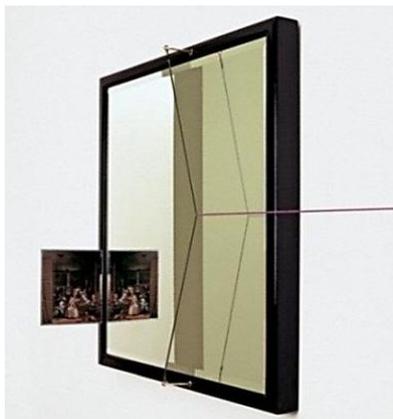
Meus trabalhos resistem em se transformar em imagens. Eles querem ser coisas, antes de serem imagens. Não querem reproduzir coisas, querem ser a antirreprodução. Ao ser reproduzido, o objeto se torna opaco e perde sua natureza transparente. O mundo está sendo vendido às pessoas como se fosse imagem. Quero dizer justamente o oposto. Não quero me separar do jogo do mundo, mas jogá-lo com o suficiente distanciamento crítico para não me deixar levar pelos valores cínicos da aparência (ASSEF, 2009).

A instalação *Uma sala para Velásquez*²⁸ (Figuras 149 e 150) reflete justamente essas preocupações mediante o agrupamento de trabalhos calcados em *As meninas* e o

²⁸ Essa instalação foi apresentada inicialmente na exposição *Esplendores de Espanha: de El Greco a Velásquez*, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ocorrida de 11/07 a 24/09/2010, com a curadoria do professor da Universidade Nacional de Madri, Carlos Martínez Shaw.

espaço onde fez constar escrito na parede “[...] ainda veremos o que não vemos”, aludindo o funcionamento do espelho e os jogos visuais propostos pelo artista barroco espanhol, tendo sido, inclusive, um dos quadros apresentado somente com o ambiente vazio da pintura de *As meninas*, sem as pessoas representadas (Figura 148).

Figura 149 - Waltercio Caldas. *Espelho para Velásquez* (da instalação *Uma sala para Velásquez*), 2000.



Espelho emoldurado, papelão e fios,
60,96 x 223,5 x 12,7 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 150 - Waltercio Caldas.
Detalhe de *Espelho para Velásquez*.



Still do vídeo *Uma sala para Velásquez*, com a obra
Los Velásquez refletida na extrema direita.
Vídeo, duração: 4:31.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Espelho para Velásquez consiste em um grande espelho emoldurado, cortado com fio preto e vermelho e uma pequena reprodução de *As meninas*, disposta perpendicularmente a 90 graus em relação ao quadro e refletida no espelho. O olhar de uma pessoa posicionada diante do espelho se desloca entre o seu reflexo, o reflexo da pintura, as linhas e os elementos por detrás de quem olha a obra; esses elementos aparecem refletidos na área do espelho e, assim, o observador experiencia os mecanismos do jogo no modo como a arte é vista e percebida.

A exposição *Estados de imagem: livros de Waltercio Caldas*²⁹ apresentou três livros-obras daquele artista: o já comentado *Matisse, talco* (Figura 17), *O livro para INGRES* e *Velásquez*, sendo que o texto curatorial destacou que a produção dele traz em comum imagens da arte e a memória de pintura que elas evocam como matéria poética (CALDAS, 2007).

Em *Velásquez*, nossos olhos são enganados em um ilusionismo às avessas por imagens “fora de foco”, que forcem nosso olhar a se “ajustarem” ao livro, “ajuste” este

²⁹ Ocorrida no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, Santa Catarina, de 12 de dezembro de 2007 a 20 de fevereiro de 2008, com curadoria de Paulo Reis e Daniela Vicentini.

impossível de ocorrer, além da sensação de faltar algo nas ilustrações do livro, uma vez que foi providenciada a retirada das figuras humanas, deixando apenas o cenário vazio.

Esses trabalhos envolvendo Velásquez podem soar como recurso de Waltercio Caldas a um tema corriqueiro, dada a grande influência exercida por *As meninas* em muitos artistas de gerações distintas, porém, o interesse do brasileiro por temas e iconografias da história da arte já existe há algum tempo, caso de uma série de 1995, de acúmulos de algodão esticados e carimbados com os nomes dos artistas Braque, Picasso, Rodin e Mondrian, formando “nuvens” e que Kate Green³⁰ interpretou que honravam o legado do Modernismo, ao mesmo tempo em que questionavam a sua substância (GREEN, 2014).

Essa substância modernista se evidenciou de maneira variada nas práticas do Modernismo, confirmando as noções iluministas da estética, enquanto alguns movimentos de grande poder crítico, tais como o dadaísmo e o surrealismo, contestavam-nas. Segundo Hal Foster (1996, p. 211), as noções iluministas da estética podiam ser resumidas na prática formalista que obedecia à injunção kantiana da autonomia, de crítica *de dentro* da instituição (entendemos que o autor se refira, neste caso, à linguagem artística), enquanto que a prática vanguardista, desafiadora dessa autonomia, promovia a crítica *da* instituição (o que pensamos se tratar da arte ou, ainda, da arte moderna). Para um formalista – define aquele autor –, a meta da arte é o refinamento do estético em sua autonomia e pureza; foi a essa operação ideológica do estético que muita arte avançada, desde o século 19, comprometida ou não politicamente, desobedeceu. Essa arte exhibe a possibilidade de uma consciência crítica que faz com que Manet não seja menos exemplar do que Duchamp (FOSTER, 1996, p. 211).

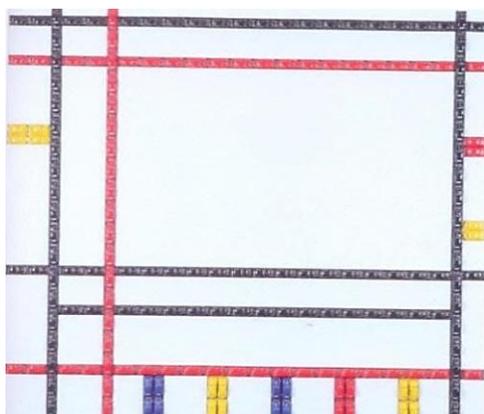
As combinações mais absurdas de Nelson Leirner, ao comentar o rigor pictórico do pintor holandês Piet Mondrian em *Xeque-mate* (Figura 141), a que nos referimos, não se limitou àquela peça. Sete anos depois, o artista paulistano reinterpreta a imagética mondrianiana em mais dois trabalhos (Figuras 151 e 152), sempre ironizando o caráter racionalista e esquematizado do holandês. Essas características vão identificar a maioria dos comentários feitos à tendência construtiva brasileira, na qual insere materiais orgânicos (texturas de peles de animais, como em *Construtivismo rural*, de 1999), onde se pretendia uma visualidade impessoal e industrializada ou elementos figurativos e narrativos, tais como em *Construtivismo naval*, de 2010; neste, pequenos barquinhos de madeira simulam

³⁰ Ao comentar uma mostra de Waltercio Caldas, em Austin, nos EUA, no Blanton Museum of Art.

os barquinhos infantis de papel, e *Construtivismo postal*, de 2011, onde a geometria é alusiva aos traços de um envelope, promovido à condição de uma unidade modular que se repete sobre a superfície. Esses dois últimos trabalhos promovem uma visualidade exógena ao construtivismo, por este explorar a geometria, negando, porém, o anedotismo figurativista, o sentimentalismo, a sensualidade das cores e o lirismo.

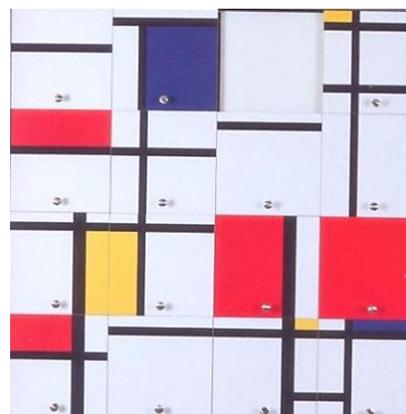
Esses trabalhos de Nelson Leirner criaram ambiência para o surgimento de outras interpretações do construtivismo no Brasil, promovidas por artistas de gerações posteriores, tal qual João Modé (1961), natural de Resende, Rio de Janeiro, com a série *Construtivo paninhos*, desenvolvida a partir de 2013 e cuja estrutura de composições geométricas valeu-se de panos de prato e tecidos de uso doméstico.

Figura 151 - Nelson Leirner.
New York, New York, 2010.



Madeira e metal, 120,5 x 135,5 cm.
Coleção Heloisa Medeiros.
Fonte: Leirner (2011, p. 117).

Figura 152 - Nelson Leirner.
Homenagem a Mondrian, 2010.



Madeira sobre trilhos, 131 x 131 cm.
Acervo Galeria Silvia Cintra + Box 4.
Fonte: Leirner (2011, p. 117).

Regina Silveira é outra artista que semelhantemente a Nelson Leirner trabalha com muitas alusões ao universo iconográfico da história da arte, recontextualizando-o por meio de representações gráficas, caso da série *Jogos de arte* (Figuras 140 e 153); ou atua no espaço físico por meio de projeções de sombras e deformações de vistas dos objetos que constituem as obras de arte institucionalizadas. As deformações promovidas pela artista nesse último caso, todavia, não chegam a descaracterizar suas configurações, de maneiras a garantir que o fruidor possa identificá-las, ou seja, possa relacioná-las às obras de arte de origem. Uma exemplificação dos procedimentos do primeiro caso é *Rébus para Duchamp* (Figura 153), da série *Jogos de arte*, de 1977. A artista explora várias possibilidades a partir das obras de Duchamp, reforçando seus jogos de linguagens, suas provocações e ironias, tal qual se observa em *Rébus para Duchamp*, onde peças do artista franco-

americano se combinam com letras, símbolos gráficos e imagens para enfatizar a natureza enigmática e advinhatória do jogo da arte.

Figura 153 - Regina Silveira. Rébus para Duchamp, 1977.



Da série *Jogos de arte*. Lito offset, 59,4 x 50 cm.

Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand ([2013], p. 58).

Já em relação aos procedimentos do segundo caso, pode ser mencionado o projeto realizado com o *Monumento às bandeiras*, de Brecheret e revisto por Regina Silveira, na obra *Monudentro*, 1987, em que o código do monumento original, localizado em praça próxima ao Parque Ibirapuera, em São Paulo, tem sua configuração externa projetada em sombras desmanchada na recriação artística de Regina Silveira e “[...] na ponta do processo, o mesmo acontece com o espectador. No final desse desmanchamento, é possível vislumbrar a materialidade de algo não visível” (COELHO, 2011, p. 159).

Almejando situar as relações históricas imbuídas na ação de Regina Silveira, Teixeira Coelho (2011, p. 159) lembra os temas do Maneirismo do século 17 (temas da sombra, da deformação, do enigma, da ausência), os quais foram conciliados aos procedimentos do conceitualismo do século 20 e, assim, resultaram em uma proposição que se distancia da abordagem modernista em arte.

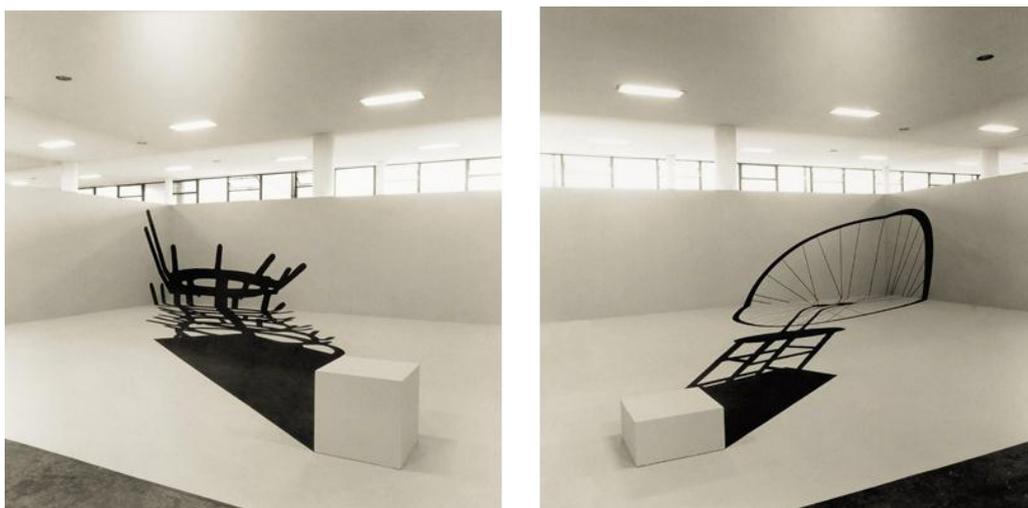
O resultado da ação de Regina Silveira, portanto, “[...] não é o *mesmo*, o idêntico, a coisa conhecida que reaparece, que é reapropriado. Não se trata, aqui, de tautologia: a mutação é total, a obra citada ou apropriada já não é ela mesma embora se dê a ver” (COELHO, 2006, p. 229).

As projeções perspectivistas de sombras de *readymades* de Marcel Duchamp, promovidas por Regina Silveira, constituem uma fase muito festejada de sua produção. Intitulada *In absentia: obras primas (M.D.)* (Figura 154), foi exibida na Bienal de São

Paulo de 1983, com sombras do *Suporte de garrafas* e de *Roda de bicicleta* de Duchamp, pintadas no chão, a partir de dois pedestais vazios. Sobre ela, assim se referiu Teixeira Coelho: “O olhar que Regina Silveira vem sustentando sobre o mundo, as coisas, sobre o homem moderno, sobre o próprio olhar do homem moderno, não é o olhar do homem moderno. É um olhar que faz a crítica do olhar, do olhado e de quem olha, como em *In Absentia* [...]” (COELHO, 2011, p. 153). O autor prossegue seu raciocínio de que o olhar da artista se inscreve na mesma linha de revisão do olhar do homem moderno, firmada, em graus diversos, pelo surrealismo, pelo cubismo e pelo abstracionismo, mas, ao contrário do olhar surreal, o olhar dela não opera com a fantasia, nem com o choque do inesperado e sim aponta para o não visível (COELHO, 2011, p. 155) e que a “[...] ironia se volta também contra a arte, contra esta mesma arte da Modernidade. E voltando-se contra ela, vira-se não menos para o espectador dessa arte” (COELHO, 2011, p. 158). E acresce:

Diante de *In Absentia* o espectador vê sombras. Em projeção torcida. Mas, sombras de algo que não está ali. Sombras enormes, gigantescas, que cobrem um mundo (ocupavam, na Bienal, uma área de 200 m²). E sombras de algo que não se vê. Sombras de uma outra utopia desta arte moderna, a utopia de Duchamp, uma de cujas peças mais “conhecidas” *não* se vê ali: vê-se a sombra que ela espalhou sobre a arte do século e sombra sob a qual vive, na penumbra, o homem moderno que poderia ser, ou ter sido, o homem dessa utopia. Utopia invisível (COELHO, 2011, p. 158. Grifos do autor).

Figura 154 - Regina Silveira. *In absentia: obras primas (M.D.)*, 1983.



Tinta industrial e bases de madeira, 10 x 20 m.
Instalação na 17ª Bienal de São Paulo, de 1983.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Esse mesmo processo de alusão a obras de outros artistas, mediante projeções de sombras, resultou em trabalhos como *In absentia* (Meret Oppenheim) (Figura 156), de 1993, e o desdobramento em *A mesma e a outra* (Figura 157), de 1997. A artista esclarece a problemática que trata nessa última peça (e, por extensão, adapta-se a muitas outras):

A Mesma e a Outra trata do feminino, não é por outro motivo que a sombra da xícara é quase uma saia. Nesta imagem, tudo o que quero dizer se prende àquela sombra projetada e aos dados de ausência que se aderem à figura apropriada da xícara com pelos, que aparece recortada na altura, como fragmento de arte e como a própria origem da sombra projetada (COELHO, 2006, p. 212).

Figura 155 - Meret Oppenheim.
Objeto xícara de chá forrada com pele, 1936.



Xícara, pires e colherinha forrados com pele,
7,3 x 23,7 x 23,7 cm.
The Museum of Modern Art, Nova York.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 156 - Regina Silveira. *In absentia*
(Meret Oppenheim), 1993.



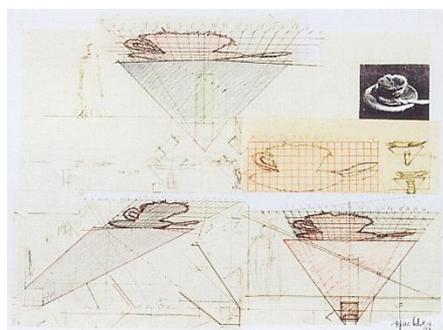
Instalação em vinil, dimensões variadas, The Aldrich
Contemporary Art Museum,
Connecticut, EUA.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 157 - Regina Silveira.
A mesma e a outra, 1997.



Pintura e serigrafia, terceira queima sobre
azulejos cerâmicos, 139, 2 x 438 cm.
Coleção Itaú.
Fonte: Coelho (2006, p. 212-213).

Figura 158 - Regina Silveira. *Desenho
preparatório para Masterpieces: in absentia*
(Meret Oppenheim), 1993.



Técnica mista sobre papel, 45 x 61 cm.
Coleção Itaú.
Fonte: Coelho (2006, p. 213).

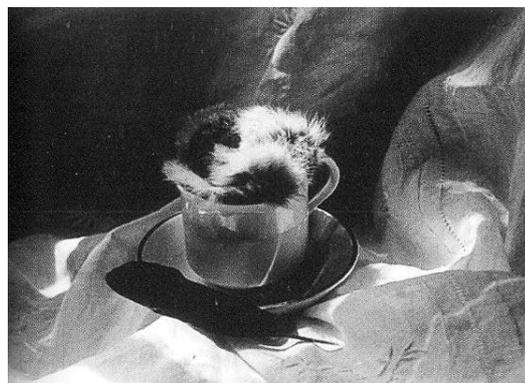
Essa associação ao feminino, interpretado pelo viés da sugestão de maciez, proporcionada por peles de animais, e da presença de objetos do cotidiano (xícaras e pires) presentes nessas peças de Meret Oppenheim e de Regina Silveira, pode também ser observada em outras artistas, tal como a carioca Regina Vater (1943), na série *Nature morte* (Figuras 159 e 160), em aparente reaproveitamento daquelas ideias e conceitos evocados por Meret Oppenheim, pautando-as no diálogo atual.

Figura 159 - Regina Vater.
Nature morte, sem data.



Fotografia sobre papel, 32,3 x 48 cm.
Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Foto de Regina Vater. **Fonte:** Museu de Arte Moderna de São Paulo (2016, p. 141).

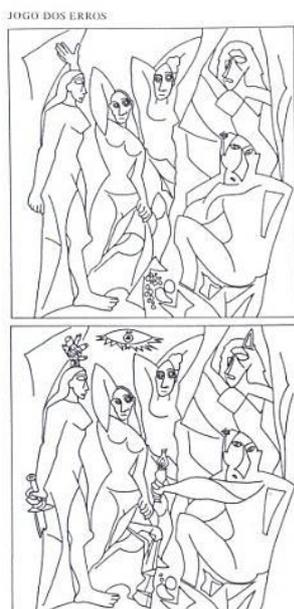
Figura 160 - Regina Vater.
Nature morte, sem data.



Fotografia sobre papel, 32,3 x 48,4 cm.
Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Foto de Regina Vater. **Fonte:** Museu de Arte Moderna de São Paulo (2016, p. 141).

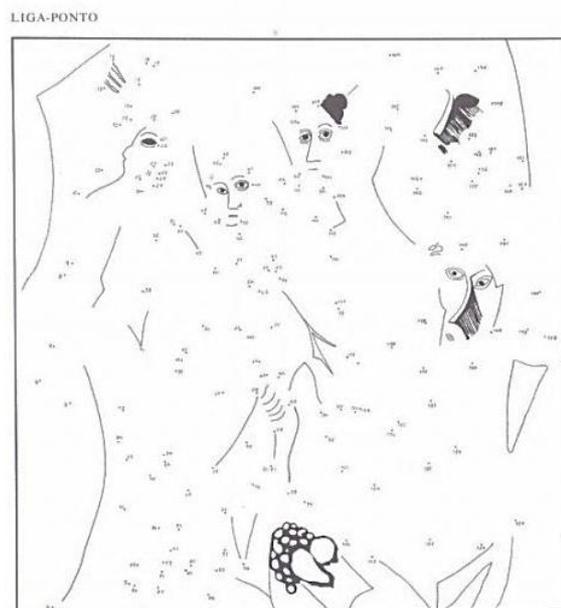
O anti-historicismo dadaísta, aludido no título desta seção, encontra ressonâncias também na série *Jogos de arte*, em que a iconografia modernista é decomposta em práticas lúdicas de conhecidos passatempos e jogos infantis, porém, tendo como temáticas obras de arte famosas. As abordagens espirituosas e humorísticas daquela série de Regina Silveira reforçam o clima de brincadeira e ironia herdadas do dadaísmo e contrastam com a seriedade e a pompa dos discursos da história e da crítica de arte, em referência às obras icônicas de “mestres” como Picasso, celebrado por sua inventividade e renovação de linguagens que promoveu em suas pesquisas plásticas. Assim, a depuração formal e as deformações físicas do corpo humano que deram início ao cubismo, presentes em *Les demoiselles d’Avignon*, são analisadas pelo viés de diferenças percebidas, por meio do jogo dos erros (Figura 161) e da complementação das formas, por meio de linha tracejada em *Liga-ponto* (Figura 162), e, de maneiras assemelhadas em *Teste 1*, *Teste 2* e *Quebracabeça*, esses três últimos têm por base o quadro *Guernica*.

Figura 161 - Regina Silveira.
Jogo dos erros, 1977.



Da série *Jogos de arte*.
Lito *offset*, 63,9 x 48,3 cm.
Fonte: Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand ([2013], p. 59).

Figura 162 - Regina Silveira.
Liga-ponto, 1977.



Da série *Jogos de arte*.
Lito *offset*, 67,3 x 50,1 cm.
Fonte: Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand ([2013], p. 66).

A ironia também permeia o procedimento interpretativo aplicado nas serigrafias *Técnica do pincel (série Didática)*, assinadas pelo espanhol Julio Plaza (1938-2003), em parceria com Regina Silveira (Figuras 163 e 164). Residente em São Paulo desde 1973, Julio Plaza é apontado por Tadeu Chiarelli como “[...] um agente transformador do estabelecido”³¹ e, juntamente com Regina Silveira, comenta a pretensão acadêmica do ensino de arte ao orientar qualquer pessoa interessada em aprender a prática artística a contrapor o efeito gestual (manual) carregado de subjetivismo, obtido pela utilização de uma pincela sobre imagens produzidas por recursos mecânicos (serigrafias de Roy Lichtenstein e Andy Warhol que aparecem ao fundo, respectivamente nas Figuras 163 e 164, e Victor Vasarely em trabalho de Julio Plaza, na Figura 165). No caso da imagem de Roy Lichtenstein, a ironia é ainda mais explícita, já que o norte-americano reconstituiu, serigraficamente, a gestualidade gráfica de uma cor obtida pelo uso de um pincel, mecanizando, assim, a espontaneidade do gesto.

³¹ Em texto institucional (na posição de Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP) de apresentação da exposição *Julio Plaza: Indústria poética*, exibida no MAC USP Ibirapuera de 9/11/2013 a 8/01/2017, com curadoria de Cristina Freire.

Figura 163 - Julio Plaza e Regina Silveira.
Técnica do pincel 1 (série
 Didática – Edições *On/Off*), 1974.



Serigrafia em cores sobre papel, dimensões não informadas. Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Figura 164 - Julio Plaza e Regina Silveira.
Técnica do pincel 2 (série
 Didática – Edições *On/Off*), 1974.

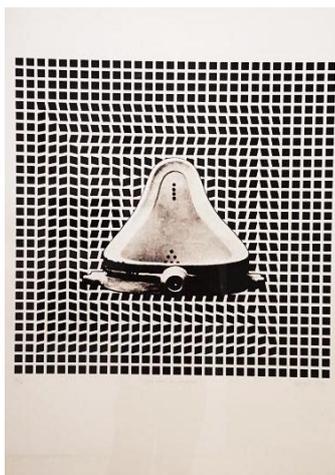


Serigrafia em cores sobre papel, dimensões não informadas. Foto de Dilson Midlej. Acervo
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Ao sobrepor imagens de artistas distintos, como se vê nas Figuras 163 e 164, Julio Plaza modifica seus significados originais; na prática, essa contraposição de imagens capturadas de artistas de poéticas tão diferentes, tais como Victor Vasarely, Fernand Léger e Marcel Duchamp, indicam a utilização da metalinguagem em reflexões críticas que demandam novas leituras daquelas imagens apropriadas.

A utilização da imagem de *A fonte*, de Marcel Duchamp, por Julio Plaza, alcança significativo patamar pelas possibilidades conceituais abertas pela desmistificação do *status* único de obra de arte, de sua reprodução ou réplica, e do papel ativo do fruidor na constituição do sentido da obra. É nesse contexto que Julio Plaza, com seus iconogramas, juntamente com Augusto de Campos, com sua poesia concreta, publicam *Reduchamp*, em 1976, pelas edições S.TR.I.P., São Paulo, com tiragem de mil exemplares, em que apresentam, de forma poética, a produção de Marcel Duchamp.

Figura 165 - Julio Plaza.
Duchamp vs. Vasarely, 1974.

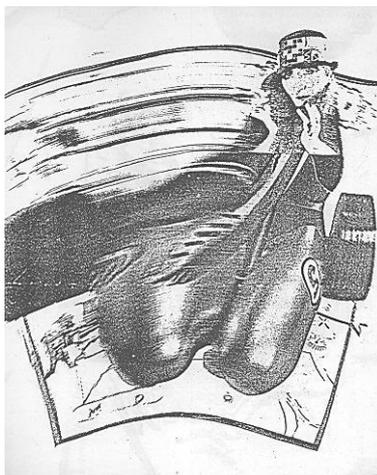


Serigrafia sobre papel, dimensões não informadas.
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

Os valores dos sistemas baseados na razão e na lógica, que prevaleciam na sociedade europeia, antes da Primeira Guerra Mundial, e que caracterizaram as estratégias dadaístas de combate foram substituídos pelos dadaístas por valores ancorados na anarquia, no primitivo e no irracional (DEMPSEY, 2010, p. 115), maneira análoga ao que Regina Silveira enfatiza na sua já mencionada série *Jogos de arte*, em que constitui uma crítica ao formalismo, enquanto tendência hegemônica em grande parte da produção modernista do século 20. Essa crítica também foi formulada por Julio Plaza e outros artistas da tendência conceitual, tal como se vê em trabalhos do pernambucano Paulo Bruscky (1949) em Xerox, colagem e arte postal, nos quais se vale de menções às ideias de Marcel Duchamp (Figura 166) e mesmo imiscuindo-se fisicamente no trabalho do artista espanhol Rafael Canogar, durante a Bienal de São Paulo em 1971 (Figura 167). Este último consistia de um grupo de pessoas em silhueta e em tamanho normal, ao qual o artista pernambucano se junta (à extrema direita), registrando a ação por meio de fotografia e denominando-a de “interferenciação”, como se quisesse frisar, com isso, a mescla dos vocábulos *interferência* e *ação*, atitudes, inclusive, comuns às obras e propostas dos demais artistas mencionados nesta seção.

Estas foram algumas das estratégias estabelecidas por artistas no Brasil que buscaram relacionar imagem e história da arte de maneiras inventivas, variadas e carregadas de criticidade, o que nos motivou denominar este capítulo de *Imagem e história da arte*. Resta-nos, daqui para frente, averiguar quais recursos e usos da ressignificação são lançados no cenário artístico brasileiro, enfoque do próximo capítulo.

Figura 166 - Paulo Bruscky.
Marcel Duchamp a 200 km por hora, 1978.



Xerografia, dimensões não especificadas na fonte.
Fonte: Bruscky e Navas (2012, p. 106).

Figura 167 - Paulo Bruscky. *Interferênciação no trabalho do artista espanhol Rafael Canogar durante a Bienal de São Paulo em 1971, 1971.*



Fotografia em preto e branco sobre papel. Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP - Ibirapuera, São Paulo.

4 RECURSOS E USOS DA RESSIGNIFICAÇÃO

Este capítulo, dividido em três partes, compreende considerações acerca dos pressupostos para abordar os recursos da apropriação de imagem no Brasil, que deflagraram e nortearam a investigação, atentando às suas variadas particularidades e à utilização da ressignificação no contexto proposto por esta pesquisa. A segunda seção enfoca a diferenciação entre *apropriação* e as modalidades *releitura* e *citação*. E a terceira se concentra nos fatores legitimadores da apropriação, buscando responder à questão *por que se apropria?*

4.1 NOSSOS PRESSUPOSTOS

Levando-se em consideração ser o objetivo geral desta pesquisa conhecer e ampliar as possibilidades de reflexão e de conhecimento das naturezas e problematizações das manifestações plásticas contemporâneas da arte no Brasil e na Bahia, em que a apropriação de imagens e conteúdos da história da arte sejam recursos operatórios preponderantes, trabalhamos com o pressuposto principal de que a apropriação de imagens é um procedimento teórico-operatório e um recurso poético praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder, ao fazer artístico, caracteres de intelectuação, erudição de conhecimento e legitimação. Uma vez que a apropriação de imagens referencia, interpreta ou questiona as formas, valores e sentidos de imagens preexistentes e as recontextualiza no tempo atual, lhes são conferidos novos sentidos e, nesse âmbito, a intenção de acréscimo valorativo às obras recentes dependeria da “qualidade” do discurso visual do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), do grau de criticidade inerente à maioria dos processos apropriaacionistas e ao fato de a geração de valor artístico ser algo concedido socialmente.

O deslocamento de valor em termos de obras plásticas se daria pela escolha do artista-fonte ou de obra admirada pelo artista atual e pela possibilidade deste de estabelecer diálogos, tendo como ponto de partida alguns conceitos da obra-fonte e a possibilidade de reestruturá-los no novo contexto. Assim se explica o interesse de muitos artistas na reinterpretação de obras existentes.

O acréscimo qualitativo de valor à obra de arte recente tem estrita relação com os aspectos de intelectuação e erudição de conhecimento que se queira explorar nas

citações utilizadas nas novas obras e na demonstração de erudição de conhecimento por meio das problemáticas levantadas por artistas anteriores e novamente pautadas nas obras atuais.

No nosso entendimento, essa adição de valor também funciona como estratégia legitimadora da apropriação, o que significa serem os processos legitimatórios os responsáveis pelo estatuto sociocultural da apropriação e, dentre esses, encontram-se o de *valor artístico* e o recurso da *citação*. A *citação* implicaria a utilização pragmática de algo preexistente (texto, imagem, ideia, conceito) para fundamentar, contextualizar e convencer o aceite público de uma nova ideia ou obra.

Para melhor caracterizar esse pressuposto principal, procedamos a breves esclarecimentos e comentários acerca dos seus elementos constituintes. O primeiro desses elementos é o que afirma ser a apropriação um *recurso poético*, o que parece ser evidente por si só, já que manifesta na aparência da apropriação essa singularidade de semelhança com outra obra. Essa constatação ou identificação resulta da migração de um detalhe ou totalidade de uma obra específica de um artista ou de certas qualidades plásticas expressivas de um tempo histórico distinto para outro, compondo um processo que pode ser ao mesmo tempo *translacional* – no sentido de transladação de um elemento compositivo, uma forma, uma imagem –, quanto *transnacional* – no sentido de abrangência geográfica de regiões e culturas diferentes. A confrontação desses elementos apropriados em seus novos contextos pode, todavia, variar de uma aparente imperceptibilidade em termos formais (como visto na junção das duas paisagens da pintura de Nicolaes Berchem – Figura 85 –, onde o cenário clássico do estilo italiano apropriado é mesclado a uma bucólica paisagem holandesa) para uma grosseira justaposição de elementos expressivos radicalmente divergentes, como percebido no dinamarquês Asger Jorn (1914-1973), com suas *Desfigurações*, série de pinturas de telas de segunda mão de outros autores que receberam por cima um tratamento gestual de pinceladas com cores berrantes.

O processo migratório de imagens se constitui, portanto, como *procedimento operatório* do artista promotor da apropriação, que poderá ou não vir a ser utilizado, a depender das estratégias e preferências do artista; pode se manifestar tanto em âmbito teórico, implicando a utilização e ênfase de ideias e conceitos preexistentes, quanto operatório, significando a remissão formal estilística à imagem-fonte. As reinterpretações de *Apollinaire esmaltado*, de Duchamp, feitas por Nelson Leirner e Regina Silveira, são representativas do recurso de âmbito teórico; podemos, inclusive,

também inserir a Figura 138 mencionada de Duchamp como representativa desse âmbito, por homenagear, mediante ideias, o poeta e crítico parisiense Apollinaire. Já o âmbito operatório é mais facilmente identificável por focar a semelhança de configurações formais, como a existente entre alguns temas de Manuel da Costa Ataíde, em relação às gravuras europeias, tal qual vista em *A promessa (cenar da vida de Abraão)* (Figura 90) ou as projeções perspectivistas de sombras dos *readymades Suporte de garrafas* e *Roda de bicicleta*, de Duchamp, promovidas por Regina Silveira em *In absentia: obras primas (M.D.)* (Figura 154). Há, também, a possibilidade de confluência ou combinação entre esses dois recursos teóricos e operatórios, o que pode ser constatado com a reapropriação por Sherrie Levine do “urinol” de Duchamp, na série de seis peças de bronze; ocorre o mesmo no Brasil, com Waltercio Caldas, no livro *Velásquez* e em *Los Velásquez* (Figura 148), nos quais o brasileiro problematiza a concepção de representação e dialoga com os jogos visuais presentes em Velásquez, deixando aparentes, todavia, alguns elementos indiciários da pintura-fonte, como a sala do palácio sem as personagens.

O segundo elemento constituinte do pressuposto principal é a afirmação de que o recurso poético da utilização de apropriação de imagens é praticado com a intenção de deslocamento de valor às obras recentes. A apropriação seria, então, um procedimento teórico-operatório de causalidade, que implica obrigatoriamente um resultado substancialmente distinto da obra-fonte, independentemente de se proceder à realização de uma cópia integral da totalidade da obra anterior ou de se mimetizar visualmente algum aspecto ou detalhe da obra-fonte. Esse resultado distinto da obra-referente, em nível de significação, é fruto do novo contexto em que a apropriação é materializada e percebida e parece constituir-se na verdadeira razão da existência e da utilização da apropriação. A aplicação da apropriação, na prática, resulta em um padrão de causalidade que conecta dois (ou mais) fatos artísticos, em que o surgimento do primeiro induz, origina ou condiciona a ocorrência do segundo.

Assim, uma vez aplicada, a apropriação de imagem é garantia de obtenção de novos sentidos e, a depender do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), “qualidades” presentes ou percebidas no discurso visual anterior podem vir a ser agregadas à nova produção. Parece ser mesmo este o espírito do fenômeno da apropriação de imagem, desde que entendamos que “qualidades” tanto podem expressar os elementos artístico-estéticos expressivos e sensíveis, quanto se referir a julgamentos de valores e de percepção dos sistemas socioeconômico e cultural.

Ressaltemos que o atual contexto pós-moderno entende semanticamente “qualidade” de forma distinta da acepção modernista de preservação da autoridade do criador, o qual, na conjuntura modernista, assumiu a imagem e os valores do gênero masculino (do “macho” – como muitas vezes é referido por estudos de gêneros – e da estrutura patriarcal), caucasiano (do “branco”, no jargão popular), eurocêntrico (pela hegemonia com que a cultura ocidental europeia se impôs a outras culturas estrangeiras) e heterossexual, e que, por ser autoritariamente excludente, é desdenhada por adeptos do pós-modernismo; isto porque estes consideram a “qualidade” modernista utópica, excludente e segregadora, em relação à diversidade cultural, étnica, sexual e de gênero, e pelo fato de o modernismo ser capaz de promover a ruptura entre arte e sociedade ao tender ao formalismo nas artes visuais e ao funcionalismo na arquitetura.

Ainda que o artista acresça valor à linguagem em suas produções atuais, ao referir-se ou citar outras obras, artistas ou mesmo estilos, as gerações de valor artístico e econômico são concedidas socialmente, uma vez que a criação artística insere-se em sistemas culturais, sociais e econômicos vinculados a uma específica sociedade e esta, por sua vez, se relaciona com outras.

O procedimento de acrescentar qualitativamente valor a obras artísticas mediante a apropriação ou resignificação de imagem implica o grau de criticidade inerente à maioria dos processos apropriacionistas, excluindo-se somente as falsificações de obras de arte, cujos propósitos parecem ser exclusivamente os de engodo, de lucro financeiro fácil e ilícito e de subversão da cadeia de valores do mercado de arte e pouco ou nada acresce à prática criativa. O valor da falsificação parece restringir-se a um simulacro, no qual a habilidade técnica mimética de cópia das características expressivas e de procedimentos técnicos reconstitutivos do *modus operandi* de um determinado artista objetivam enganar a todos. Distingue-se, assim, da cópia realizada como processo pedagógico, exercido principalmente no ensino acadêmico como recurso de aprendizagem, e que, por sua vez, exatamente para indicar seu *status* de cópia, é feita em dimensões menores que a pintura original e quase sempre se baseando em obras de referências de pintores conhecidos, já que seu intento não é o de engodo.

O deslocamento de valor, em termos de obras plásticas, se dá na escolha do artista-fonte ou da obra admirada pelo artista atual e pela possibilidade de estabelecer diálogos, tendo como ponto de partida alguns conceitos da obra-fonte e a

possibilidade de reestruturá-los no novo contexto, como um colóquio em que o artista de hoje continuasse os enunciados e as problemáticas anteriormente explorados. Assim se explica, por exemplo, o enorme interesse de muitos artistas – como Picasso, em especial, no contexto da arte ocidental –, em reinterpretar obras existentes, e a continuidade desses desenvolvimentos no decorrer dos séculos. Esse *acréscimo valorativo* guarda íntima relação com o procedimento de criticidade possibilitado pela ressignificação.

O acréscimo de valor à obra de arte recente por meio da ressignificação tem estrita relação com os aspectos de intelectuação e erudição de conhecimento que se queira explorar por meio das citações utilizadas nas obras recentes e na demonstração de erudição de conhecimento por meio das problemáticas levantadas por artistas anteriores e novamente pautadas nas reelaborações das obras recentes. Este configura o terceiro elemento constituinte do pressuposto principal.

No nosso entendimento, o deslocamento de valor também funciona como estratégia legitimadora da apropriação. Isso significa que consideramos os processos legitimatórios (e dentre estes, o de aferimento de *valor artístico*) responsáveis pelo estatuto da apropriação ou ressignificação, pelos aspectos de poderem, ao mesmo tempo, tanto referenciar uma forma ou conteúdo do passado, quanto questionar formas, valores e sentidos de imagens preexistentes, recontextualizando-as na nova produção. Os processos legitimatórios compreendem, ainda, o acervo de conteúdos e instrumentos teórico-metodológicos gerados pela cultura ocidental acessível a todos mediante o recurso da *citação*. No âmbito da literatura (porém, extensível ao discurso das artes visuais e aos estudos acadêmicos), Antoine Compagnon esclarece-nos que a “[...] citação é exemplarmente uma frase: a menor unidade de linguagem autônoma e fechada sobre si mesma. A frase vive: podemos transplantá-la; o que não significa matá-la mas somente intimá-la” (COMPAGNON, 1996, p. 36). A própria academia científica se vale da *citação* como instrumento “intimatório” que legitima o raciocínio e a reflexão ao permitir coligir ideias e descobertas de outros autores e cientistas em contraposição à nova tese da produção acadêmico-científica. “A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela” (COMPAGNON, 1996, p. 37).

Assim, quanto mais adequada for uma citação, mais produtora ela se mostrará no contexto que o pesquisador acadêmico quer, o que na prática significa trabalhar com o *corpus* prévio de conhecimento de autores (pensadores, cientistas,

artistas) reconhecidos e valorizados em nível científico-cultural, ou seja, os mais inquestionáveis saberes produzidos e as mais consolidadas informações existentes do acervo do pensamento e da cultura humana. Trata-se, portanto, de utilização pragmática de algo preexistente (texto, imagem, ideia, conceito) para fundamentar, contextualizar e convencer a aceitação pública de uma nova ideia ou obra. Daí se buscar parágrafos esclarecedores ou explicações de conceitos e questões de interesse epistemológico para fundamentar um dado cenário, em que uma nova ideia (uma tese, uma teoria, uma reflexão, uma crítica, uma criação artística) seja apresentada e defendida publicamente, procedimento eminentemente (mas não exclusivamente) acadêmico-científico.

Configura-se, dessa maneira, a contextualização do nosso pressuposto principal. Todavia, como o fenômeno é muito rico, tentamos aferir na pesquisa quatro outros pressupostos secundários, os quais, mesmo subordinados em nível de relevância ao pressuposto principal, não somente possuem conexão direta com aquele, como o complementam.

Ressignificação como apropriação de imagens

O primeiro pressuposto secundário é o de que a *ressignificação de imagens* é sinônimo de *apropriação de imagens*. Uma vez que a apropriação de imagens referencia, interpreta ou questiona as formas, valores e sentidos de imagens preexistentes e as recontextualizam no tempo atual, lhes são dados novos sentidos, portanto, são *ressignificados* (suas significações são alteradas) para a situação atual da produção plástica, conformados aos interesses do artista que pratica a apropriação e à recepção da obra, pelo público e pelo meio artístico. Constata-se, então, que a imagem apropriada e disposta em seu novo contexto significa algo distinto ou diferente da concepção original, pois implica outro criador (artista), outro contexto visual e sociocultural (em que a nova produção artística se insere) e, conseqüentemente, outro receptor ou fruidor, condicionando-a, assim, a novas significações, muitas das quais podem inclusive ser estranhas à imagem-fonte apropriada ou mesmo à mensagem pretendida pelo artista anterior. Assim, a despeito de suas distintas etimologias e do fato do ato de resignificar também se aplicar a fenômenos extra artísticos, a nosso ver, *apropriação de imagens* e *ressignificação de imagens* implicam sentidos semelhantes.

A acepção de *sentido* à qual aqui nos referimos é a de “[...] conteúdo que se procura transmitir”, tomada da análise de Teixeira Coelho (2011, p. 105), proferida em relação às manifestações da dança e do teatro pós-modernos, enquanto que *significação* corresponderia ao “[...] conteúdo que eventualmente pode vir a ser gerado numa dada relação concreta” (COELHO, 2011, p. 105). É essa significação que estaria sujeita às alterações, dependendo do contexto em que a apropriação se manifeste.

A nosso ver, *ressignificação* expressa a noção de que um “[...] mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 138) e que uma “[...] coisa tem tanto sentido quantas são as forças capazes de se apoderar dela” (DELEUZE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 138). Georges Didi-Huberman (2013a, p. 138) destaca que Aby Warburg nunca pensara de outra maneira em relação ao estatuto das fórmulas de *páthos* antigas descobertas por ele, sempre reapropriadas em períodos subsequentes e sofrendo metamorfoses no curso cambiante de suas sobrevivências e seus renascimentos.

Assim, a mênade pagã pode tornar-se um anjo da Anunciação, como em Agostino di Duccio. Também assim, o corte suplicante pode transformar-se num milagre de cura, como em Donatello no altar da basílica de Santo Antônio de Pádua. E ainda o gesto de pavor, numa figura antiga do grupo dos *Nióbidas*, pode transformar-se no gesto de heroísmo vitorioso do *Davi* de Andrea del Castagno (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 138).

Nas apropriações clássicas protagonizadas pelos pintores renascentistas, por exemplo, Leopoldo Waizbort comenta, em texto de apresentação do livro *Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg*, que imagens de teor demoníaco são metamorfoseadas em favor de outras formas, sendo que “[...] a energia se mantém, o traço figurativo se mantém, mas o conteúdo se altera. Antes, uma mênade dançante; depois, uma Salomé dançarina” (WARBURG, 2015, p. 11).

Leopoldo Waizbort destaca que Warburg “[...] chama a atenção e procura demonstrar como os artistas utilizam-se de formas de figuração já existentes, que são reprocessadas em função de suas necessidades expressivas” (WARBURG, 2015, p. 11), e comenta:

Talvez se possa dizer que é também assim que as imagens adquirem suas dimensões simbólicas, impregnadas de sentidos atribuídos ao longo de sua existência – existência proteiforme, marcada por transformações – e

processando sem parar novos e velhos sentidos, e com isso transformando-se. São ao mesmo tempo suportes e conteúdos, desacreditando a separação de conteúdo e forma – e portanto desacreditando uma análise apenas de conteúdo ou apenas de forma, como era usual à época de Warburg e para além dela (WARBURG, 2015, p. 18-19).

Esse reprocessamento, portanto, caracteriza a ressignificação, que implica em significação distinta da existente anteriormente.

Apropriação de imagens e recepção

O pressuposto secundário seguinte que aventamos é o de que as apropriações de imagens são dependentes da interpretação ativa do perceptor. Devido a isso, implicam graus distintos de referencialidade, uma vez que o fenômeno só atinge sua plenitude mediante o reconhecimento, pelo perceptor, das imagens-fonte utilizadas na apropriação. Dependem, assim, da bagagem cultural do perceptor para estabelecer sua dinâmica. Entendemos “referencialidade” como o reconhecimento, pelo perceptor, do referente (ou seja, de obra ou imagem que serviu de fonte para a apropriação) e de vínculos entre a imagem atual e a anterior, feita por outro artista. Pela dependência que a apropriação de imagens tem com a interpretação ativa do perceptor, o fenômeno seria passível de não reconhecimento parcial ou total e dependeria, assim, do perceptor para estabelecer a dinâmica do reconhecimento da apropriação e, conseqüentemente, de sua interpretação.

A interpretação ativa do perceptor é devedora de um contexto e de um amplo exame no qual

[...] perguntar se as propriedades e qualidades atribuídas a uma obra de arte são de fato discerníveis nela é colocar essa obra no foco específico de um amplo exame. Pois as coisas às quais nos referimos como “obras de arte” não são necessariamente vistas e conhecidas “em si” e “por si”; existem para nós enquanto elementos de um universo de idéias, teorias, valores e crenças, dos quais são inseparáveis (HARRISON, 1998, p. 142).

A participação ativa do perceptor frente à obra de arte já implica interpretação ou, pelo menos, tentativa interpretativa e, como consequência, a geração de significados, como nos instruiu Panofsky ao discorrer sobre o denominado *nível formal* da visão que, segundo este iconólogo, não existe, não pode existir (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133). Panofsky informa que as primeiras tentativas de uma

descrição puramente formal são impossíveis no domínio das artes plásticas, pois não deveria sequer empregar palavras tais como “pedra”, “homem” ou “rochedo”. Para ele, em uma descrição da célebre pintura *Ressurreição*, de Grünewald, por exemplo, o simples fato de chamar uma mancha escura no alto de “céu noturno” ou manchas de tonalidades claras de “corpo humano” e, sobretudo, dizer que esse corpo está situado “diante” desse céu noturno seria relacionar algo que representa algo que é representado, um dado formal, plurívoco de um ponto de vista espacial a um conteúdo conceitual que é tridimensional (PANOFSKY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133). Trata-se, naturalmente, de uma representação bidimensional, cujo tema “acontece” e se apresenta em profundidade perspéctica. Em certo sentido, toda descrição, antes mesmo de ter começado, terá invertido a significação dos fatores de representação puramente formais para fazer deles símbolos de algo que é representado. Sendo assim, a descrição abandona uma esfera puramente formal para se alçar ao nível de uma região de sentido (PANOFSKY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133). Em resumo, Panofsky crê que toda descrição *já* terá invertido a percepção em sistema de significação e que o simbólico precede e inventa a realidade.

Apropriação de imagens e autonomia criativa

Dando continuidade, o terceiro pressuposto secundário refere-se aos procedimentos de apropriações de imagens que garantem aos artistas praticantes autonomia criativa no uso de imagens preexistentes e a possibilidade de influenciar epistemologicamente o campo artístico. A apropriação de imagens garantiria aos artistas a possibilidade de livre escolha e uso de imagens preexistentes, contribuindo, assim, para sua autonomia criativa, mediante a ampla oferta icônica (de imagens de obras de arte) que pode funcionar como um catálogo de formas, composições, proposições e ideias, as quais podem ser tomadas como pontos de partida e como referência para desdobramentos, diálogos e atualizações, segundo a concepção atual que se queira dar. Ao vincular as obras atuais a conteúdos e características específicas de trabalhos de artistas anteriores, o artista atual pode promover a ampliação do conhecimento, já que a reflexão produzida e instigada pela obra de hoje e que se vale da apropriação pode promover novos enfoques, novas interpretações e novos estudos às obras anteriores, modificando o *estado da arte* do conhecimento.

Na introdução de *A arqueologia do saber*, Michel Foucault (2014, p. 36) comenta que das vastas unidades descritas como “épocas” ou “séculos” em algumas disciplinas, a atenção deslocou-se para fenômenos de ruptura e detecção da incidência das interrupções, cujos estatutos e naturezas são muito diversos, abrangendo: *atos e limiares epistemológicos*, descritos por Gaston Bachelard (a suspensão da acumulação indefinida dos conhecimentos e a identificação de um tipo novo de racionalidade); *deslocamentos e transformações dos conceitos*, segundo Georges Canguilhem (a história de um conceito é a dos seus diversos campos de constituição e validade, das suas sucessivas regras de uso, dos meios teóricos múltiplos); ainda de Georges Canguilhem, mais duas instâncias: as *escalas micro e macroscópicas da história das ciências* (nas quais os acontecimentos e as suas consequências não se distribuem da mesma maneira e não é a mesma história que, aqui e ali, se verá contada); e *redistribuições recorrentes*

[...] que **fazem aparecer vários passados**, várias formas de encadeamentos, várias hierarquias de importâncias, várias redes de determinações, várias teleologias, para uma só e mesma ciência à medida que o **seu presente se modifica**: de tal modo que as descrições históricas se ordenam necessariamente segundo a actualidade do saber, se multiplicam com as suas transformações e não param, por sua vez, de romper consigo próprias [...] (FOUCAULT, 2014, p. 37. Grifos nossos).

Naturalmente que o objeto ao qual Foucault centra a atenção é o discurso como uma prática que tem suas formas próprias de encadeamento e de sucessão, abrangendo o saber e a historização do pensamento humano como um todo e não especificamente o fenômeno da apropriação de imagens que aqui almejamos discutir. Se considerarmos as artes plásticas como discurso (e, nela, a particularidade da apropriação de imagens), o trecho transcrito do filósofo ilustraria o que acreditamos ocorrer no trânsito de imagens entre períodos distintos, ou seja, que a relação que se estabelece entre o tempo atual – o presente que se modifica constantemente do ponto de vista do saber, tanto por meio da criação artística, quanto dos estudos reflexivos enfocando as artes visuais – e o passado histórico, como processo ativo em que o conhecimento presente ajuda a descortinar e modificar os pontos de vistas sobre os “vários passados” influencia epistemologicamente, o campo artístico.

Modificações da percepção do passado por meio da produção de conhecimento sensível e intelectual, promovido em épocas posteriores, estão

presentes em vários períodos da história da arte, inclusive em manifestações nas quais se valeram da reutilização de imagens e elementos escultóricos e arquitetônicos, como aquelas observadas na cultura da Idade Média românica,¹ termo que significa “à maneira romana”, mas também influenciada pelas tradições carolíngias, bizantinas e islâmicas. Ou na valorização da retórica e de formas literárias e visuais antigas pelo Renascimento, que promoveu uma revisão da cultura clássica pagã, concomitante ao nascimento da cultura burguesa. Panofsky (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 79-80) é um dos muitos autores que referenda a persistência das concepções clássicas durante toda a Idade Média: concepções literárias, filosóficas, científicas e artísticas e que elas foram de especial importância depois de Carlos Magno. O autor citado complementa que as formas artísticas em que as concepções clássicas haviam persistido durante a Idade Média eram totalmente diferentes de nossas ideias atuais sobre a Antiguidade, ideias que não apareceram antes do Renascimento, em seu verdadeiro sentido de “re-nascimento” da Antiguidade como fenômeno histórico bem definido, ou seja, que a arte renascentista possibilitou novas compreensões do pensamento e da arte da Antiguidade.

Outros exemplos que podem ser citados são o interesse pelo exótico do romantismo, a valorização da arte africana pelas vanguardas históricas e, mais recentemente, as contribuições do feminismo, do movimento *queer*, e do multiculturalismo, dentre outros, em que também se evidenciam a disseminação da apropriação de imagens e cujas reflexões alteram e modificam a história estabelecida.

Não exageramos ao considerar as artes plásticas como discurso. É o próprio Foucault quem aponta a utilização do seu método arqueológico como de possível aplicação às artes plásticas:

Pode-se, para analisar um quadro, reconstituir o discurso latente do pintor; pode-se querer descobrir o murmúrio das suas intenções que acabam por não ser transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar apreender essa filosofia implícita que se supõe formar a sua visão do mundo. É possível interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer aquilo que o pintor terá podido extrair delas.

¹ A exemplo do portal sul da Igreja de São Pedro, do Mosteiro de Moissac, na França, em que o mainel apresenta relevos de leões, da mesma forma que os animais entrelaçados das miniaturas irlandesas e semelhantes aos têxteis e trabalhos em metais persas (DAVIES, 2010, p. 370-371) e as jambas (os lados das portas) com contornos recortados circularmente foram modelados a partir de um artifício islâmico muito popular, o que denota admiração das formas da arte islâmica e consideração pelos feitos artísticos árabes e cujos “[...] actos de apropriação também podiam expressar a ambição cristã de dominar o inimigo muçulmano” (DAVIES, 210, p. 370). A referência de formas à arte islâmica e sua utilização, permitem não apenas que uma cultura exógena se faça ali presente, mas também se evidenciem seus valores e elementos culturais, o que possibilitam conhecer melhor a cultura árabe.

A análise arqueológica teria um outro fim: investigaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos não terão sido, na época considerada, nomeados, enunciados, conceptualizados numa prática discursiva; e se o saber ao qual essa prática discursiva dá lugar não terá sido inserido talvez em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas, e quase no próprio gesto do pintor. Não se trata de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de “dizer”, que teria a particularidade de dispensar as palavras. Seria necessário mostrar que, pelo menos numa das suas dimensões, é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a pintura não é uma pura visão que deveria transcrever-se em seguida na materialidade do espaço; Também não é um gesto cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser libertadas por interpretações subsequentes. É inteiramente atravessada – e independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber (FOUCAULT, 2014, p. 250).

Apropriação de imagens como exercício colaborativo

Por fim, o quarto pressuposto secundário, o de que a apropriação de imagens pode ser entendida como exercício colaborativo entre artistas (autorizado ou não) e, dessa maneira, problematiza os aspectos identitários e de individualidades que dificilmente são conciliados na obra que se vale das imagens-fonte apropriadas. A apropriação de imagens independe de autorização do artista anterior e, nesses moldes, uma grande liberdade é praticada pelo artista atual, prática esta que implica muitas questões: de propriedade intelectual, de autoria, de discussão da pertinência da originalidade e mesmo de aspectos identitários, já que as características expressivas de um artista manifestam-se nas formas, composições e recursos plásticos utilizados, elementos presentes e mantidos na imagem apropriada, seja ela um fragmento ou sua totalidade.

Não parece haver dúvidas quanto à constatação de que um trabalho que apresente apropriação de imagens traz, evidenciada no próprio âmbito da sua plasticidade, a colaboração de outrem ou então de mais artistas. A evidência pode ser percebida na forma (equilíbrio, configuração, uso da linha e texturas, desenvolvimento) e no reconhecimento de elementos composicionais (orientações e direções espaciais, diferenciação de superfícies, luz, cor – harmonias, predomínios de tonalidades – e proporções). Assim, a posição singular de um sujeito falante enquanto autor é devedora das articulações que realiza a partir de material pregresso, existente e

produzido por outros artistas (recursos apropriados), ao qual se acresce a contribuição do artista atual (o articulador apropriador).

Não precisa haver concordância ou permissão do artista anterior para que o procedimento apropriacionista ocorra. Não há controle do artista anterior, mesmo nos casos em que esteja vivo e seja contemporâneo do agente apropriador, como foi o caso de Elaine Sturtevant com a recriação das aparências dos trabalhos de Claes Oldenburg e de outros artistas seus contemporâneos e já bastante conhecidos à época, tais como Andy Warhol, George Segal, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Segundo Anne Dressen (2010, p. 18), a própria Sturtevant sempre declarou que o que ela queria era principalmente observar as reações dos artistas em relação às suas obras apropriadas. Não nos cabe, aqui, tecer julgamento acerca dessa declaração, por acreditarmos não caber aos artistas justificar ou explicar seus trabalhos, ainda que muitos o façam. Contudo, seria pedir que além de artista fosse também um crítico ou teórico propenso a nos convencer da pertinência e relevância de seus trabalhos.

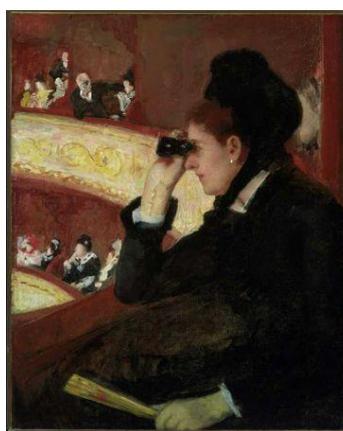
Figura 168 - Auguste Renoir. *La première sortie* [A primeira saída], 1876.



Óleo sobre tela, 64 x 50 cm.
National Gallery, Londres.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 169 - Mary Cassatt. *Mulher de preto na Ópera*, 1879.



Óleo sobre tela, 80 x 65 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.

Fonte: Garb (1998, p. 265).

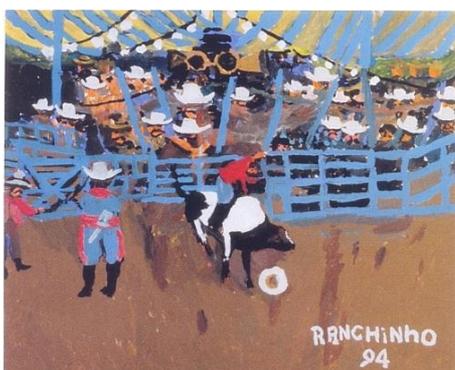
No contexto da história da arte ocidental, Mary Cassatt (1844-1926) (Figura 169) protagonizou explorar o tema da ópera² e se apropriar da composição de *La première sortie* [A primeira saída], de 1876, pintura de seu contemporâneo Auguste Renoir (Figura 168):

² Mary Cassatt usou o tema da ópera em pelo menos oito variações (GARB, 1998, p. 262).

Que uma artista copiasse o trabalho de um colega demonstra a sua tentativa de chegar a um acordo com o gênero tal como era articulado na época. Era muito comum que os artistas fizessem cópias dos trabalhos dos “velhos mestres” que admiravam, mas não tão comum copiar o trabalho de artistas contemporâneos. Fazer isso implicava uma imitação das mais atrevidas, neste caso a imitação de um mundo tal como era visto por um homem que pintava mulheres. Cassatt coloca-se temporariamente na pele de um artista (GARB, 1998, p. 262).

No contexto brasileiro, o paulistano Rodrigo Andrade (1962) explora, de maneira igualmente desconcertante, essa possibilidade apropriacionista de imagens, como exercício colaborativo entre artistas que vivem no mesmo período, com as “réplicas” de pinturas de Ranchinho (1923-2003), artista *naïf* brasileiro pelo qual Rodrigo Andrade nutre grande admiração (Figuras 170 e 171).

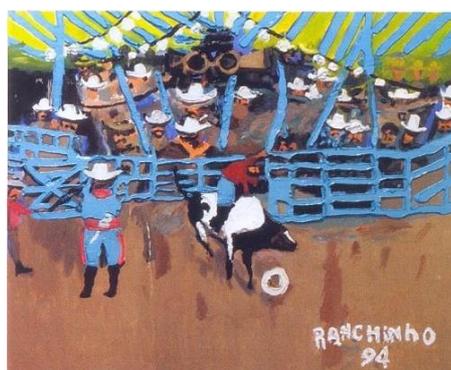
Figura 170 - Ranchinho.
Rodeio, 1994.



Óleo sobre tela, 60 x 73 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 171 - Rodrigo Andrade. *Versão sobre obra de Ranchinho “Rodeio”, 1994-2012.*



Óleo sobre tela sobre MDF, 60 x 73 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Rodrigo Andrade se refere às suas pinturas baseadas em Ranchinho como “réplicas” e em declaração por ocasião da mostra *Jogo dos sete erros: Ranchinho e Rodrigo Andrade: 10 pinturas e 10 versões*, ocorrida na Galeria Estação, em São Paulo, em 2012, onde suas réplicas figuravam lado a lado com os originais de Ranchinho, assim se justificou em texto de sua autoria no catálogo da exposição:

No meu caso, procurei manter um caráter de imitação, de tal forma que de longe elas parecessem idênticas às originais e a diferenciação fosse percebida apenas de perto, procurando assim surpreender o espectador e criar diferentes níveis de relação com as originais. Aqui, a presença do par – a pintura original e a réplica, lado a lado – é fundamental. Só assim é possível ver quanto são parecidas e quanto são diferentes. Esse é o jogo. O processo me colocou numa posição incomum, a de imitar o modo de pintar de outro artista, no caso, a maneira rápida, ansiosa, de um só fôlego como Ranchinho pintava. Usei pincéis redondos, como os que ele usava,

geralmente maiores e mais estropiados do que os detalhes pediam. E tentei manter a mesma rapidez, o que para mim é algo natural, uma vez que eu mesmo também tenho certa urgência semelhante. É curioso ter de usar toda minha destreza para imitar uma gestualidade canhestra. E, ao pintar “do mesmo jeito” que ele, de certa maneira entrei na sua mente agitada, o que me abriu um espaço psicológico esquisito e interessante (GALERIA..., 2012, p. 12-13).

Essas pinturas baseadas em quadros de Ranchinho radicalizam o que aqui evidenciamos tratar-se de exercício colaborativo entre artistas e, assim como também observado em Sturtevant (já que criava obras semelhantes aos dos seus contemporâneos), caracteriza-se como produção homóloga, ou seja, como produção equivalente e correspondente, embora mais ou menos diversa. Ao mesmo tempo, essas pinturas demonstram as possibilidades que podem se desdobrar a partir de obras existentes, tais como os métodos técnicos aplicados, os quais podem garantir resultados semelhantes em termos de aparência final da pintura e, ao mesmo tempo, diferenciar os dois autores, já que a réplica é tratada com um empastamento e uma valoração da matéria inexistente no original de Ranchinho.

Poder-se-ia objetar tratar-se essa abordagem de Rodrigo Andrade de plágio. Contudo, isso parece não se aplicar, se considerarmos plágio como o empréstimo literal de uma obra que não é mencionada (não é identificada) ao fruidor e que, por meio dessa estratégia, Rodrigo Andrade se passasse por autor de obra que é de outro, no caso Ranchinho. Como Rodrigo Andrade estabelece, como proposta, a exibição das duas pinturas concomitantemente, uma ao lado da outra, não poderíamos tomar sua pintura calcada em Ranchinho como plágio e sim como exercício colaborativo entre artistas, pois a autoria da obra-base apropriada não é apenas mostrada, como também é mantida em sua integridade visual, diferenciada apenas por procedimentos técnicos aplicados. O artista paulistano não nega a precedência pictórica de Ranchinho. Ao contrário, ele destaca a autoridade do pintor *naïf* e a ela acresce sua homenagem, tributo esse que atinge seu ápice justamente na exibição concomitante das pinturas dos dois.

Ao exercício colaborativo entre artistas praticados por Sturtevant e por Rodrigo Andrade, devemos acrescentar a coleção Duda Miranda, de 34 obras. Isso porque essa coleção é composta por reproduções de obras de artistas internacionais contemporâneos, conhecidos no circuito artístico, tais como Joseph Beuys, Yves Klein, Dan Flavin, Robert Smithson, Felix Gonzalez-Torres e Olafur Eliasson, e pelos

artistas brasileiros Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Artur Barrio, Carlos Zílio, Arthur Bispo do Rosário, Marepe, Rivane Neuenschwander e Lia Chaia. De Marepe, por exemplo, é reproduzida a sequência fotográfica de *Doce céu de Santo Antonio*, 2001, que na “versão” da coleção Duda Miranda é a artista Marilá Dardot que aparece em silhueta recortada pela contraluz do sol, segurando e comendo pedaços de algodão-doce, copiando a sequência fotográfica da *performance* na qual Marepe aparece poeticamente “comendo nuvens”. Assim, a obra-origem de Marepe, denominada *Doce céu de Santo Antonio*, cede lugar, na coleção Duda Miranda, à versão de Marilá Dardot, intitulada *Doce céu de Belo Horizonte*, 2006. Em outro trabalho, *Matisse/talco*, 2006, é a já comentada obra de Waltercio Caldas (Figura 17) adaptada para a coleção Duda Miranda, mediante aplicação de talco sobre a reprodução de *A dança II*, 1909-10, de Matisse.

A mineira Marilá Dardot (1973) adapta a criação marepiana (e as dos demais artistas daquela coleção) ao contexto afetivo de sua cidade, onde vive, e por meio daquele conjunto, juntamente com a participação do artista mineiro, natural de Tiradentes e que vive no Rio de Janeiro, Matheus Rocha Pitta (1980), põe em discussão questões sobre autenticidade, criatividade, colaboratividade e valor do objeto de arte, situação tornada extrema quando se percebe que nem mesmo o colecionador é "autêntico" no sentido de ter existência física própria, já que ele é uma criação dos artistas, ou seja, não é um ser humano de carne e osso.³

A dupla de artistas assim se justifica: "Não queremos enganar ninguém. Duda não está inserido no mercado", diz. "Não é um trabalho meu nem do Matheus, por isso criamos um terceiro. Para a gente, ele existe. Foi uma estratégia minha, mas não apresento como meu trabalho" (LOUREIRO, 2006) e alega que "Duda oferece várias pistas de que não é uma pessoa real", o que faz com que a coleção evoque um clima farsesco. Outra justificativa se encontraria, também, nos vínculos entre as artes visuais e procedimentos literários, frequentes na produção de Marilá, funcionando como licença poética na reflexão entre uma peça original, sua réplica e a construção

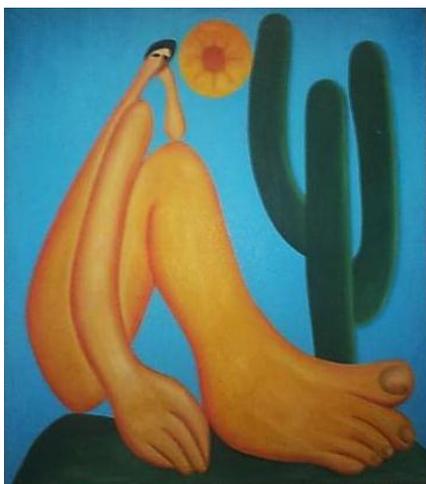
³ Trata-se de um "personagem conceitual" criado por Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, que "[...] se move nos tênues limites entre ficção e realidade", conforme a dissertação de mestrado de Marilá Dardot, intitulada *A de arte: a coleção Duda Miranda*, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, em 2003 (LOUREIRO, 2006).

Duda Miranda possui até mesmo um e-mail, com o qual se correspondia com alguns amigos e seus criadores. “A coleção Duda Miranda” foi exibida de 14 de maio a 21 de agosto de 2006, no apartamento 11 do Edifício Duval de Barros, Rua Sergipe, 250, centro de Belo Horizonte, como parte do mestrado de Marilá Dardot e o catálogo da exposição com reprodução de todas as obras encontra-se disponível na Internet, no endereço https://issuu.com/amir_brito/docs/dudamiranda

da identidade ficcional: "A obra que Duda refaz reclama o valor de uso e questiona o valor de troca da obra de arte", explica a artista (LOUREIRO, 2006).

No contexto baiano é incomum esse tipo de abordagem homóloga de obras e, em geral, quando ocorre, destina-se a fins pedagógicos de aprendizagem. É neste contexto, baseado em uma reprodução em revista, que o escultor e pintor Billy de Oliveira (1965), nascido em Salvador e residente em Cachoeira, reproduziu a famosa *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. A versão de Billy de Oliveira (Figura 172) serviu para familiarizar o artista com a inédita anatomia humana, a qual seria reutilizada por ele em outras obras de sua autoria, de criação livre, a exemplo de *Namoro* (Figura 173), conforme dados levantados por Lucas Silva⁴ (MIDLEJ, 2016, p. 26).

Figura 172 - Billy de Oliveira.
Reprodução de "Abaporu", 2005.



Óleo sobre tela, 110,5 x 97,5 cm.
Fonte: Acervo do artista. Cachoeira, Bahia.

Figura 173 - Billy de Oliveira.
Namoro, 2006.



Óleo sobre tela, 96 x 56 cm.
Fonte: Acervo do artista. Cachoeira, Bahia.

⁴ No contexto de pesquisa de Iniciação Científica de graduação do curso Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em projeto de autoria de Dilson Midlej (2016) e em visitas ao atelier do artista, Lucas Alves Oliveira da Silva identificou influências de outras obras consagradas, só que neste caso restringia-se exclusivamente ao tema – a *Última Ceia* –, do famoso mural de Leonardo da Vinci. Billy de Oliveira retrabalha este tema e substitui os apóstolos por personagens da cultura local de Cachoeira, no Recôncavo baiano, onde vive. O discente pesquisador identificou que o artista também se deixou influenciar por Jackson Pollock, apropriando-se da técnica gotejante do norte-americano. Em todos esses casos mencionados, confirmou-se a comunicação de massa como origem e mediadora dessas informações iconográficas por meio de reproduções que chegaram à atenção do artista Billy. Lucas Alves Oliveira da Silva é agora um egresso da UFRB e mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da escola de Belas Artes, UFBA.

4.2 A APROPRIAÇÃO, A RELEITURA E A CITAÇÃO

Antes de focar mais detalhadamente o que constitui a *apropriação*, a *releitura* e a *citação*, julgamos necessário comentar brevemente a diferenciação dessas três em relação à *influência*, vocábulo normalmente lançado mão pela história da arte para expressar a derivação afínica de soluções formais, temáticas ou estilísticas entre artistas ou entre escolas e, principalmente, para justificar determinadas semelhanças, quando se compara a obra de um artista em relação aos seus mestres ou a outros criadores. O questionamento da identificação de possíveis influências na história da arte é posta em dúvida em muitas ocasiões, ainda que legítima do ponto de vista metodológico sobre a análise das expressões artísticas, motivo que levou Gombrich a afirmar:

Acusar a história da arte de concentrar-se na busca de influências e de, por isso, não perceber o mistério da criatividade já se tornou quase estupidez. Talvez seja, até, a maior acusação que lhe fazem. Mas não é bem assim. Quanto mais nos conscientizamos da enorme impulsão que move o homem no sentido de repetir o que aprendeu, tanto mais admiramos aqueles seres excepcionais que conseguiram quebrar o encanto e realizar um significativo avanço em cima do qual outros pudessem construir (GOMBRICH, 2007, p. 20).

Gombrich corrobora o que seu amigo e mentor Ernst Kris escreveu no livro *Psychoanalytic explorations in art [Explorações psicanalíticas em arte]* de que há muito chegamos à conclusão de que “[...] a arte não é produzida num espaço vazio, de que nenhum artista é independente de predecessores e modelos, de que ele, tanto quanto o cientista ou o filósofo, é parte de uma tradição específica e trabalha numa área estruturada de problemas” (GOMBRICH, 2007, p. 25) e de que o grau de mestria, nesse contexto e em certos períodos para modificar esses rigores, são, presumivelmente, parte da complexa escala pela qual o êxito final é medido.

Sem perder de vista o questionamento da identificação de possíveis influências na história da arte e em outra ocasião, Gombrich, ao falar de autoexpressão em Michelangelo e do poder profético de seu *Moisés*, identifica uma possível influência exercida por Donatello, de quem Michelangelo teria herdado a linguagem e as convenções da escultura ocidental ao representar figuras de autoridade e poder:

A estátua de São João, de Donatello deve ter impressionado Michelangelo no período em que esteve em Florença. Alguns artistas e críticos se

assustam ao ouvir historiadores da arte falarem sobre influência, como se estivéssemos acusando um gênio de ter roubado ideias de um terceiro. Mas nós roubamos nossas ideias, uma vez que, como nos lembra Richards, devemos nossa linguagem “a inúmeros representantes de nossa espécie, que, cuidando dos significados, desenvolveram a Mente desconhecida do Homem”. Michelangelo inspirou-se na tradição que foi belamente incorporada pelo majestoso evangelista sentado de Donatello; era uma tradição que havia alcançado sua plenitude em muitas grandes obras ao longo dos séculos (GOMBRICH, 2012, p. 181-182).

Norbert Lynton (2000, p. 24), ao discorrer sobre algumas características do expressionismo, tais como a de que a intensificação do poder expressivo não seria peculiar somente à arte do século 20, referenda o caráter da *influência* entre períodos da história da arte:

A tradição veneziana de iluminação espetacular, cores opulentas e pinceladas individuais, por vezes apaixonadas, era, em certa medida, uma tradição expressionista. Dela derivam pintores como El Greco (cuja fama extrema data do início deste século [20]) e Rembrandt. Mesmo na Itália Central, onde a teoria clássica foi definida e academias foram fundadas para propagá-la, o ímpeto pessoal que tinha levado Michelangelo à veemência e à distorção foi imitado por gerações de homens menores com rendimentos rapidamente decrescentes. Ambos os exemplos, dos meios pictóricos sobrecarregados e da distorção figurativa e composicional, são importantes para o expressionismo moderno (LYNTON, 2000, p. 25).

Já John Golding (2000, p. 39-40), dissertando sobre o cubismo e as fontes em que Picasso teria se inspirado para criar *Les demoiselles d'Avignon*, ressalta que sem as realizações de Gauguin, por exemplo, seria impossível que aquela tela de Picasso tivesse chegado a existir e, juntamente à alegada e discutida influência exercida pela escultura africana sobre Picasso na constituição dessa pintura, acrescem-se outras relevantes influências:

Nas formas angulares e alongadas, e na luz branca e áspera, há um reflexo do interesse de Picasso em El Greco. Há elementos tirados da pintura dos vasos gregos, da escultura grega arcaica e da arte egípcia. Depois, existe uma referência direta às convenções faciais da escultura ibérica nas cabeças das duas figuras centrais. Mas, para que se considere o quadro um prelúdio ao cubismo, a atenção deve ser focalizada nas duas principais influências que concorrem para a criação de *Les Demoiselles*, pois essas foram as duas principais formas artísticas que condicionariam o desenvolvimento inicial do movimento.

Em primeiro lugar, o protótipo mais próximo para esse tipo de composição, com mulheres nuas e parcialmente vestidas, encontra-se na obra de Cézanne; de fato, a figura agachada no canto inferior direito, com suas deformações extraordinárias, baseou-se originalmente numa figura de um pequeno Cézanne que Matisse possuía. Em última análise, às

características cézannianas em *Les Demoiselles* (que são ainda mais acentuadas nos estudos preliminares do quadro) iriam sobrepor-se outras influências mais fortes; mas não seria inadequado ver essa pintura como uma espécie de homenagem ao mestre de Aix (GOLDING, 2000, p. 39-40).

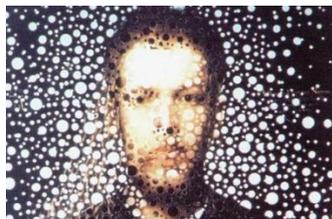
Entendido o muitas vezes imensurável papel que a influência pode exercer na produção plástica, cabe-nos, a partir de agora, tentar estabelecer diferenciações entre *apropriação*, *releitura* e *citação*, considerando, todavia, ser a distinção entre elas tênue e às vezes difícil de estabelecer, bem como as razões e motivações que levam os artistas a utilizar algumas dessas estratégias. Um dos que mais as praticou foi Pablo Picasso. Em 1963, o escritor francês Michel Leiris, um dos amigos mais próximos do pintor, acreditava ser o ato de pintar o mais importante de todos os temas e explicava que “[...] estava se referindo ao fascínio de Picasso pelos quadros dos outros, atestado por seus numerosos pastiches, reelaborações e assim por diante” (LEIRIS, 1992, p. 595 *apud* GINZBURG, 2014, p. 115). No caso de Picasso, tanto a apropriação de imagens, quanto a releitura e a citação, ainda segundo Leiris, foram motivadas pela admiração do artista em relação a obras de outros.

A *apropriação* caracteriza-se por manter, na obra atual, praticamente sem alteração e na sua integridade, todas as características formais e composicionais da imagem-fonte – ou a maior parte delas –, ainda que também seja possível ocorrer – e com frequência isso é observado –, a agregação de outros elementos estranhos à imagem-fonte.

Por ser um procedimento teórico-operatório, a *apropriação* de imagens possibilita aos artistas grande variedade de recursos criativos, tais como os observados nos resultados do procedimento utilizado pelo paulistano Albano Afonso (1964), que consiste em perfurar, repetidamente, reproduções em fotografia digital de pinturas da autoria de grandes mestres, em que diversos círculos vazados na reprodução da pintura deixam entrever partes de outra imagem disposta ao fundo. Em *Autorretrato com Dürer* (Figura 174), Albano Afonso mescla seu rosto ao do artista alemão Albrecht Dürer. Dado ao predomínio desejado de se evidenciar o rosto do fotógrafo, é este que predomina sobre a imagem em pintura do autorretrato de Dürer, por meio de uma reprodução corrompida por grande quantidade de círculos vazados, exatamente para melhor evidenciar o rosto do fotógrafo. Já em *Dürer* (Figura 175), a reprodução de outro autorretrato pintado de Dürer não foi completamente obliterado

pelos furos, mantendo a integridade da imagem original, o que nos possibilita o imediato reconhecimento do original do pintor alemão.

Figura 174 - Albano Afonso.
Autorretrato com Dürer, 2001.



Fotografia perfurada. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 175- Albano Afonso. [Dürer].



Fotografia perfurada. Ano e dimensões não informados na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Albano Afonso é também autor de *Autorretrato com modernos latino-americanos e europeus* (Figura 176), painel em que aplica o mesmo procedimento, só que às reproduções de obras perfuradas inclui também artistas latino-americanos e as alterna com sua própria imagem em fotografia, a qual é igualmente descaracterizada pela substituição do seu rosto pelo brilho do *flash* da câmera.

Figura 176- Albano Afonso. *Autorretratos com modernos latino-americanos e europeus, 2005-2010.*



Dimensões não informadas na fonte.

Acervo Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O termo *releitura* é amplamente utilizado em conversas ou textos como significando que uma obra foi baseada em outra preexistente e, como mencionado no capítulo 2, a palavra “leitura” é bastante comum na historiografia da arte, usada para falar do processo de interpretação de uma imagem visual, mas não deixa de provocar certo estranhamento, pois, como poderia ser possível “ler” uma imagem visual? “Ler” não seria apropriado apenas para palavras e textos? Estas questões, postas por Anne D’Alleva (2015, p. 37), têm o intuito de informar que advém da teoria semiótica a ideia de “ler” trabalhos de arte e utilizar terminologias baseadas na linguagem para discutir os processos de interpretação:

Na semiótica, um texto é uma *assemblage* de signos construídos (e interpretados) de acordo com as regras ou convenções de um particular meio ou forma de comunicação. Assim, uma novela é um tipo de texto, um poema, outro. Neste sentido, um trabalho de arte pode ser referido como um texto, e o sistemático processo de interpretação daquele trabalho de acordo com as regras que regem aquele tipo de texto pode ser referido como “leitura”.

Um número de historiadores da arte, incluindo Mieke Bal, Louis Marin e Norman Bryson desenvolveram esta ideia de leitura como uma metodologia muito específica da semiótica para interpretar imagens visuais. O enfoque deles não é dar preferência ao textual em detrimento do visual, mas exercer mais plenamente a natureza visual da imagem.

De várias maneiras, eles argumentam que confrontar um trabalho de arte requer mais do que uma simples e direta apreensão: requer leitura (lembramos que leitura não é natural para os humanos, nós temos que aprendê-la)⁵ (D’ALLEVA, 2015, p. 37. Tradução nossa).

O historiador de arte Ernst Gombrich também advogava que a “leitura” de imagens, uma vez que não são naturais, mas criadas de acordo com uma linguagem, deve ser decifrada: “[...] todas as imagens baseiam-se em convenções, tal como a linguagem ou as letras do alfabeto”, e complementa: “Todas as imagens são sinais, e a disciplina que deve estudá-las não é a psicologia da percepção – como eu acreditava –, mas a *semiótica*, a ciência dos sinais”⁶ (GOMBRICH, 2007, p. xv).

⁵ “In semiotics, a text is an assemblage of signs constructed (and interpreted) according to the rules or conventions of a particular medium or form of communication. Thus a novel is one kind of text, a poem another. So in this sense, a work of art can be referred to as a text, and the systematic process of interpreting that work according to the rules governing that kind of text can be referred to as ‘reading.’

A number of art historians, including Mieke Bal, Louis Marin, and Norman Bryson, have developed this idea of reading as a very specific semiotic methodology for interpreting visual images. Their point is not to give preference to the textual over the visual, but to engage more fully with the visual nature of the image.

In various ways, they argue that confronting a work of art requires more than just simple, direct apprehension: it requires reading (remember that reading isn’t natural to humans, we have to be taught it)” (D’ALLEVA, 2015, p. 37).

⁶ Ainda que muito disseminada em estudos historiográficos e críticos da obra de arte, essa noção de “leitura” não é consensual; em contraste à teoria pós-estruturalista, filósofos como Gilles Deleuze, Felix Guattari e Alain

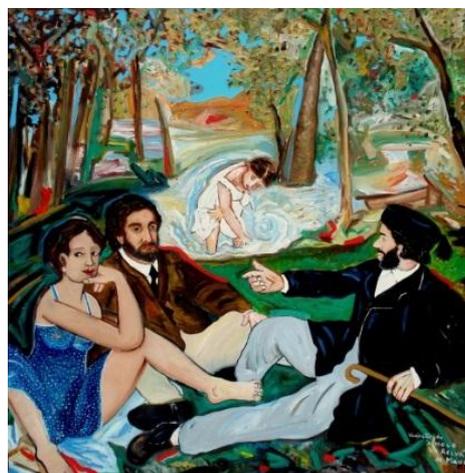
A *releitura* se constitui como procedimento assemelhado à *apropriação* por também “tomar”, de forma direta, uma obra em sua totalidade visual ou uma parte (um detalhe) dela. Todavia, *releitura* se diferencia da *apropriação*, pois o elemento “lido” e reconstruído em novo contexto (seja uma imagem inteira ou um detalhe) ganha uma nova roupagem em termos formais e expressivos ao ser refeito ou reinterpretado, assumindo as características da linguagem visual do artista atual, ao mesmo tempo em que mantém aspectos estruturais que se assemelham à obra-fonte, porém garantindo a expressão plástica no vocabulário formal, cromático e expressivo do artista que relê, como observamos, no contexto da arte da Bahia, as Figuras 178, 179 e 180 de Murilo (1955), baseadas em Manet (Figura 177). Alagoano radicado na Bahia, Murilo alega ter produzido cerca de uma centena de releituras; ele considera isso um exercício fundamental para seu desenvolvimento como artista, sendo que a maioria foi feita de memória, já que são pinturas que ele conhece intimamente e com as quais alega possuir grande afinidade.

Figura 177 - Édouard Manet.
Almoço na relva, 1863.



Óleo sobre tela, 2,13 x 2,69 cm.
Museu d'Orsay, Paris, França.
Fonte: Davies (2010, p. 890).

Figura 178 - Murilo. Variação
de Almoço na relva, de Manet, [2009-2010].

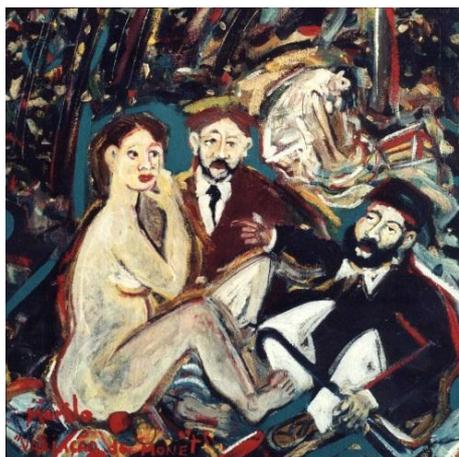


Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.
Fonte: Arquivo do artista.

Badiou rechaçam essa abordagem do poder da representação linguística e defendem uma consistente descrição ontológica da multiplicidade dos eventos (os quais incluem as obras artísticas) e da experiência nas reações aos *afetos* que elas provocam: “Trabalhos de arte tornam-se espaços nos quais artistas registram as sensações causadas pelos eventos da experiência em formas que permitem àqueles que vejam os trabalhos a reagirem aos ‘afetos’ que eles provocam. Como linguagem, o trabalho de arte realiza sua função; ele não mais significa, mas realiza: ‘Você não pode ‘ler’ afetos [...], você pode apenas experienciá-los’.” (O’SULLIVAN, 2006, p. 43 *apud* MOXEY, 2013, p. 56. Tradução nossa).

Nas três releituras (as quais o artista denomina “variações”) que promove baseadas em *Almoço na relva*, Murilo mantém seu vocabulário plástico sem que se perca a estruturação composicional que possibilita ao perceptor identificar a vinculação à imagem-base da pintura de Manet. Essa manutenção das características expressivas do artista atual possibilita que as cores e toda a atmosfera do quadro de releitura sejam reestruturadas de acordo com suas concepções plásticas, razão pela qual a mulher nua de Manet, originalmente de perfil, tem sua pose alterada com pernas abertas e recoberta por vestido na versão do pintor radicado na Bahia (Figura 178). Nas figuras 179 e 180, a reestruturação da linguagem pictórica realista de Manet para a expressionista facultada ao artista baiano uma visualidade já mais distanciada da identidade de Manet; todavia, ainda se percebem suas vinculações.

Figura 179 - Murilo. *Variação de Almoço na relva, de Manet, B*, [2012-2016]. Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Figura 180 - Murilo. *Variação de Almoço na relva, de Manet, C*, [2012-2016]. Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.



Fonte: Arquivo do artista.

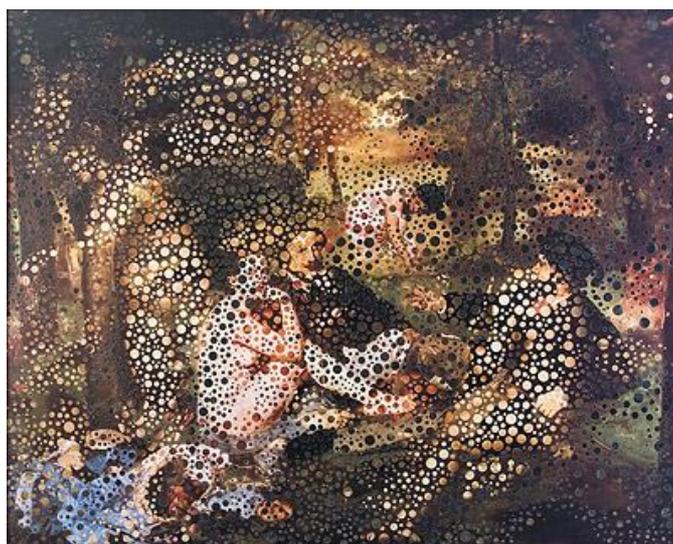
Para Ana Amália Barbosa (2005, p. 145), *releitura* significa “[...] ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez”. A *releitura* implica em produzir aquilo que se entendeu da obra, sem preocupações com semelhanças, ou melhor, sem preocupações em manter a total integridade visual da obra-fonte, como se fora não uma *descrição*, mas buscase a fulguração de *relações* que mantivessem as características de expressão do artista que pratica a releitura. Cíça França Lourenço, ao comentar que a questão do rever está impregnada na produção cultural da década de 1980, destaca que o comentário visual promovido por um artista que relê a obra de outro “[...] pode contribuir para uma aproximação afetiva com a

obra de arte [na qual se baseou], ampliando e enriquecendo a concepção original, além de subsidiar a compreensão dos pressupostos que a nortearam” (PINACOTECA..., [1984]).

A *releitura* parece sugerir menos uma comparação entre a obra atual e a obra-fonte e promover mais a contradição, já que os elementos novos da obra atual modificam substancialmente os da obra-fonte, diminuindo a relevância da comparação ou da semelhança, valorizando as diferenças, os contrários e denotando a personalidade do artista que relê a obra anterior e suas novas proposições plásticas.

A *releitura* distingue-se da *apropriação* no sentido de que, nesta última, são mantidas, como já mencionado, praticamente sem alteração, todas as características da integridade formal e composicional da imagem-fonte. Além dos já assinalados, outro testemunho de apropriação que podemos citar para referir a imagem-base de Manet, é outra fotografia de Albano Afonso (Figura 181).

Figura 181 - Albano Afonso. *Série Paraíso*, 2001.



Fotografia perfurada, 3/3, 180,1 x 226 cm.

Foto de Sérgio Guerini/Itaú Cultural.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O procedimento de Albano Afonso em perfurar repetidamente reproduções de grandes mestres – aqui, no caso, *Almoço na relva*, de Manet –, deixa entrever partes de outra imagem disposta ao fundo e elimina a sensação de profundidade existente na imagem da pintura original. Isso faz com que, ao mesmo tempo em que nega o caráter ilusionista da pintura original (cuja estrutura geral se mantém reconhecível), acentua duas das principais características do modernismo: a recriação involuntária de um

pontilhismo neoimpressionista, afeito à pura visibilidade e a valoração da superfície, mediante negação da profundidade ilusionística e particularidades que caracterizariam a pintura nos moldes pregados pela teoria de Clement Greenberg.

A releitura tem merecido destacada atenção em exposições de arte, como demonstram o *Projeto releitura*, promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo entre outubro de 1983 e outubro do ano seguinte, e sua remontagem na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, em seção igualmente denominada *Projeto releitura*,⁷ bem como: *Filhos do Abaporu*, em coletiva inaugural da Galeria Arte do Brasil, em São Paulo, em 1995, reunindo versões da pintura *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, feitas por 12 artistas vivos, entre eles o baiano Leonel Matos⁸; *Apropriações - coleções*, em Porto Alegre, em 2002; *VI Mostra 3M de arte digital*, em 2015, no Rio de Janeiro, com o tema *WhatsAppropriation: a arte de revisitar a arte*⁹ (Figura 184); e *25 vezes Duchamp: 100 anos de A fonte*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em 2017, com 24 artistas e curadoria de José Francisco Alves, para citar algumas iniciativas no Brasil.

Um detalhe do tríptico do baiano Waldomiro de Deus (1944), que estabeleceu residência em São Paulo em 1959 (Figura 183), baseado em *Fim de romance* de Antonio Parreiras (Figura 182), corporifica parte do *Projeto releitura* e, em termos de soluções plásticas, dá uma ideia de como a releitura garante autonomia expressiva. Adicional a isso, Waldomiro de Deus recontextualiza a atmosfera romântica de suicídio por desilusão amorosa da pintura-base em uma crônica da cruel violência

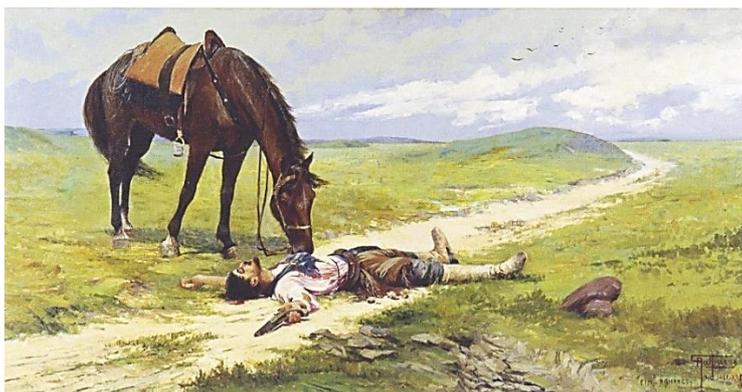
⁷ O *Projeto releitura* ocorreu na gestão de Maria Cecília (Ciça) França Lourenço na diretoria da Pinacoteca do Estado de São Paulo e consistiu de 13 artistas convidados que realizaram interpretações pessoais de obras do acervo. A exposição aconteceu a cada mês, com uma dupla de artistas diferentes (um com trabalho do acervo da Pinacoteca e outro inédito produzido pelo convidado) e ao final contou com um catálogo com textos de Maria Cecília (Ciça) França Lourenço e Ana Maria M. Belluzzo (PINACOTECA..., [1984]). A seção da 19ª Bienal de São Paulo é anunciada na planta baixa indicativa da expografia da mostra, à p. 253 do catálogo geral (sem que nenhum dos textos do catálogo, todavia, tenha feito alusão a ela), onde consta a relação dos seguintes artistas que promoveram as releituras (secundados pelos que possuem obras no acervo da Pinacoteca): Marco do Valle e Victor Brecheret; Paulo Portella Filho e Lygia Clark; Tomoshigue Kusuno e Candido Portinari; Carlos Takaoka e Nicola Vlavianos; Gilberto Salvador e Tomie Ohtake; León Ferrari e Almeida Júnior; João Suzuki e Flavio Shiró; Hudinilson Júnior e Bernardo Krasniansky; Claudio Tozzi e Maurício Nogueira Lima; Marcello Nitsche e Waldemar Cordeiro; Waldomiro de Deus e Antonio Parreiras; Glauco Pinto de Moraes e Antonio Teixeira Carneiro; Percival Tirapelli e Almeida Júnior (MUSEU..., 1985, p. 253).

⁸ Os demais participantes foram: Antonio Poteiro, Antonio Maia, Francisco Brennand, Gustavo Rosa, João Câmara, José Roberto Aguilar, Maria Tomaselli, Nelson Screnci, Roberto Magalhães, Rita Loureiro e Siron Franco. A exposição *Filhos do Abaporu* ocorreu de 26/09 a 11/10/1995.

⁹ *Apropriações – coleções* ocorreu no Santander Cultural, em Porto Alegre, de 30/06 a 29/09/2002, teve curadoria de Tadeu Chiarelli e elenco de 17 artistas brasileiros. As apropriações promovidas pelos artistas nesta mostra, todavia, abrangiam uma grande diversidade de materiais reais do cotidiano, não se restringindo ao uso de imagens da história da arte. Já a *VI mostra 3M de arte digital* foi exibida na Fundação Progresso de 9 a 25 de outubro de 2015, teve curadoria de Claudia Giannetti e participação de 22 artistas, entre estrangeiros e brasileiros. Destes últimos, apresentou obras de Vik Muniz, Nelson Leirner, Cao Guimarães, Felipe Cama, Carlos Fadon e Marcelo Coelho (VI MOSTRA 3M..., 2015).

urbana, transformando, assim, um tema individual em um contexto social mais abrangente e denotando a descrença na melhoria da situação, já que no título de seu trabalho faz um prognóstico de continuidade da violência “amanhã”. A pintura de Parreiras e a releitura de Waldomiro de Deus foram exibidas na Pinacoteca do Estado em novembro de 1983 (PINACOTECA..., 1994).

Figura 182 – Antonio Parreiras. *Fim de romance*, 1912.



Óleo sobre tela, 97 x 185 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Palhares (2009, p. 106).

Figura 183 – Waldomiro de Deus.
Violência, ontem, hoje e amanhã (tríptico), 1983.



Tinta acrílica sobre papel colado sobre papel duplex, 112 x 76 cm (cada parte).

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013, p. 68).

Figura 184 – Cartaz da VI Mostra 3M de arte digital, 2015.



Cartaz de divulgação de exposição.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Já a *VI Mostra 3M de arte digital* é sintomática quanto à proliferação dos recursos digitais, os quais, como se sabe, facilitam o acesso, a circulação, a captura e a reutilização de imagens em meios audiovisuais, o que é aproveitado por artistas de diversas tendências. Esses recursos audiovisuais possibilitam novos enfoques e desenvolvimentos do trabalho artístico, o que tem facilitado a disseminação de obras apropriacionistas e, em especial, de releituras. Exemplo disso é a vídeoperformance *Lisa*, 2013 (Figura 185), do carioca Alexandre Mury (1976), em que, ao longo de pouco mais de quatro minutos, se apresenta nas ações de desenhar e pintar o cenário de fundo: trajar um vestido de feitura renascentista, raspar cabelo, barba, bigode e sobrancelhas, para assim melhor personificar a enigmática *Mona Lisa* e tendo como áudio o comentário de Giorgio Vasari sobre aquela pintura de Leonardo da Vinci, constante em *Vidas dos artistas*. As sequências são apresentadas no interior de uma moldura (não reproduzida na imagem da Figura 185) e, segundo sua própria declaração, esse foi o trabalho mais performático protagonizado por ele. Sua interpretação alude às representações das construções sociais do feminino e do masculino, uma ambiguidade sentida na pintura original, resultando, ainda, que a complexidade da realização do vídeo é também alusiva à maestria técnica de Leonardo da Vinci.

As releituras de Alexandre Mury são calcadas nas visualidades de trabalhos de grandes artistas europeus de diversos períodos da história da arte,¹⁰ assim como de latino-americanos e brasileiros, tal qual sua versão de *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, que promove em fotografia (Figura 186).

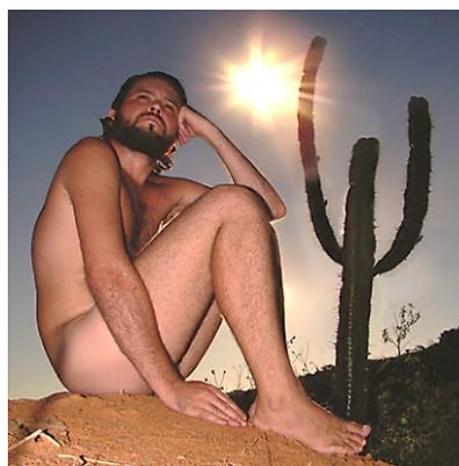
Figura 185 – Alexandre Mury. *Lisa*, 2013.



Videoperformance, duração 4:05.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 186 – Alexandre Mury. *Abaporu*.



Fotografia. Ano de realização e dimensões não informados na fonte.

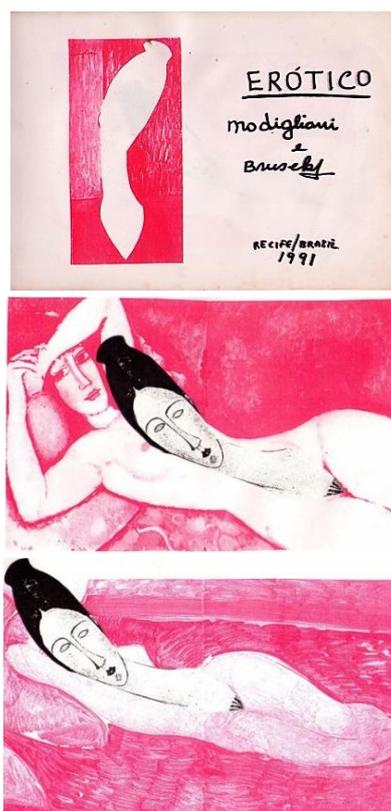
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Paulo Bruscky produz algumas releituras a partir de reproduções e mescla de duas pinturas de Modigliani, nas quais ele interfere reduzindo os elementos cromáticos originais para a cor vermelha, acrescentando o desenho em preto¹¹ e dando tratamentos diferentes a três variações denominadas genericamente de *Erótico: Modigliani & Bruscky* (Figura 187). Na primeira imagem, a cabeça feminina existe apenas como silhueta branca sobre fundo vermelho, acentuando assim conotações ambivalentes da genitália feminina e do falo masculino. Essa silhueta, agora com definições de traços fisionômicos e cabelos em negro, reaparece nas duas imagens seguintes, a primeira sobreposta à reprodução de *Nu reclinado com braço esquerdo sobre a testa*, 1917, de Modigliani, e a terceira já sobrepujando a pintura do fundo e constituindo uma nova figura híbrida de mulher reclinada, como resultado das releituras de Modigliani, este alçado a coautor do artista pernambucano.

¹⁰ Michelangelo, James Ensor, Seurat, Jean-Michel Basquiat, Lucian Freud, Rufino Tamayo, dentre outros.

¹¹ Do que parece ser o rosto de Jeanne Hébuterne (1898 - 1920), esposa de Modigliani e também pintora, extraído de algum dos muitos retratos nos quais ele a representou.

Figura 187 - Paulo Bruscky.
Erótico: Modigliani & Bruscky, 1991.



Baseado em *Nu reclinado com braço esquerdo sobre a testa*,
 1917, de Modigliani (a pintura de fundo).
 Técnica e dimensões não informadas na fonte
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Já a *citação* se configura numa menção ou alusão, por meio de um tema, cor, forma, entre outros, a uma obra anterior e encontra-se entranhada na cultura, nos costumes e crenças dos povos desde tempos imemoriais. Prova disso são as enigmáticas palavras pronunciadas pelo anjo à Virgem Maria na cena que compõe a famosa *Anunciação* do cristianismo: “Eis que conceberás no teu útero, e darás à luz um filho, e o chamarás de Jesus”,¹² e que segundo Didi-Huberman (2013a, p. 31) “[...] é uma citação muito precisa, quase literal, de uma profecia de Isaías”.¹³

A *citação* se apresenta de diversas maneiras, algumas das quais podem passar despercebidas a um olhar despreocupado, pouco inquisidor ou desatento, como demonstra *Códices Madrid* – uma citação alusiva a Leonardo da Vinci e título de uma

¹² Do Evangelho de São Lucas, I, 31.

¹³ Isaías, VII, 14: “*Ecce, virgo concipiet et pariet filium, et vocabit nomen eius...*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 31).

série de litografias de esboços de Joseph Beuys¹⁴ (1921-1986) – ou, ainda, considerada como fator depreciativo. Um fato significativo que referenda isso foi a recepção de *O velho músico* (Figura 188), de Manet, o qual, como frequentemente se observa em relação à arte anticonvencional daquele artista à época, sempre estava associada à uma alegada deficiência técnica de não saber fazer¹⁵ e, adicional a isso, o quadro foi descrito como composto por citações:

Até as décadas de [18]60 e [18]70, a explicação predominante para *O velho músico* era formal. Muitos relatos modernistas explicavam o quadro em relação aos trabalhos de Manet pós-1863, considerando-o um trabalho imaturo anterior à “grande ruptura” de 1863, ano que parece marcar a “inovação técnica” do “modernismo” de Manet em quadros como *Le Déjeuner sur l’herbe*. [...] *O velho músico* foi destacado como um claro exemplo da suposta incapacidade de Manet de fazer com êxito uma composição, de seu uso inadequado dos princípios acadêmicos de composição. **O quadro era descrito como composto por “citações” – algumas de outras obras de arte – incômodas, perfunctórias e justapostas, e tratado como um fracasso ambicioso.** Argumentava-se com frequência que Manet usara o tema como um pretexto, que **as “citações” haviam sido justapostas em benefício da forma, ou por mera rotina, sem nenhum interesse por sua função ou significância, exceto por sua aparência formal e estética.** Tais caracterizações seguem o tipo de alegação feita pelo crítico simbolista Joseph Péladan, que escreveu, em *L’Artiste* de fevereiro de 1884, que “Manet é apenas um pintor, e um pintor de fragmentos – desprovido de idéias, de imaginação, de emoção, de poesia ou de habilidade artística. Ele é incapaz de compor um quadro... Só um técnico pode julgar e apreciar o quadro” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 84-85. Grifos nossos).

¹⁴ Trata-se de um caderno *fac-símile* de esboços com edição de mil cópias, editado em resposta à descoberta dos manuscritos *Códices Madrid* de Leonardo da Vinci, datados dos anos 1490. A citação ao mestre renascentista, feita por meio do título, também nos leva a acreditar que Beuys possa ter evocado a célebre frase leonardiana de que “arte é uma coisa mental” (ARANHA, 2016). O Museu de Arte Contemporânea da USP – Ibirapuera – tem uma edição dessa obra de Beuys.

¹⁵ Segundo as normas do Salão à época, a pintura de Manet é tecnicamente grosseira, porém, “[...] isto está relacionado a uma preocupação com a representação da experiência contraditória da *modernité*. Manet estava usando novas técnicas de pintura e novos modos de composição e iluminação, tendo em mente as revisões então correntes de pintores conscientemente ‘progressistas’ como Delacroix, Couture e Courbet. Ao fazer isto, relacionou o seu trabalho a pinturas de uma tradição iconográfica e técnica considerada como uma alternativa à pintura do Salão. Se o projeto de Manet era representar a *modernité*, uma técnica nitidamente ‘moderna’ era apropriada. Na década de 1850, um modo de desenvolver uma técnica desse tipo era estudar no ateliê de Thomas Couture, e foi isto que Manet decidiu fazer” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 85-86. Grifos dos autores).

Figura 188 - Édouard Manet. *O velho músico*, 1862.



Óleo sobre tela, 187 x 248 cm. National Gallery of Art, Washington.

Fonte: Blake e Frascina (1998, p. 83).

A afirmação do crítico simbolista Joseph Péladan tinha claramente por modelo o critério de semelhança, o qual caracteriza o que André Richard (1988, p. 5 e 17) denomina de crítica descritiva ou crítica de equivalência; por meio dela, pretende que a obra se assemelhe ao modelo que a inspirou,¹⁶ daí advirem as conclusões sobre ser o artista “[...] desprovido de idéias, de imaginação, de emoção, de poesia ou de habilidade artística”, seguindo a então mentalidade literária dos valores em relação às artes plásticas e deixando escapar a problemática de alguns procedimentos incomuns à época (e que se destacam ao nosso olhar atual), a exemplo da autocitação que Manet faz a si próprio em uma das figuras de *O velho músico*, no caso o homem em pé, de cartola, de sua pintura *O bebedor de absinto*, de 1858-1859, dentre outras citações.¹⁷

A despeito do comentário transcrito de Joseph Péladan, havia na crítica de arte do século 19 opiniões divergentes e mais progressistas, no sentido de tentativas de se

¹⁶ “O critério de semelhança, que ainda orienta o julgamento do público comum, desapareceu da crítica contemporânea. Não se pede mais aos pintores uma exatidão literal, mas uma criação original e expressiva, não uma cópia do real, mas uma obra pessoal” (RICHARD, 1988, p. 18).

¹⁷ Além de utilização de várias fontes externas em suas citações em *O velho músico*, “Manet também pode ter usado o seu desenho do *Filósofo sentado* helênico, que realizou por volta de 1860. Se assim foi, temos aqui uma figura clássica, de um tipo que interessava aos acadêmicos, transformada em uma moderna figura deslocada. E isto evoca outros elementos das idéias de Baudelaire: a combinação dos elementos constantes da Antigüidade clássica com as características que mudam em cada época” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 102. Grifos dos autores).

A autocitação pode ser observada em muitos artistas. No período modernista do século 20, por exemplo, Picasso promovera uma autocitação nos estudos preparativos para *Guernica*, de 1937; no caso foi a inclusão de um cavalo alado, “[...] uma alusão à antiga mitologia grega – Pégaso, o cavalo alado – numa pintura que celebrava um acontecimento moderno”, que aparecera pouco antes na sua série de gravuras *Sonho e mentira de Franco*, de 1937 (GINZBURG, 2014, p. 118-119). O cavalo alado, todavia, não sobreviveu na versão final de *Guernica*. A primeira vez em que Picasso pintou um cavalo alado foi em 1917, na grande cortina de abertura do balé *Parade*, que teve roteiro de Jean Cocteau e música de Erik Satie (GINZBURG, 2014, p. 119).

perceber as modificações da área da pintura, a exemplo de Théophile Thoré (1807-1869), teórico da arte francês que foi, ao lado de Baudelaire, um dos críticos de arte mais perceptivos de sua época e figurou entre os primeiros a valorizar a obra de Manet, além de Courbet, Daumier, Monet e Renoir (DICIONÁRIO..., 2007, p. 522).¹⁸

Tendo em mente a análise das obras de arte mediante o enfoque historiográfico social da arte, Nigel Blake e Francis Frascina (1998, p. 107) apontam ser *O velho músico* centrado na mistura de códigos de tipos sociais, supostamente incompatíveis com as citações da arte de períodos anteriores e comentam:

A prática de Manet na época de *O velho músico* era moderna sem recorrer ao esteticismo puro ou à “arte pela arte”. Tem aspectos em comum com o realismo crítico de Courbet, mas, da mesma forma, o cultivo de referências à história da arte parece remeter-se a uma “variante” crítica da realidade; [...] O único modo pelo qual Manet podia demonstrar seu interesse burguês pelos “pobres” ou pelos “excluídos” era por meio de uma variedade de “tipos” de representação. Manet servia-se desses “tipos” de representação existentes e dispunha deles como “citações”. Fazendo isto, revelou as restrições, os limites ideológicos, dos recursos visuais e paradigmas existentes com os quais se podia trabalhar para produzir representações da experiência social da modernidade (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 102-103. Grifos dos autores).

É significativa do contexto modernista e também do nosso, pós-modernista, a observação do crítico simbolista Joseph Péladan de que Manet era “um pintor de fragmentos”, dado ao fato disso hoje se caracterizar como uma estratégia contemporânea popularizada e exercitada por muitos artistas.

Esse critério de semelhança mencionado, que deve ter servido de parâmetro ao crítico simbolista, tem por fundamento a *imitação da natureza*, a qual “[...] constitui um paradigma sem rival na história das formas” (MARQUES, 2004, p. 9). Luiz Marques (2004, p. 9) constata que “[...] é sempre necessário reiterar a provocadora afirmação de que não há nas línguas ocidentais nenhum termo para designar de modo positivo qualquer estilo oposto a esse paradigma”. Esse autor esclarece que a noção da imitação não pertence ao domínio da observação ótica e sim ao domínio da *imitatio*:

Ninguém ignora, entretanto, que a natureza não é um dado imediato da percepção. Ela não se lhe oferece, na realidade, senão como um dado de

¹⁸ Théophile Thoré é mais conhecido por ter descoberto o artista holandês Vermeer (DICIONÁRIO..., 2007, p. 522). Sobre o que ele escreveu em relação a Manet no *Salon de 1868* cf.: RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 18.

cultura ou como um ideal de cultura. Toda imitação da natureza é mediada pela memória artística, vale dizer, pela imitação de uma obra de arte por outra obra de arte. A imitação da natureza não pertence, portanto, apenas, nem sobretudo, ao domínio da observação ótica, mas ao domínio da *imitatio*, enquanto categoria da Retórica, e será, portanto, através do manejo da retórica antiga que ela realizará sua *virtù* cognitiva, isto é, sua capacidade de dar a conhecer o mundo. São incontáveis as passagens na historiografia artística que confortam esta asserção, de Alberti ao neoclassicismo. A imitação da natureza não será, assim, mais que a imitação dos Antigos. Desde Alberti, a pura observação da natureza é já, portanto, questão pedagógica, questão de método (MARQUES, 2004, p. 9-10).

O aspecto formal da recepção de *O velho músico*, identificada acima por Blake e Frascina, denota uma tradição de verossimilhança que advém, na arte, do humanismo italiano que iria “[...] buscar na imitação do Antigo a restauração de sua unidade formal e espiritual”, isso fruto da “[...] progressiva aproximação entre humanistas e artistas” (MARQUES, 2004, p. 11) no século 15. Assim, a cultura antiga no século 15 é assimilada “[...] tão somente como repertório de tropos, de figuras, de motivos, de lugares-comuns, independentemente de seus nexos com o tecido intelectual de que derivam” (MARQUES, 2004, p. 11), algo que se modificaria a partir dos dois decênios que abrem o século 16, situados entre o *Tratado da Pintura* de Leonardo e os grandes mentores intelectuais de Vasari, anos nos quais o problema da imitação do antigo alcança, possivelmente, seu mais alto grau de consciência e refinamento conceitual na história moderna: “Pode-se resumir em uma só fórmula o que está na base desse refinamento: a tematização da idéia de uma meta-imitação” (MARQUES, 2004, p. 12). O autor explana tratar-se da percepção que aquilo de essencial que o antigo tem a ser imitado não reside já em sua tópica, em seu repertório de motivos retóricos ou em sua temática intelectual, agendas fundamentais já cumpridas pela arte do século 15, e que desde o início do século 16, “[...] a agenda efetivamente mudara. O que se deve imitar no Antigo, o que nele permanece como ligação essencial, será doravante seu patrimônio de pensamento sobre o problema da imitação” (MARQUES, 2004, p. 12).

O que Luiz Marques observa entre os exemplos históricos de humanistas e artistas é que o que está em jogo é uma mais aguda consciência de que “[...] a imitação é um ato de crítica, e de que imitar os Antigos é imitar, não seus temas, nem mesmo o estilo ou a língua de Cícero ou uma determinada *Pathosformel* de um certo

sarcófago, mas a própria reflexão antiga sobre a imitação dos modelos” (MARQUES, 2004, p. 13).

Luiz Marques continua a exemplificar alguns aspectos que justificariam a legitimação de citações e apropriações, sendo uma delas o fato de Cícero reivindicar, para sua tradução de Ésquines e Demóstenes, não “[...] a imitação do tradutor, mas a liberdade do orador, já que, ‘nelas não considere necessário traduzir literalmente, mas conservei o caráter e a força toda das palavras. Pois reputei oportuno ao leitor não tanto seu número, quanto o seu peso’” (MARQUES, 2004, p. 14-15). Nas artes plásticas, o exemplo é Rafael:

Assim também, como bem percebe Vasari, Rafael não imita os valores plásticos da figura humana em Michelangelo (porque os sabe inimitáveis), mas se vale do próprio exemplo da independência de Michelangelo em relação aos Antigos para elaborar sua independência em relação a Michelangelo, constituindo-se assim como artista “*ottimo universale*” (MARQUES, 2004, p. 14).¹⁹

Alexander Honold aponta que, no âmbito teórico, a função pioneira na redescoberta da Antiguidade na Alemanha se deu em 1755, com um tratado do historiador da arte e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), no qual estabelece: “O único caminho que temos para nos tornarmos grandes e, se possível, até mesmo inimitáveis, é a imitação dos antigos” (WINCKELMANN *apud* HONOLD, 2004, p. 315). Alexander Honold prossegue:

Dessa forma, Winckelmann estabeleceu a relação com a Antiguidade grega e romana como um *doublebind*: a aspiração pelo inimitável e a exigência de imitação são dois irmãos inimigos, condicionam-se e impedem-se mutuamente. Mas foi exatamente essa contraditoriedade que fez com que as concepções de Winckelmann alcançassem tal êxito a ponto de se

¹⁹ O autor prossegue em sua argumentação e elenca duas atitudes em relação à imitação dos antigos. A primeira é uma operação crítica que deve definir o que deve e o que não deve ser imitado: “O Antigo permanece fonte de imitação, mas será doravante moderno o critério a partir do qual estabelecer seus diversos momentos e graus de excelência” (MARQUES, 2004, p. 14) e para isso cita a argumentação de defesa de Brunelleschi no concurso das portas do Batistério florentino em 1401, baseando-se em um relevo do Arco de Constantino, e a famosa carta de Rafael a Leão X, em que o artista percebe no Arco do Triunfo a presença de diferentes concepções da forma e de habilidades artísticas na arte antiga, o que implica que no “[...] âmbito do binômio humanista modelo/imagem, instala-se o paradoxo, pois a imagem passa a deter o poder de julgar da excelência de seus modelos” (MARQUES, 2004, p. 14). Já a segunda atitude “[...] se pode caracterizar como uma crescente tendência à paródia e à ironia face aos modelos antigos. Traços dessa tendência foram detectados, já por Burckhardt, depois por Edgar Wind e ainda por Nicole Dacos, por exemplo, no *Festim dos Deuses* de Bellini e Tiziano, de 1515, ou, diferentemente, no gigantismo de Giulio Romano e de Polidoro da Caravaggio” (MARQUES, 2004, p. 15). Em resumo seriam duas as atitudes paradoxais em relação a imitação do antigo: “[...] julgamento da excelência do modelo por sua imagem, e imitação irônica da ironia antiga” (MARQUES, 2004, p. 16).

transformarem em paradigma cultural do final do século XVIII (HONOLD, 2004, p. 315. Grifo do autor).

Questionando quais seriam os problemas que a história da arte apresenta em relação à imitação da arte antiga e qual seria o sentido, mesmo, e função da palavra *imitação*, Didi-Huberman, ao tempo em que alude o trabalho do historiador Winckelmann, explica:

O estatuto da história da arte como disciplina “científica” parece tão sólido, que já não vemos com clareza de que herança seríamos devedores em tal mundo de pensamento. Mas é comum ignorar-se até mesmo a herança de que se é depositário. Que nó de problemas essa *História da arte entre os antigos* continua a nos oferecer?

Trata-se de um nó tríplice, um nó três vezes atado, que o próprio título de Winckelmann induz e impõe: nó da *história* (como podemos construí-la, escrevê-la?), nó da *arte* (como podemos distingui-la, olhá-la?) e nó da Antiguidade (como podemos rememorar-la, restabelecê-la?). O “sistema” de Winckelmann decerto não é filosófico no sentido estrito e, por conseguinte, não pode identificar-se com algo como uma construção dialética. Mas existe uma noção capital, uma palavra que mantém unidas as três laçadas do nó. Palavra mágica, de certo modo: resolve todas as contradições, ou melhor, faz com que passem despercebidas. É a palavra *imitação*. Ela constitui a mola mestra, a dobradiça, o eixo graças ao qual todas as diferenças se unem, todos os abismos são transpostos (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 22-23. Grifos do autor).

Ao questionar se “[...] teria sido possível a imitação *moderna* dos antigos *inimitáveis* sem o meio-termo que constitui, para o próprio Winckelmann, a imitação *renascentista* – por Rafael, em primeiro lugar – desses mesmos antigos?” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 24. Grifos do autor), Didi-Huberman pondera que na conclusão do livro *História da arte entre os antigos*, Winckelmann pareceu cavar um abismo depressivo ligado à perda da arte antiga e ao retorno impossível desse “objeto amado”, abismo que separa os “originais” da estatuária grega de suas “cópias” romanas, projetando a *imitação* como uma espécie de ponte sobre esses abismos. Assim,

A imitação dos antigos, praticada pelo artista neoclássico, tem por virtude reanimar o desejo para além do luto. Cria um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o ideal, a ‘essência da arte’, pode como que reviver, atravessar o tempo. É graças à imitação que a ‘ausência categórica’ da arte grega, segundo a expressão de Alex Potts²⁰, torna-se capaz de um renascimento, ou até de uma ‘presença intensa’.

²⁰ A fonte citada por Didi-Huberman é: POTTS, A. Vie et mort de l’art antique: historicité et beau idéal chez Winckelmann. In: POMMIER, E. (Org.). *Winckelmann: la naissance de l’histoire de l’art à l’époque des Lumières*. Paris: La Documentation Française, 1991. p. 9-38.

Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz ‘reviver uma origem perdida’²¹ e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal. Ali onde a vertente depressiva da história winckelmanniana fazia da arte grega um *objeto de luto*, impossível de atingir – ‘já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios’ –, uma vertente maníaca, se me atrevo a dizê-lo, fará dessa arte um *ideal a capturar*, o imperativo categórico da ‘essência da arte’, o único capaz de permitir a *imitação dos antigos*. Imitação, como bem sabemos, é um conceito altamente paradoxal. Mas seu paradoxo é justamente o que permitiu a Winckelmann a famosa pirueta: ‘Para nós, o único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos’ (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 22-23. Grifos do autor).

Ainda que por caminhos diferentes, as análises de Didi-Huberman e de Alexander Honold acerca da contribuição de Winckelmann parecem coincidir, conclusivamente, nesse aspecto da *imitação de um ideal*, referendando o caráter de que a imitação seja, na verdade, um ato de crítica (como mencionado por Luiz Marques), e de que imitar os antigos não se restringe à pura e simples imitação de seus temas ou de seus estilos.

A citação – bem como os demais fenômenos que compreendem a apropriação de imagens – evidencia as relações existentes entre o que se possa considerar uma obra original ou ideal e a ideia de reprodução ou de cópia.

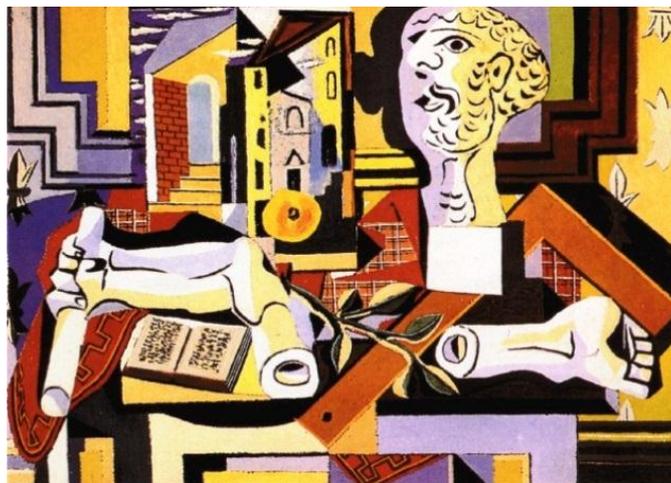
Didi-Huberman (2013a, p. 19), ao comentar o feito de Winckelmann em ter inventado a história da arte como um *método histórico*, especifica que a narrativa histórica é sempre precedida e condicionada por uma norma estética sobre a essência de seu objeto e que

O ‘belo ideal’, como se sabe, constitui o ponto cardinal de todo o sistema histórico winckelmanniano, bem como da estética neoclássica em geral. Ele fornece a essência e, portanto, a norma. A história da arte é apenas a história de seu desenvolvimento e de seu declínio. Ele parece confirmar a filiação secular do pensamento estético à corrente filosófica do idealismo. A palavra ‘ideal’ sugere que a essência – aqui, a essência da arte – é um *modelo*: um modelo a *alcançar*, conforme o ‘imperativo categórico’ da beleza clássica; Um modelo, porém, dado como *inatingível* como tal (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 20. Grifos do autor).

²¹ Esta é uma afirmação de: FRIED, Michael. Antiquity now: reading Winckelmann on imitation. *October*, n. 37, 1986, p. 87-97.

Distanciemo-nos um pouco dessa discussão de modelo inatingível, para concentrar atenção na modalidade de *citação*. Em muitas ocasiões, a citação de elementos específicos de uma obra pode não ser compreendida, ou então ser interpretada de maneira distinta da intenção do artista, tal qual se observa na pintura *Estúdio com cabeça de gesso* (*Studio with plaster head*), 1925 (Figura 189), de Picasso, onde constatamos que o “[...] esquadro sobre a mesa não é, como foi absurdamente sugerido, uma alusão à maçonaria, mas uma citação de De Chirico, filho de um engenheiro, que obsessivamente incluía em suas pinturas os instrumentos da profissão do pai” (GINZBURG, 2014, p. 138). Picasso incluíra, também, referências a seu próprio pai.

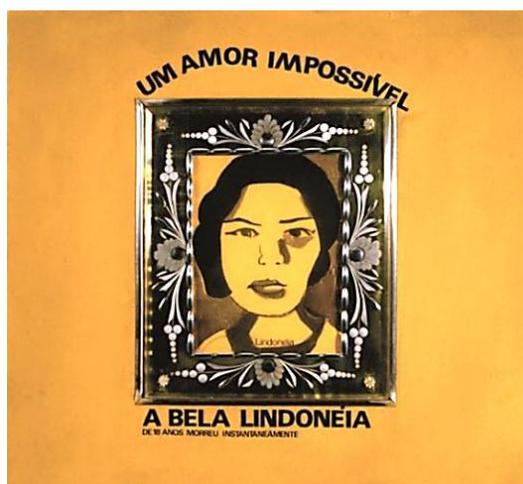
Figura 189 - Picasso. *Estúdio com cabeça de gesso*, 1925.



Óleo sobre tela, 97,9 x 131,1 cm. Museum of Modern Art, Nova York.
Fonte: Ginzburg (2014, p. 139).

Na arte no Brasil a citação é também significativamente promovida pelo carioca Rubens Gerchman (1942-2008), com *A bela Lindonéia* (Figura 190), obra muitas vezes referida por *Lindonéia: a Gioconda do subúrbio*.

Figura 190 - Rubens Gerchman. *A bela Lindonéia*, 1966-1967.



Porta-retratos em vidro bisotê, pintura e adesivo sobre madeira,
60 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand.
Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Fonte: Gerchman (1978, p. 26).

Ainda que não estabeleça conexão em nível formal com a *Mona Lisa* ou *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, ou mesmo tenha sido esta uma pretensão do artista (o que não parece ser verdadeiro), o quadro do brasileiro foi popularmente identificado e associado em seus contextos de recepção àquela pintura do grande mestre italiano; no âmbito dos anos de repressão militar brasileira aos direitos civis pós 1964, ilustrou com ironia crítica a imagem de moça tranquila e sorridente, a qual, na interpretação brasileira, dá lugar a uma jovem mulher desconhecida, possivelmente suburbana (não pertencente aos extratos sociais elitizados), talvez agredida (manchas que podem ser tomadas como hematomas conformam o olho direito e os lábios, o nariz é torto) e que morre (*instantaneamente*, assegura-se o artista para se fazer bem entendido, escrevendo isso na obra) aos 18 anos de idade, sem ainda ter vivido o suficiente para se realizar.

Essa improvável, porém possível vinculação entre as enigmáticas beldades italiana e brasileira (no caso desta, o título diz ser ela “linda”) expressa o contexto tropicalista em que a peça de Gerchman foi concebida e isto pode explicar a livre vinculação que os perceptores fizeram entre duas contrastantes obras que só tem em comum suas dimensões diminutas, a representação de jovens mulheres e o mistério nelas envolto, já que o tropicalismo funde influências culturais estrangeiras e da cultura de massa (*A Gioconda*, como já vimos, é massificada como ícone da cultura francesa, já que é ao mesmo tempo símbolo do Museu do Louvre e da cultura

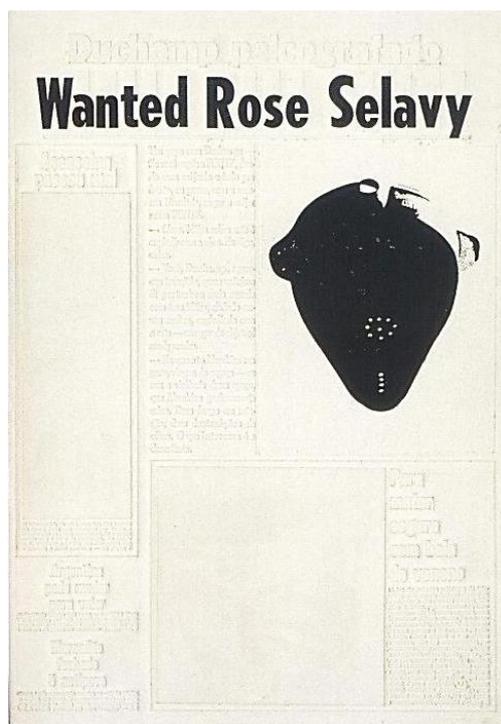
européia) com a brasileira e questiona os elementos da cultura tradicional, recorrendo a inovações estéticas.

Esta presença da *Lindonéia* de Gerchman é também esclarecedora quanto à citação depender sobremaneira da identificação pelo fruidor da obra citada, sendo ou não intencional, já que a dinâmica cultural e social conforma a opinião que, neste caso, vincula a *Lindonéia* dele à *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci.

Nascido em Avelãs de Caminho, Portugal, e vindo aos seis anos de idade, com sua família, morar no Rio de Janeiro, Antonio Manuel (1947) tornou-se conhecido por suas *performances* e produções politicamente engajadas, nos anos 1960 e 1970. Começou a desenvolver a série *Flan* a partir de 1968, valendo-se de moldes tipográficos de jornal, impressos em *papier-mâché*, tal qual *Wanted Rose Selavy* (Figura 191), 1975, seguindo a linha de obras em preto e branco, nas quais comenta, por meio de imagens, frases e palavras de ordem, os conflitos provenientes da violência policial e militar. Os trabalhos assemelhavam-se aos da tipografia e da diagramação dos jornais diários brasileiros (majoritariamente em preto e branco), com a única diferença que o artista selecionava e exibia, por vias artísticas, imagens em alto contraste e conteúdos críticos de resistência.

Nesse contexto, *Wanted Rose Selavy* é uma exceção, já que denota conteúdo mais poético ao fazer citação à personagem Rose Sélavy, criada por Marcel Duchamp, com a mensagem que em português corresponderia a “procura-se Rose Selavy”, como a anunciar dicotomicamente tanto a urgência de se buscar alternativas criativas para o sufocante clima opressor no Brasil, quanto se apropriar criativa e subversivamente de uma terminologia dos cartazes policiais de “procura-se”. O aspecto poético se dá justamente pelo fato do “procurado” ser uma figura simbólica, fictícia, criada por um artista e existente apenas como título de obra, como *performance* do artista travestido da personagem e como registros fotográficos dessa *performance*. Um elemento significativo dessa citação a Duchamp é que a imagem situada abaixo da inscrição é a controversa *A fonte*, invertida (de cabeça para baixo) e cuja disposição, assim como o tratamento em alto contraste, por desfigurarem-na, fazem-na assemelhar-se à forma de um coração.

Figura 191 - Antonio Manuel.
Wanted Rose Selavy (da série *Flan*), 1975.



Tinta sobre moldagem de *papier mâché*, 55,8 x 38,1cm. Coleção do artista.
Fonte: Calirman, Garcia e Rangel (2011, p. 101).

O mencionado caráter pluralista em intenção e realização da arte contemporânea – o que impede que ela seja apreendida somente em uma única dimensão, como formulado por Arthur Danto (2006, p. 20) – abre uma série de possibilidades de estratégias artísticas; estas são as que se observam em alguns trabalhos de Paulo Bruscky de citação a Cildo Meireles (Figura 192), calcados na célebre *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-cola*, de Cildo Meireles, de 1970²², e de Hélio Oiticica, em *Reoiticica*, 1980, neste caso materializado em arte postal, na qual é apresentado um recorte de jornal que informa o falecimento de Hélio Oiticica. Este fato noticiado e outros elementos gráficos encontram-se emoldurados como um diploma.

²² Trata-se de trabalho integrante da exposição *Estou cá*, em que um dos núcleos apresenta um conjunto de obras inéditas de Paulo Bruscky chamado *Artistas achados e apropriados*, com objetos encontrados em feiras, depósitos e lixeiras e que remetem ao trabalho de artistas brasileiros, como Volpi, Hélio Oiticica e Sérgio Camargo. Com curadoria de Paulo Miyada, a exposição foi exibida de 30/11/2016 a 26/02/2017, no SESC Belenzinho, em São Paulo.

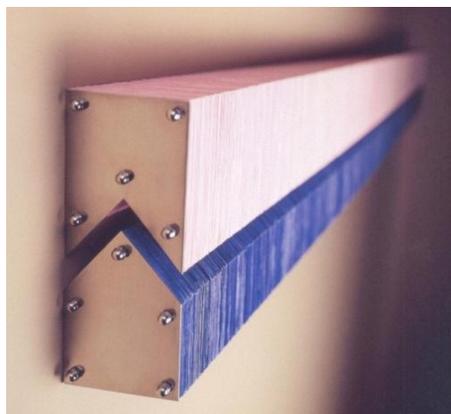
Figura 192 - Paulo Bruscky. Trabalho da série *Artistas achados e apropriados*, sem data.



Objetos encontrados alusivos às *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-cola*, 1970, de Cildo Meireles.
Dimensões não informadas na fonte.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Outras possibilidades de estratégias artísticas também são motivadas pela combinação de cor e forma que configura um trabalho da carioca Nathalie Nery (1965), do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, no qual faz citação à obra de Alfredo Volpi, apropriando-se das bandeirinhas (elemento referencial das composições deste artista) e recriando esse símbolo nas cores “volpinianas” azul e rosa, por meio de uma escultura de parede, de título *Recontando Volpi*, de 2000 (Figura 193). Esclarece-nos o modo como uma citação a um conjunto sensível preexistente de pinturas corporifica cores e formas da linguagem tridimensional da escultura em um aspecto novo (ou uma *recontagem*, como quer a artista) no qual os critérios modernistas de criatividade e originalidade da poesia visual de Alfredo Volpi são expandidos (MIDDLEJ, 2008, f. 48).

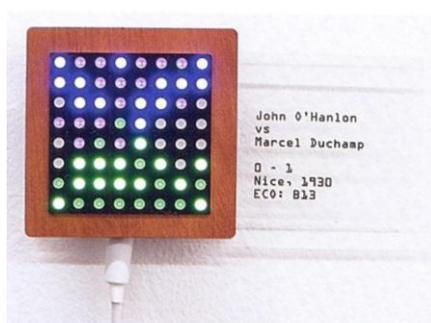
Figura 193 - Nathalie Nery. *Recontando Volpi*, 2000.



Metal e papel, 27 x 345 x 11 cm.
Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Foto de Marcio Lima.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2002, p. 249).

As possibilidades práticas do uso da citação como estratégia artística avultam, ainda, nos artistas paulistanos Gisela Motta (1976) e Leandro Lima (1976), com trabalhos da série *Contra Duchamp*,²³ onde fazem conexões com 21 partidas de xadrez realizadas e anotadas por Marcel Duchamp, confrontando diversos adversários entre 1920 e 1930 e nos anos 1960 (CICCACIO, jul. ago. 2013, p. 27). Nessa série, Gisela e Leandro conseguem dar mobilidade luminosa ao desenho criado pelas anotações das partidas de xadrez, conferindo visibilidade ao que antes parecia restrito à mente, procedimento semelhante ao extrair sons de uma partitura musical, segundo explica Leandro. Os artistas valeram-se de unidades mínimas de LED (8 x 8 cm) e de um microcontrolador que transformou as anotações e gerou animações luminosas, conforme os lances indicados. As luzes das jogadas de Duchamp são verdes e as dos diferentes adversários, em outras cores para facilitar a visualização, sendo que Duchamp perde na maioria dos jogos (CICCACIO, 2013, p. 27-28).

Figura 194 - Gisela Motta e Leandro Lima.
Contra O'Hanlon, da série
Contra Duchamp, 2012.



Placa de LED RGB 8 x 8 pontos,
acrílico e cedro. Foto de Edouard Fraipont.
Fonte: Ciccacio (jul. ago. 2013, p. 28).

Figura 195 - Gisela Motta e Leandro Lima.
Contra Chepurnov, 1924, da série
Contra Duchamp, 2013.



Placa de LED RGB 8 x 8 pontos,
acrílico e cedro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

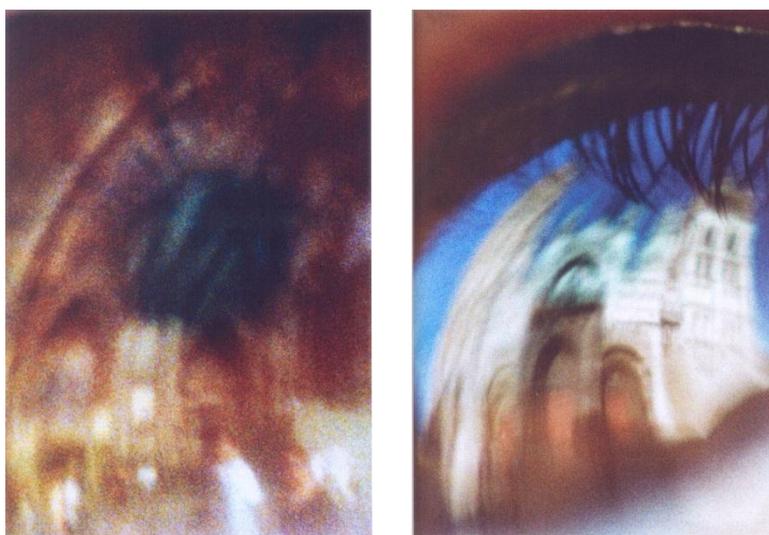
A citação a Duchamp concentra-se na sua atividade de enxadrista e, ao mesmo tempo, valoriza o caráter conceitual dessa atividade extra-artística, notadamente por ter sido ele precursor da arte conceitual; assim, conceitualmente, o artista franco-americano serve de inspiração à dupla de artistas brasileiros, enquanto que as obras (Figuras 194 e 195) recriam, com recursos tecnológicos, as jogadas de Duchamp e seus opositores. Em termos iconográficos, a citação nessa série ocorre de maneira

²³ Exibidos na mostra *Espera*, na Galeria Vermelho, em São Paulo, de 15/06 a 13/07/2013.

inversa ao que normalmente é praticado, já que a alusão a Duchamp é feita não por intermédio de apresentação de fragmentos ou totalidade de alguma de suas obras de arte, mas por meio de suas partidas de xadrez. Dessa maneira, os artistas citam um elemento extra-artístico (partida de xadrez) e convertem-no em processo artístico mediante o recurso da citação.

Outra obra resultante de pesquisas, a partir da ação da luz, é *A respeito de "Pintura retiniana": Rouen*, duas peças da paraense Denise Gadelha (1980) (Figura 196) que estabelecem um comentário sobre a relação entre a pintura, a fotografia e o olhar e com as quais a artista angariou premiação no 13º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2006, ocasião em que as referidas peças foram incorporadas ao acervo do museu.

Figura 196 - Denise Gadelha. *A respeito de "Pintura retiniana": Rouen*, 2006.



Fotografia, 130 x 92 cm (díptico). Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 240-241).

As imagens que constituem o díptico (Figura 196) remetem o observador ao caminho aberto no final do século 19 por Édouard Manet e pelo impressionismo, ao estabelecer as condições para o modernismo europeu, do qual se encontram as pinturas da Catedral de Rouen, cidade do noroeste da França, incansavelmente retratada por Claude Monet. Interessava a Monet (e aos impressionistas, de uma maneira geral) as impressões luminosas que a luz exercia sobre as coisas e seus aspectos óticos, constituindo um tipo de pintura vinculada às coisas do real, da maneira como o olho humano captura as imagens e que posteriormente viria a ser

denominada pejorativamente por Marcel Duchamp como “pintura retiniana”. Assim, Denise Gadelha, numa interpretação literal da conceituação “pintura retiniana”, apresenta o frontispício de uma catedral espelhado no globo ocular. Esse mesmo processo é utilizado em *Autorretrato (variação I)* (Figura 197) e uma citação ao azul inventado por Yves Klein e à representação e recorrência do tema *olho humano* por Magritte na obra *Magritte? Yves Klein!* (Figura 198), ambos de 2006. Uma vez mais, são os títulos que remetem o fruidor às obras modernistas, sendo que a citação a Monet amplia conceitualmente o potencial poético e se vale tanto da luz (inclusive por utilizar a fotografia como meio), quanto da cor.

Figura 197 - Denise Gadelha.
Autorretrato (variação I), 2006.



Fotografia, 92 x 160 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008. p. 328).

Figura 198 - Denise Gadelha.
Magritte? Yves Klein!, 2006.



Fotografia, 92 x 160 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008. p. 328).

Em termos de apropriações em que a cor cumpre um papel decisivo – neste caso, a cor azul –, além da mencionada Denise Gadelha com *Magritte? Yves Klein!*²⁴ encontram-se duas criações dos artistas baianos Ayrson Heráclito e Mili Genestreti.

Ayrson Heráclito (1968) estabeleceu vínculo de citação a Yves Klein quando participou, junto com Mônica Medina, da 9ª Oficina Nacional de Dança Contemporânea, em 1989, e concorreu na categoria *performance* com duas apresentações no *foyer* do Teatro Castro Alves, em Salvador, ocasião em que foram premiados com *O crepúsculo do ritmo* e a *performance*/instalação *Cor-corpóreo* (Figura 199), das quais participaram também outros *performers* (SANTOS, 2007, f. 85). Nessa mostra, os artistas vestiam macacões e luvas e dançavam sobre uma

²⁴ Vários artistas brasileiros também exploraram vinculações a Yves Klein, a exemplo da carioca Maria Nepomuceno, na exposição *O que não tem fim nem tem começo*, em 2012, na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, ao utilizar a cor azul na instalação *Céu na terra*. É a própria artista quem admite esse vínculo de citação, tanto ao artista francês, quanto à carioca Marcia X, com a *performance Alviceleste*.

plataforma branca, imprimindo as marcas de seus movimentos mediante a utilização de pigmentos, numa clara alusão às *Antropometries* de Yves Klein, porém, com resultados substancialmente distintos.

Figura 199 - Ayrson Heráclito. *Cor-corpóreo*, 1989.



Performance e instalação com tecido branco e pigmento colorido em pó sobre papel branco, espuma e acrílico. Foto de Isabel Gouvêa.

Fonte: Arquivo do artista.

Ayrson Heráclito havia ganhado evidência ao angariar o primeiro lugar no Salão dos novos artistas Copene/Metanor, em 1986, no Museu de Arte da Bahia, com o trabalho *Jesus no Monte das Oliveiras* e, em 1988, ano anterior à *performance/instalação Cor-corpóreo*, expõe individualmente no Museu de Arte Moderna da Bahia, ocupando a Capela do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão. Essa exposição é significativa pela vinculação que demonstrou a artistas e obras da história da arte ocidental.

O jornalista Reynivaldo Brito (1988) comenta que “Ele acha importante o estudo da História da Arte para situar o artista no seu próprio fazer”, acrescentando que, nas releituras de obras de outros artistas efetuadas, ele não se propõe a parodiar ou sacralizar a obra de arte do passado, mas evidenciar outros aspectos. Empenhou-se em pesquisas sobre a pintura renascentista e sua estética, preocupado com as permanências estruturais de determinados elementos da produção pictórica ocidental, motivo que o levou a tal investigação, segundo depoimento do artista.²⁵ Consoante a mencionada reportagem, dentre os artistas pesquisados por Ayrson Heráclito encontravam-se Giorgione, Ticiano e Tintoretto, entre outros, observando-se aspectos

²⁵ Depoimento por escrito, intitulado *Rápidas notas sobre a atual fase do artista*, utilizado na divulgação da exposição na imprensa. O documento foi fornecido pelo artista.

colorísticos (o predomínio da cor sobre o desenho e a linha) nos três e as exasperações dramáticas dos dois últimos. As obras oriundas daquela exposição²⁶ denotam ter o artista exercido grande liberdade no tratamento formal em que se diferencia consideravelmente da iconicidade explorada pelos artistas-bases nos quais buscou inspiração. Ele se valeu de citações brandas aos temas e iconografias da cristandade e suas pinturas não evidenciam, de maneira efetiva ou inequívoca, as referências aos artistas mencionados, o que caracterizaria sua produção apenas como citações.

Já Mili Genestreti (1958), na exposição *Projeto casa 401*,²⁷ apresentou *Sob um véu de cal*, no qual referenciava o pintor paulista José Pancetti (1902-1958) e sua predileção pelo azul. Constituído por três seções, o trabalho foi exposto na casa que abrigou o Hotel Colonial Ladeira da Barra, em Salvador, onde Pancetti fixou-se em fins de 1950, razão da escolha do tema da mostra e, conseqüentemente, desse contexto, ao mesmo tempo histórico e simbólico, resultaram as interpretações dos artistas que participaram daquela coletiva.

Constituía a obra de Mili Genestreti (Figura 200) um bilhete dela para Pancetti, afixado em malha de ferro de construção de casas; uma escavação na parede de nove centímetros de profundidade por onde “gotejava” tinta azul, a qual, por sua vez, “escorria” do interior da casa até a rua, como fora um filete d’água; e a *performance* da noite de abertura em que foram soltos balões azuis de gás hélio para o céu, carregando bilhetes das pessoas presentes na exposição.

Figura 200 - Mili Genestreti. *Sob um véu de cal*, 2005.



Perfuração em parede, pigmento azul, ferro, performance com balões azuis de gás hélio e bilhetes. Salvador, Bahia. Fotos de Isabel Gouvêa. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

²⁶ Muitas das quais se encontram no atelier do artista, na cidade de Vitória da Conquista, Bahia, onde cresceu e local em que seus pais residem.

²⁷ *Projeto casa 401* foi uma coletiva que homenageou Pancetti, ocorrida de 12/05 a 18/06/2005, na Galeria da Aliança Francesa, em Salvador, com curadoria de Viga Gordilho (2005, p. 272).

Por meio dessas obras, parece-nos que a apropriação, a releitura e a citação configuram-se como estratégias de reutilização de imagens, de conceitos plásticos preexistentes e de recursos poéticos praticados com intenções variadas, das quais se evidencia a de deslocamento de valor às obras recentes, o que nos remete à necessidade de discussão de assuntos e processos legitimatórios, enfocados na próxima seção, ocasião na qual tentaremos responder à questão *por que se apropria?*

4.3 FATORES LEGITIMADORES DA APROPRIAÇÃO: POR QUE SE APROPRIA?

Os processos apropriaacionistas não se restringem às artes visuais e ocorrem em diversas áreas, notadamente na linguística, conforme nos demonstra Benjamin Buchloh ao afirmar:

Toda prática cultural linguística se apropria de elementos de discurso de naturezas diferentes, sejam elas exóticas, periféricas ou obsoletas e os critérios e motivações de seleção das apropriações são intricavelmente conectados com as forças dinâmicas de cada cultura. Eles podem variar dos mais crus motivos imperialistas da apropriação da riqueza cultural estrangeira, aos sutis procedimentos da exploração histórica e científica. Na prática estética, apropriação pode resultar de um autêntico desejo de questionar a validade de um local, de um código contemporâneo pela sua ligação a um diferente conjunto de códigos, tais como estilos anteriores, fontes icônicas variadas ou diferentes modos de produção e recepção. A apropriação de modelos históricos pode ser motivada por um desejo de estabelecer continuidade, tradição e uma fictícia identidade, assim como originada de um desejo de se ater ao domínio universal de todos os sistemas de codificações²⁸ (BUCHLOH, 2009, p. 178. Tradução nossa).

Na seção 3.1 *As dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o pseudomorfismo*, dissemos que o uso de temas pagãos e judaicos pelos cristãos objetivava familiarizar os antigos cultores das religiões pagãs convertidos ao cristianismo e que as escolhas temáticas foram feitas com objetivos políticos (DAVIES, 2010, p. 246), já que a nova religião dos cristãos crescia em poder e ambicionava dominar aquelas culturas. Esta utilização da apropriação servia a fins

²⁸ “All cultural practice appropriates alien or exotic, peripheral or obsolete elements of discourse into its changing idioms. The motivations and criteria of selection for appropriation are intricately connected with the momentary driving forces of each culture’s dynamics. They range from the crudest motives of imperialist appropriation of foreign (cultural) wealth to the subtle procedures of historic and scientific exploration. In aesthetic practice, appropriation may result from an authentic desire to question the historical validity of a local, contemporary code by linking it to a different set of codes, such as previous styles, heterogeneous iconic sources, or to different modes of production and reception. Appropriation of historical models may be motivated by a desire to establish continuity and tradition and a fiction of identity, as well as originating from a wish to attain universal mastery of all codification systems” (BUCHLOH, 2009, p. 178).

político-religiosos e se constituía em operações que buscavam legitimar a nova religião por meio do fator mencionado por Benjamin Buchloh: domínio universal dos sistemas de codificações. Talvez esta utilização da apropriação para fins de domínio dos sistemas de codificações seja o mais corriqueiro procedimento de legitimação que se observa, não somente ao nascer do cristianismo, mas em vários períodos históricos anteriores e posteriores.

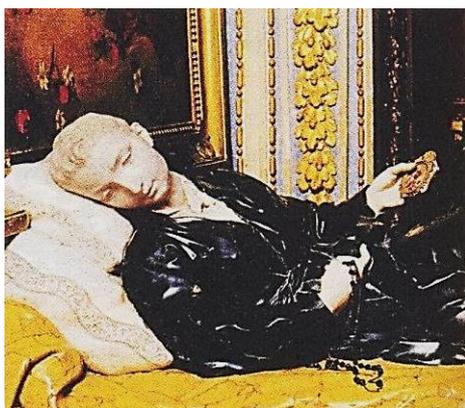
A utilização inversa de um sistema de codificação de migração de elemento cristão para o contexto secular (ou seja, não mais religioso), mais especificamente político, também chegou a acontecer, ainda que em menor escala e frequência. É o caso da conexão observada entre a escultura rococó de Pierre Legros (1666-1719), de título *Stanislas Kostka*²⁹ (Figura 201), e a pintura de David (1748-1825), *Marat em seu último suspiro* (Figura 202). Segundo Carlo Ginzburg (2014, p. 52), que identificou essa afiliação, nesse caso específico, ainda que as cabeças dos dois personagens tenham inclinações diferentes, Kostka segura uma imagem sacra à mão esquerda, em um gesto não muito diferente do de Marat, com a carta de Charlotte Corday, além dos dois apresentarem um sorriso quase imperceptível que assinala o momento em que a vida abandona o corpo.

Ginzburg justifica assim a influência de Pierre Legros sobre David:

Que David, durante sua estada romana entre 1775 e 1778, tenha visto a obra de um escultor francês de primeira grandeza como Pierre Legros é algo que parece quase óbvio. Naquela fase decisiva de sua formação, David examinou com plena independência tanto Caravaggio quanto obras posteriores, que podem ser definidas como barrocas tardias ou do início do rococó. A representação de Marat, personagem que se tornara imediatamente objeto de um culto quase religioso, teria feito reafiorar a lembrança da estátua representando o beato jesuíta Estanislau Kostka. Desse emaranhado de memórias ligadas ao passado e de exigências nascidas do presente surgiu um *exemplum virtutis* no duplo sentido do termo *virtus*: virtude clássica e virtude cristã (GINZBURG, 2014, p. 53).

²⁹ Datada de 1703, a escultura em mármore policromo representa Stanislas Kostka, um jesuíta morto em 1567, aos 18 anos, beatificado em 1605 e santificado em 1726, e que se encontra exposta no quarto onde Kostka morreu, no noviciado anexo à Igreja de Santo André do Quirinal, em Roma (GINZBURG, 2014, p. 52).

Figura 201 - Pierre Legros.
Stanislas Kostka (detalhe), 1693.



Mármore policromado. Igreja de Santo André do Quirinal, Roma.
Fonte: Ginzburg (2014, p. 54).

Figura 202 - Jacques-Louis David.
Marat em seu último suspiro (detalhe), 1793.



Óleo sobre tela, 128 x 165 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Ainda segundo Ginzburg,

David apresentou um evento contingente como o assassinato de Marat utilizando uma linguagem em que se entrecruzam tradições diferentes e distantes: a clássica greco-romana e a cristã. Tal escolha era duplamente significativa, pois se tratava de um dos primeiros quadros (talvez o primeiro) cuja data tinha como base um calendário isento de conotações clássicas ou cristãs. [...] O que está em jogo não é somente artístico, é político. Por que David, seguidor de Robespierre e de sua política religiosa, inspirada na “religião civil” de Rousseau, se apropriou de uma iconografia cristã para representar Marat, mártir republicano? (GINZBURG, 2014, p. 57-58).

Argumentando que, para David, a vitória da Revolução modificara as relações de forças, Ginzburg escreve que o mártir republicano Marat podia ser representado como um santo. “Naquele momento crucial de sua brevíssima história, a República nascida da derrubada da Monarquia de direito divino procurava uma legitimidade suplementar invadindo a esfera do sagrado, historicamente monopolizado pela religião” (GINZBURG, 2014, p. 59). Essa *legitimidade suplementar* mencionada por Ginzburg, que invade a esfera do sagrado, só foi possível pela secularização, fenômeno nascido na Europa e que depois se alastrou pelo mundo. “Sempre que possível, o poder secular se apropria da aura (que também é uma arma) da religião” (GINZBURG, 2014, p. 59) e

[...] quem quiser tentar arrolar as raízes múltiplas e heterogêneas da Europa também precisará mencionar a secularização, ao lado do cristianismo, do

qual ela retomou, mimeticamente, a tendência de se apropriar das mais variadas formas e conteúdos. É uma tendência ilustrada de maneira exemplar no *Marat* de David: o momento artisticamente mais elevado de um processo que, comparado aos tempos das religiões, ainda está no início (GINZBURG, 2014, p. 60).

No campo da literatura encontramos, igualmente, utilização inversa de um sistema de codificação de migração de elemento para o contexto secular, só que tendo por base a religiosidade mítica pagã da Antiguidade e não a cristã. É no contexto da Alemanha, no final do século 18, que se apresenta um indicativo legitimador tanto em referência à nostalgia da Antiguidade, quanto a princípios da cultura contemporânea da época, ambos mesclados e expressos no romance *Hipérion*, de Hölderlin, autor que lamenta a inexistência na Alemanha de princípios cobiçados alhures (na Antiguidade grega e na França coeva a Hölderlin). Alexander Honold explana que a nostalgia pela Antiguidade, presente entre intelectuais alemães do final do século 18, é o programa de outra vida, de uma revolução cultural como aquela promovida pela vizinha França e que o romance de Hölderlin também falava, porém de maneira cifrada, do *páthos* da Revolução, precisamente no diálogo final entre Hipérion e Diotima em que são citados os três grandes conceitos Liberdade, Igualdade, Fraternidade. Como vasos comunicantes, a Antiguidade grega e a França contemporânea englobam tudo aquilo que falta a Hölderlin na Alemanha e que é objeto de sua reivindicação³⁰ (HONOLD, 2004, p. 321).

Esse caráter aludido de “vasos comunicantes” entre a Antiguidade grega e os valores da época do escritor permeia o princípio da apropriação (neste caso, de valores culturais ou ideais almejados) e a reflexão promovida em seu contexto cultural, justamente por assumir função legitimadora, auxilia-nos no entendimento das motivações de *por que se apropria?*

Poderíamos também entender que esses mesmos “vasos comunicantes” caracterizam o comentário de Leopoldo Waizbort, referindo-se a Aby Warburg, de que

As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação – de que o *Atlas Mnemosine* seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras

³⁰ A idealização da Grécia antiga é compreensível para os “[...] poetas alemães por volta de 1800, [pois] viajar para a Grécia era impossível já por razões práticas. A velha Hélade [atual Grécia] permaneceu assim um ideal intangível no pensamento dos autores alemães – de Winckelmann e Lessing passando por Wieland e até Goethe e Schiller” (HONOLD, 2004, p. 319).

posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo (WARBURG, 2015, p. 18. Grifos do autor).

Antes de averiguarmos outros possíveis fatores legitimadores da apropriação, convém lembrar alguns aspectos da discussão levantada por Manet com seu *Almoço na relva*, já referida na seção 3.2 *A gravura e a apropriação*, e que guarda uma íntima relação com legitimação. Como visto, o crítico de arte Ernest Chesneau somente apontou a conexão entre Manet e Rafael/Marcantonio Raimondi, não para mostrar sua erudição como comentarista ou a pretensa erudição de Manet, mas para fortalecer sua crítica anterior depreciativa ao artista, razão pela qual o ato apropriacionista deste foi considerado “[...] uma brincadeira de péssimo gosto” que se somava à rudeza de conhecimentos de “[...] recursos básicos de desenho e perspectiva” (DAMISCH, 1996, p. 74) em relação a um modelo (Rafael) consagrado pela tradição, e que se popularizou por versões de obras transmitidas por gravuras.

Excetuando-se o interesse de Aby Warburg, mencionado acerca da vinculação daquela pintura de Manet a um detalhe de um sarcófago da Antiguidade, o pensamento crítico tendeu a minimizar a importância dos empréstimos de Manet das obras-primas do passado:

Longe de vê-los como citações mais ou menos criptografadas que demandam interpretação, tem havido a tendência de percebê-los como prova de marcada pobreza imaginativa por parte do pintor, o qual, é sustentado, estava menos interessado no assunto do que na maneira [técnica] como foi tratada; ou são mencionados como evidência de suas “dificuldades composicionais”³¹ (DAMISCH, 1996, p. 74. Tradução nossa).

Esse *status de brincadeira de estúdio*, percebida à época em que se evidenciou a apropriação de Manet, aproximou-se bastante da natureza do trabalho, ainda que se considere apenas a recepção do público. O mesmo gosto por *paródia*, todavia, pôde ser encontrado em outros artistas à época interessados no príncipe-pastor Páris, como Jacques Offenbach, em sua ópera-bufa *La belle Hélène*, encenada poucos meses depois do Salão de 1863 e comentada pelos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, os quais, segundo Hubert Damisch (1996, p. 74-75), falavam de “brincadeiras

³¹ “Far from viewing them as more or less cryptic citations that demand interpretation, there has been a tendency to see them as proof of a marked poverty of imagination on the part of the painter, who, it is maintained, was less interested in subject matter than in the way it was treated; or they are cited as evidence of his ‘compositional difficulties’” (DAMISCH, 1996, p. 74).

corruptoras”, de “assassínio do respeito” e “de via cômica da nossa decadência” do espírito francês.

Fato é que ainda que o público não se sinta tão confortável ao ver *Almoço na relva* hoje, essa pintura perdeu sua capacidade de escandalizar por sua alusão paródica às obras-primas do passado e, ao perder suas implicações provocativas, se tornou lugar-comum (DAMISCH, 1996, p. 75) e ao se opor às pinturas oficiais (já que não participou do Salão oficial e sim do Salão dos Recusados), caracterizou-se como *avant-garde*, o que passou a significar o ataque ao bom-gosto das obras oficiais e o contraste aos acadêmicos contemporâneos como Auguste Cabanel e Paul Baudry, que expuseram nus femininos mitológicos de derivação clássica no Salão de 1863.³²

O papel desempenhado pela gravura *O julgamento de Páris* não é, todavia, anedótico, tampouco pode ser reduzido (como se tentou caracterizar) a uma mera brincadeira de estúdio de artistas:

A longa popularidade desta imagem entre pintores, que as viam não apenas como fonte pictórica, mas também como um desafio, parece perfeitamente consistente com o que sabemos sobre sua função original. De acordo com a tradição, ela era – para aderir ao uso corrente, pelo menos provisoriamente – a primeira gravura de reprodução que foi executada com o intuito de ampla circulação, não derivada de uma pintura, mas de um desenho perdido de Rafael³³ (DAMISCH, 1996, p. 78. Tradução nossa).

Se a gravura *O julgamento de Páris* tem atraído repetidamente a atenção de artistas por vários séculos, pode-se afirmar com absoluta segurança que, pelo menos nas artes visuais posteriores ao século 16 da Era Cristã, isto se deu por sua destacada *qualidade de invenção*, creditada a Rafael, além de reforçada pelo tema – a escolha de uma entre três mulheres que encarnam diferentes tipos de belezas – ou seja, caráter este de *invenção* simbolizado pelo artifício de *capricho* destacado por Giorgio Vasari (DAMISCH, 1996, p. 92) para descrever a cena quinhentista da estampa da qual Manet derivou seu *Almoço na relva*.

Isso já serviria por si só como elemento legitimador para a escolha e para o coroamento do cumprimento do desafio na prática artística de interpretar esse tema,

³² A saber: Auguste Cabanel, com *O nascimento de Vênus*, 1863, Musée d’Orsay, Paris; Paul Baudry, com *A pérola e a onda*, 1863, Museu do Prado, Madri.

³³ “The long-standing popularity of this image among painters, who saw it not only as a pictorial resource but also as a kind of challenge, seems perfectly consistent with what we know about its original function. For according to tradition, it was – to adhere to current usage, at least provisionally – the first reproductive engraving and was executed, with the intent of its being widely circulated, not after a painting but after a lost drawing by Raphael” (DAMISCH, 1996, p. 78).

tendo em vista a inevitabilidade de comparação com seus pressupostos históricos e artísticos anteriores, neste caso, uma gravura criada com a finalidade de ser reproduzida, repetida, transladada e multiplicada e que, ainda que se constitua uma obra-prima ausente em sua totalidade na produção recente, em termos conjunturais é historicamente legitimadora por já ter tido sua qualidade assegurada anteriormente.

Pelo menos ela preenche as exigências de algumas das cinco considerações fundamentais exigidas por Roland Fréart de Chambray (1606-1676) em sua *Idée de la perfection de la peinture*, publicado em 1662. Nela, Fréart de Chambray avalia a pintura pelos critérios de *invenção, proporção, cor, expressão e posicionamento das figuras* (a este último, Fréart denomina de *perspectiva*, em outras partes do livro) e enumera as qualidades da gravura *O julgamento de Páris*, de Raimondi, sem se preocupar se ela é somente uma gravura que não se materializou diretamente das mãos do mestre e proprietário do estúdio, ou seja, de Rafael (CHAMBREY, 1662 *apud* DAMISCH, 1996, p. 95) e, sim, por um intermediário que interpretou o desenho de Rafael e o transladou para a linguagem de natureza seriada da gravura.

“Se *Almoço na relva* é uma brincadeira, então, é uma que já dura há demasiado tempo? Se houver piada, ela durou mais tempo do que poderia ter sido imaginado”³⁴ (DAMISCH, 1996, p. 145. Tradução nossa).

Esta avaliação menosprezante da reutilização de imagens anteriores de outros artistas, como observado nos procedimentos de Manet, constituiu um cenário francamente associado à falta de criatividade ou capacidade técnica inventiva dos artistas de períodos posteriores que se valeram desse recurso poético e o que propiciou a formulação de uma das mais complexas questões desta nossa pesquisa: é a apropriação/ressignificação legítima ou apenas um recurso poético que esconde ou disfarça a incapacidade criativa do artista contemporâneo?

Ponderando sobre os caminhos da arte e o *citacionismo*, ou seja, a citação a obras de outros artistas ou de períodos anteriores, feitas por meio de reproduções (reproduções estas também denominadas *imagens de segunda ou terceira geração*), a historiadora da arte Aracy Amaral (2006a, p. 312) questiona se “Existe ainda a possibilidade da criação artística em nossos dias como se estendeu na área da pintura e escultura até início do século XX? [...] É como se houvesse secado a razão de ser do fazer manual, artesanal, vinculado à sensibilidade mais pura”, para, em seguida, situar

³⁴ “Is the *Déjeuner sur l’herbe* a joke, then, and one that has gone on for too long? If joke there be, it has gone on even longer than might have been imagined” (DAMISCH, 1996, p. 145).

a inserção de imagens preexistentes apropriadas nas novas produções e questionar se isto não ocorria por falta de criatividade do artista apropriadista ou citacionista, como quer a historiadora: “Por outro lado, as imagens de segunda ou terceira geração produzidas por artistas contemporâneos não serão indicativas da ausência ou da dificuldade de motivação para a criação de formas?” (AMARAL, 2006a, p. 312).

Externando preocupação com “[...] o artista cada dia mais ensimesmado, entretido em seu próprio monólogo”, pondera:

São indagações que nos fazemos diante da apropriação de imagens ou da ação do artista em interferências ou incorporação de elementos ao imaginário já existente a partir de outros, uma realidade que percebemos não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental, em momento em que a arte tem um público cada dia mais reduzido. São, na verdade, dois fatos paralelos: o da apropriação de imagens e o aspecto autotélico da arte contemporânea, não de auto-suficiência, mas auto-referenciada. Assim, a arte de hoje dialoga mais consigo mesma, com um sempre decrescente, senão irrisório, número de público de iniciados.

[...]

A História da Arte é pródiga em fontes para esses artistas, que recorrem tanto à arte clássica, renascentista ou mesmo barroca, como aos mestres da arte moderna e à fotografia, publicidade e indústria. Esta última, através dos objetos projetados e produzidos, torna-se um fértil manancial de inspiração.

Assim, podemos constatar que artistas que rejeitaram os ensinamentos acadêmicos como obsoletos há poucas décadas atrás, buscam, novamente, em obras de séculos passados, e mesmo do início do século XX, um recurso para sua expressão visual ou comentário sensível através de instalações.

Há contradições e mesmo paradoxos nessa recorrência à imagética já produzida por outros. Se Marcel Duchamp já recorria a Leonardo da Vinci, em sua famosa intervenção na *Mona Lisa*, Picasso trabalharia em inúmeras versões de obras de outros artistas, seja no *Fuzilamento* (1814), de Francisco de Goya, para *Guernica* (1937), seja em *As meninas* (1656), de Diego Velásquez, para mencionar dois dos mais célebres citacionistas do século XX (AMARAL, 2006a, p. 313).

Ao comentar a história da arte após a crise do modernismo em relação ao Brasil, Maria de Fátima Morethy Couto escreve:

Sabemos que na história das vanguardas européias uma obra só se seria considerada significativa se rompesse com padrões anteriores, se chocasse público e crítica e se fosse rejeitada pelas instituições oficiais. A tradição da ruptura, nos dizeres de Octavio Paz, associou o novo à idéia de autenticidade, convertendo-o em critério indispensável de julgamento estético. **A citação e a referência ao passado passaram então a ser vistos como pastiches resultantes da falta de imaginação**, na medida em que público e crítica começaram a valorizar referências culturais estritamente subjetivas (COUTO, 2007, p. 64. Grifos nossos).

Ao caracterizarmos o anacronismo na seção 2.7 *A ressignificação como recurso interpretativo e de representação*, citamos Briony Fer (1998, p. 46), que afirmou ser a arte do passado constantemente remodelada em termos dos interesses do presente. A autora menciona que algumas das características associadas à cultura pós-moderna, tais como a *descentralidade*, a *multiplicidade* e a *heterogeneidade*, são termos estabelecidos como antíteses ou opostos aos valores de *centralidade*, *unidade* e *homogeneidade* associados ao modernismo. O pós-moderno, então, contesta a autoridade do sistema de valores associado ao modernismo.

Diz-se que um dos aspectos desta condição contemporânea é uma reciclagem permanente das imagens que se proliferam sem cessar na nossa cultura, por meio da propaganda, da televisão e de outros veículos. Barbara Kruger, por exemplo, a fim de subverter os sentidos fixos e os rótulos convencionais atribuídos às mulheres na nossa cultura, serve-se da circulação de imagens fotográficas como base do seu trabalho, utilizando imagens como as de publicidade que exploravam as mulheres. Ela usa essas imagens para subverter significados fixos e rótulos convencionais imputados às mulheres na nossa cultura. O questionamento feminista da autoridade foi considerado por alguns compatível com a recusa pós-moderna em aceitar a autoridade de sistemas de valores ultrapassados. Se isto é ou não *qualitativamente* diferente da fragmentação modernista das imagens e do uso da imagística popular é uma questão em aberto (FER, 1998a, p. 47. Grifo da autora).

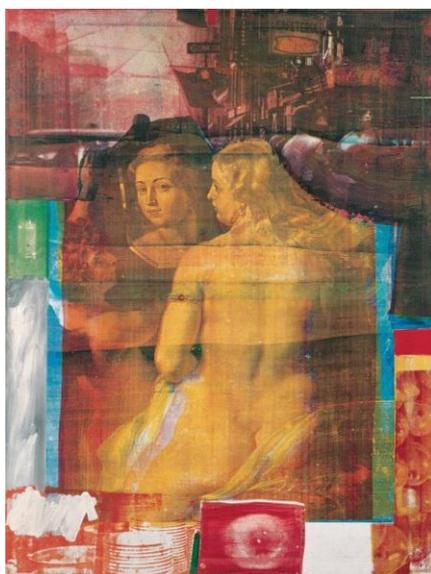
A autora prossegue afirmando que descobrir uma continuidade com precedentes modernistas pode levar ao ceticismo quanto a algumas das alegações de diferença no pós-modernismo. “Poderíamos pensar no pós-modernismo pilhando uma tradição artística do passado assim como poderia pilhar qualquer outro campo da cultura” (FER, 1998, p. 47) e exemplifica que os cubistas serviram-se dos materiais da cultura popular e, tal qual no pós-modernismo, seus trabalhos também estabeleceram uma série de insinuações e pistas que desautorizavam uma leitura fixa. Picasso até juntou modos diferentes de pintura – elementos cubistas figurativos e fragmentados postos lado a lado – como se fossem modos de representação diferentes, nenhum deles pretendendo ter uma realidade maior do que outros. Esse tipo de mistura heterogênea e a recusa à ideia de uma realidade fixa são aspectos do modernismo dos quais o pós-modernismo se serve (FER, 1998, p. 47).

Persimmon, trabalho de Robert Rauschenberg (1925-2008) (Figura 203), ajuda-nos a entender esse procedimento lançado pelos artistas de que muitas das

imagens pós-modernas se constituem em valores de reprodução. Nesse contexto, *Persimmon*

[...] foi visto, a partir de uma percepção retroativa do passado, como assinalando uma virada entre o Modernismo e o Pós-modernismo, devido a um uso eclético das imagens combinado a um tratamento fragmentado do tipo colagem. Considerou-se também, contudo, que seus *efeitos* tomavam uma direção diferente daquela do modernismo. Em *Persimmon*, Rauschenberg aplicou com serigrafia uma imagem da *Vênus de Rubens* sobre a tela, justapondo outros fragmentos a ela. Embora Manet houvesse copiado a pose de *Olímpia* de um precedente, a *Vênus* de Ticiano, foi sugerido que *Persimmon* não tem nada além de reprodução. Imagens do passado são recicladas, difundidas sem respeito algum, como qualquer outro tipo de imagem popular (FER, 1998, p. 48. Grifos da autora).

Figura 203 - Robert Rauschenberg. *Persimmon*, 1964.



Óleo e tinta de serigrafia sobre tela, 66 x 50 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Longe de querermos enunciar a palavra final ao questionamento sobre se a apropriação esconde alguma deficiência técnica do artista atual, cabe destacar que as motivações vinculadas às apropriações de imagens são as mais variadas possíveis e em algumas, mesmo, não se podem sequer identificar as razões legitimadoras, exatamente pelas quase ilimitadas possibilidades interpretativas já explanadas. Isso, todavia, não nos impede de tentar apontar alguns desses fatores legitimadores.

Dentre os elementos que legitimam a apropriação, encontra-se a *intertextualidade*, termo criado pela pós-estruturalista francesa Julia Kristeva (1969

apud D'ALLEVA, 2015, p. 32), de grande utilidade nos estudos semióticos. Julia Kristeva desenvolveu o conceito de intertextualidade para explorar as maneiras pelas quais os textos (ou signos) efetivamente referem-se uns aos outros e estão situados em dois eixos: um horizontal, que conecta o autor e o leitor de um texto (no nosso caso, de uma imagem); e outro vertical, que vincula o texto a outros textos (uma imagem a outras imagens). Os códigos unem esses dois eixos. Aquela autora afirma que todo texto tem seu início sob a jurisdição de outros discursos e que esses impõem um universo a ele.³⁵ Como consequência, cabe tanto ao criador do signo (autor/artista), quanto ao interpretante (leitor/fruidor) ativar as conexões. Assim, intertextualidade torna-se uma ideia importante no pós-estruturalismo e no pensamento pós-moderno e se vincula, ainda, às maneiras pelas quais os signos significam direta e indiretamente, indicadas pelos termos *denotação* e *conotação*. *Denotação* indica os significados que são óbvios ou geralmente reconhecidos, enquanto que *conotação* se refere a significados do signo que são menos óbvios, que são inferidos, cabendo, portanto, ao interpretante leitor ou fruidor o trabalho de trazer à baila os códigos relevantes para a interpretação dos signos (KRISTEVA, 1969 *apud* D'ALLEVA, 2015, p. 33).

A intertextualidade na pintura, segundo Wendy Steiner (1985, p. 57), é quase tão abrangente quanto o próprio campo da história da arte, pois mesmo as análises pictóricas formalistas fazem referências a outras pinturas ou às relações entre pintura e literatura e reforçam o aspecto já mencionado de haver “[...] a crença comum de que pinturas são textos cujos conteúdo e autossuficiência são incontestáveis”³⁶ (STEINER, 1985, p. 57. Tradução nossa). Wendy Steiner (1985, p. 58) menciona, ainda, que a riqueza da pintura é, na verdade, uma função de intertextualidade, uma vez que é sempre vista à luz ou em comparação a outras pinturas, ou então em relação à literatura, à música e outras manifestações culturais, sendo que é no campo da sintática (ou seja, da disposição e organização dos elementos formais e pictóricos) que se evidenciam os mais destacados casos de intertextualidade pictórica: em imagens que se assemelham umas às outras (STEINER, 1985, p. 59).

A partir das ideias daquelas autoras e face ao exposto, podemos inferir que o caráter intertextual se reflete sobremaneira nas associações de imagens utilizadas nos procedimentos apropriacionistas, exatamente pelas razões de uma imagem estabelecer

³⁵ “[...] every text is from the outset under the jurisdiction of other discourses which impose a universe on it” (KRISTEVA, 1969, p. 146 *apud* D'ALLEVA, 2015, p. 32).

³⁶ “Yet there is a commonly held belief that paintings are texts whose closure and self-sufficiency are indisputable” (STEINER, 1985, p. 57).

conexão com outras preexistentes e pelo caráter mesmo da imagem, enquanto signo visual, inserido no contexto da cultura em que vivem os interpretantes que, por sua vez, se valem de seus conhecimentos (do domínio dos códigos) para interpretar suas significações. Referenda esse nosso raciocínio a posição de Fredric Jameson de que rupturas radicais entre períodos históricos

[...] geralmente não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas, antes, a reestruturação de certo número de elementos já dados: características que em certo período anterior ou sistema que era subordinado agora se torna dominante, e aspectos que tinham sido dominantes, novamente tornam-se secundários. Neste sentido, tudo que temos descrito aqui pode ser encontrado em períodos anteriores e mais notadamente dentro do próprio modernismo: meu ponto é que até o dia presente aquelas coisas tinham sido secundárias ou de menor essencialidade da arte modernista, marginais ao invés de central, e que quando temos algo novo, eles se tornam as características centrais da produção cultural³⁷ (JAMESON, 2002, p. 142. Tradução nossa).

Outros fatores legitimadores que se apresentam parecem referir-se tanto ao *estatuto do assunto* (o tema, como caracterizado por meio de o julgamento de Páris, sendo este um dentre dezenas de outros exemplos possíveis), quanto à *aceitação pública de determinados ciclos de obras*, como o famoso concurso de 1401 em Florença, Itália, instituído pela Guilda dos Mercadores de Lanifícios – então encarregada dos trabalhos no Batistério –, a abrir um novo concurso para um segundo conjunto de portas de bronze para o Batistério de San Giovanni, após o êxito das portas de bronze de Andrea Pisano, realizadas entre 1330-1336. Seis artistas se candidataram, dentre os quais Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Lorenzo Ghiberti (1381-1455), tendo sido escolhido este último (DAVIES, 2010, p. 520). Segundo Luiz Marques (2004, p. 14) “No concurso de 1401, Brunelleschi fundava a autoridade retórica de sua figura de Isaac em um relevo do Arco de Constantino”, dando a entender que o escultor e arquiteto buscou legitimar sua escolha tomando como referência para o tema algum aspecto do relevo do Arco de Constantino, ao que Luiz Marques (2004, p. 14) acresce ao seu comentário acerca de Brunelleschi: “Operação já tipicamente humanista.” O Arco de Constantino, como é sabido, valeu-se do

³⁷ “[...] radical breaks between periods do not generally involve complete changes of content but rather the restructuration of a certain number of elements already given: features that in an earlier period or system were subordinate now become dominant, and features that had been dominant again become secondary. In this sense, everything we have described here can be found in earlier periods and most notably within modernism proper: my point is that until the present day those things have been secondary or minor features of modernist art, marginal rather than central, and that we have something new when they become the central features of cultural production” (JAMESON, 2002, p. 142).

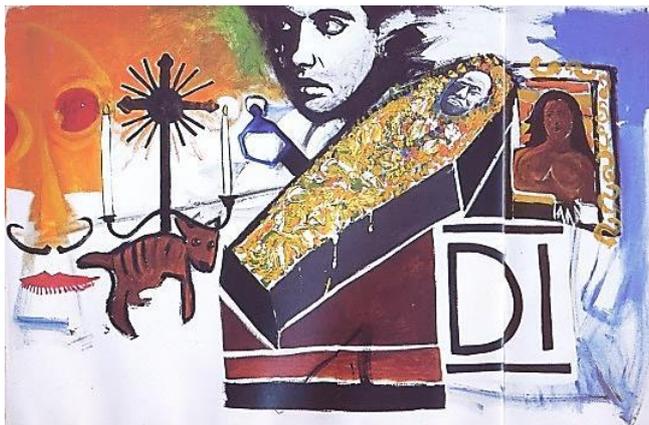
aproveitamento de esculturas e relevos anteriores procedentes de outros monumentos³⁸ (DAVIES, 2010, p. 229-230). Eram comuns as “[...] apropriações escultóricas e arquiteturas desta natureza pelo termo moderno de **spolia**, derivado do latim *spolium*, que significa ‘pele esfolada a um animal’, um termo de uso costumeiro na descrição dos despojos de guerra” (DAVIES, 2010, p. 229. Grifos do autor).

De forma concomitante aos mencionados ciclos de obras, situam-se os processos de institucionalização da arte, os quais constantemente reveem e alteram seus critérios de escolha e de valoração, associados às escolas de arte, à crítica da arte, ao colecionismo, aos museus, bienais, galerias e espaços expositivos alternativos, às curadorias, ao mercado de arte, às políticas públicas para a arte, ao jornalismo cultural, à propaganda, ao *marketing* cultural e às leis de incentivo à cultura. O prestígio alcançado pelos artistas fecharia esse sistema legitimador, seja ele em termos de relevância de investigação da linguagem e contribuição artística (ênfase no mérito artístico, como os celebrados gênios da história da arte, independentemente de terem ou não alcançado sucesso comercial ou reconhecimento à época de suas vidas) ou mesmo o prestígio da fama e do reconhecimento social.

Obras artísticas nas quais se exploram a valoração do mérito alcançado por outros artistas e apresentadas na forma de homenagens prestadas podem, em muitos casos, constituir-se em procedimentos legitimatórios em que o prestígio do homenageado acresce valor à manifestação artística praticada. Observamos isso no contexto da Bahia, em algumas citações que Bel Borba (1957) faz ao cineasta baiano Glauber Rocha, na exposição-homenagem *Glauber Rocha por Bel Borba*, apresentada em 2005 em Salvador. Tomando por base os filmes do criador do Cinema Novo, Bel Borba produz uma série de pinturas calcadas nas sensações percebidas ao assistir a cada um dos filmes daquele cineasta, resultando em obras como *Di Cavalcanti* (Figura 204), na qual recria em pintura os conceitos e ideias do polêmico documentário acerca do famoso artista modernista e *A idade da terra* (Figura 205), o último longa-metragem de Glauber Rocha, produzido em 1980.

³⁸ Do Arco de Marco Aurélio e esculturas do tempo de Trajano e de Adriano. O Arco de Constantino é um arco triunfal imperial de tripla passagem, situado perto do Coliseu, em Roma e “[...] sua característica mais singular reside no facto de pouco do seu relevo escultórico ter sido desenhado de propósito para este monumento. [...] Para o arco, foram esculpidas as feições de Constantino e do seu co-imperador Licínio sobre as cabeças dos imperadores de épocas anteriores” (DAVIES, 2010, p. 229).

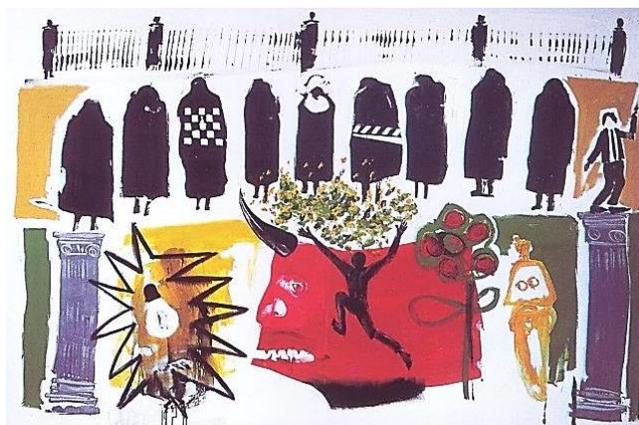
Figura 204 - Bel Borba. *Di Cavalcanti*, [2004].



Pintura sobre tela, 300 x 200 cm.

Fonte: Borba (2005).

Figura 205 - Bel Borba. *A idade da terra*, [2004].



Pintura sobre tela, 300 x 200 cm.

Fonte: Borba (2005).

Segundo declaração do pintor (2005), a homenagem objetivou contribuir para resguardar a memória de Glauber Rocha. Contudo, ao vincular-se ao universo criativo do cineasta, Bel Borba parece beneficiar-se mais dos signos de brasilidade e iconicidade presentes nos filmes e do prestígio intelectual alcançado por Glauber Rocha (sua fortuna crítica e midiática representada pelas suas ideias, polêmicas e realizações) do que efetivamente garantir a perpetuação de sua memória, ainda que essa sua iniciativa efetivamente chame a atenção sobre o homenageado. A iniciativa de Bel Borba transfigura o *status* e o valor cultural do homenageado ao recontextualizar parcialmente o universo temático do cineasta por meio da pintura, como se fosse um intercâmbio ou parceria em trabalhos feitos por dois autores (artistas), onde as características de ambos se evidenciam. Procedimentos semelhantes

ocorreram antes com os tributos prestadas pelo mesmo pintor ao fotógrafo e etnólogo Pierre Verger (1902-1996) e ao cantor e compositor Raul Seixas (1945-1989).

Homenagens são legítimas e promovidas por artistas de quaisquer áreas. Nas artes visuais, seu uso é frequente, como nos mostra Paulo Bruscky (Figuras 206 e 207), ao homenagear Morandi e artistas do *Fluxus*, ou então o brasileiro Taigo Meireles (1984), com sua série de pinturas sobre Rembrandt (Figuras 208 e 209), como também por meio da ambiência barroca dos altares de igrejas do interior do Brasil que ele recriou em 26 obras e expôs na *Casa do Tatuapé*, em São Paulo, de outubro a dezembro de 2014.

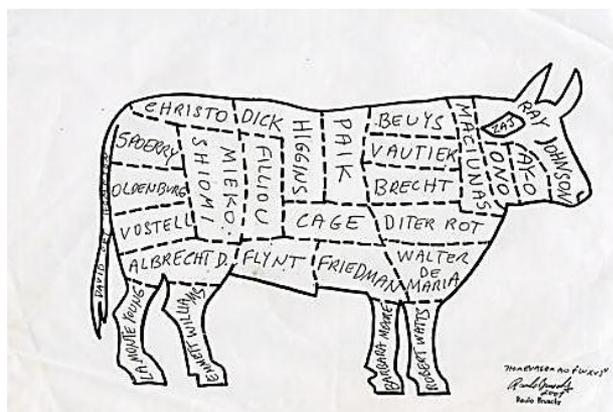
Figura 206 - Paulo Bruscky.
Homenagem a Morandi I, 1998.



Assemblage, dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Bruscky e Navas (2012, p. 105).

Figura 207 - Paulo Bruscky.
Homenagem ao Fluxus, 2001.



Offset, 21,5 x 33 cm.

Fonte: Bruscky e Navas (2012, p. 57).

Devemos, todavia, destacar que ainda que tenha tido o caráter de tributo, Bel Borba não praticou homologia, ou seja, não se limitou a repetir as figuras e signos glauberianos em suas pinturas, e sim os reinterpreto, os reposicionou e, ao assim fazê-lo, imprimiu-lhes novos significados, cômico de que o papel da linguagem plástica, mais do que descrição de aparências, é de criação. Bel Borba não abriu mão de suas características expressivas e dispôs, em composições que privilegiam a planaridade, os principais elementos sígnicos dos filmes reinterpreto e conciliados com as citações que promove de Picasso, mediante três detalhes de *Guernica* recriados em *A idade da terra* (Figura 205): a lâmpada elétrica e seu “halo” luminoso, o touro, e uma silhueta humana de braços abertos. Assim, Bel Borba não se restringe

somente aos elementos criativos do universo de Glauber Rocha, mas estende-os também a outros criadores: Picasso e Di Cavalcanti, este último simbolizado tanto por um aspecto de sua vida social (seu funeral, filmado por Glauber Rocha), quanto pela “pintura” de uma mulata, alusiva a um dos seus temas predominantes.

Figura 208 - Taigo Meireles.
Rembrandt e o fio especular, 2010.



Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

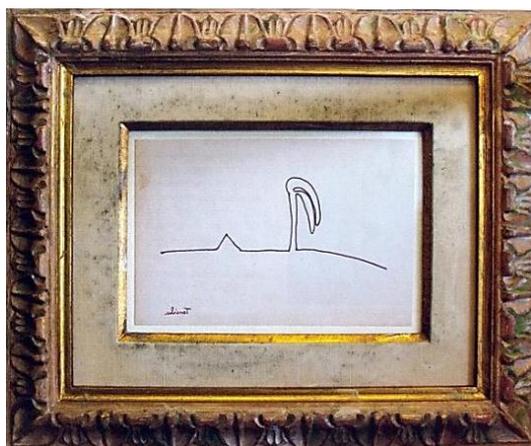
Figura 209 - Taigo Meireles. *Rembrandt*,
série *Memórias escolhidas*, 2013.



Óleo sobre tela, 60 x 50 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Se Bel Borba não pratica homologia, há quem o faça: Gustavo von Ha (1977). Trabalhando com obras como referências visuais de artistas estrangeiros e brasileiros icônicos e legitimados pelas instituições culturais e pelo mercado de arte, o paulista Gustavo von Ha calca-se na projeção e valorização de conhecidos artistas de outras gerações, tais como Tarsila do Amaral e Leonilson, ao reproduzir seus desenhos e elementos sensíveis em produções que funcionam como “reflexos” e “espelhamentos”, já que mantêm toda a estrutura composicional e expressiva das peças originais daqueles artistas. Assim, apropriou-se dos “cadernos de viagem”, das *Ilustrações para Pau Brasil* e dos estudos de obras de Tarsila do Amaral e Leonilson, invertendo a posição dos desenhos em relação aos originais e, conseqüentemente, as assinaturas daqueles artistas, bem como os textos eventualmente constantes, dispondo-os ao contrário, de trás para frente, efeito de espelhamento que identifica as peças produzidas por ele e as diferencia das originais, afastando-o da falsificação. O recurso à utilização de molduras em estilos da época (como na Figura 210) complementa o caráter de fetiche associado aos dois celebrados artistas e problematiza ainda mais a relação entre original e cópia.

Figura 210 - Gustavo von Ha.
Projeto Tarsila: Bicho antropofágico IV, 2011.



Tinta sobre papel, 24,5 x 29,5 x 3,5 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 211 - Gustavo von Ha.
Projeto Tarsila, L.T., da série
Ilustrações para Pau-Brasil, 2012.



Tinta sobre papel, 40 x 49 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 212 - Gustavo von Ha.
Projeto Leonilson, 2010.



Tinta sobre papel, 315 x 22 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

É sintomática a escolha de artistas reconhecidos e respeitados pela historiografia da arte para servir de referência a Gustavo von Ha, pois somente assim ele se beneficiaria do prestígio deles e, conseqüentemente, atingiria seu propósito de confundir temporariamente o olhar do perceptor que, acostumado a reconhecer os estilos dos artistas de maior evidência, acreditaria estar diante de “originais”, efeito que não ocorreria caso se tratasse de artista desconhecido, pois não haveria o reconhecimento pelo fruidor e não se estabeleceria a conexão que apenas a apropriação possibilitaria. Em reportagem de Paula Alzugaray (2012, p. 143) na revista *Isto é*, o artista justificou que trabalhou com Tarsila e Leonilson “Por que os

dois são artistas célebres – e, por isso, muito visados – e também porque fizeram desenhos para serem reproduzidos em série”.³⁹

Dessa maneira, esse artista referenda a questão da legitimação de suas apropriações ao lançar mão de sistemas de reprodução de imagens que o vinculem a obras artísticas e a linguagens plásticas consolidadas⁴⁰ e, ao praticar a apropriação, abre um leque considerável de possibilidades. No caso de Von Ha, ele criou um método de trabalho que, se por um lado mimetiza os procedimentos de artistas consagrados – como o *dripping* (a técnica de gotejamento de tinta da *action painting* de Jackson Pollock) – e mesmo orienta como qualquer pessoa interessada em reproduzir o estilo de Pollock, poderá fazê-lo apenas seguindo instruções que ele próprio fornece por escrito no livro de artista *inventário; arte outra*, por outro lado cria trabalhos em pinturas matéricas, baseados em diversas obras de outros artistas brasileiros.

Os artistas brasileiros nos quais Gustavo von Ha se baseia são devidamente legitimados pela historiografia da arte e pelo sistema artístico. Contudo, o resultado plástico final de sua produção, intitulada *Não pintura*, se distânciava sobremaneira da imagem-fonte daqueles artistas, já que a aparência dos trabalhos de Von Ha, como vistos nas Figuras 213 e 214, resulta da gestualidade e manipulação da matéria pictórica, enquanto que as imagens-fonte que lhe inspiraram apresentam superfícies lisas de cores chapadas. Ainda que guardem estreitas relações com as obras-fontes, os resultados são radicalmente diferentes. Esta última “possibilidade criativa”, obtida por meio de apropriações que conformam as Figuras 213 e 214, resultam de obras criadas a partir de Lygia Clark e Willys de Castro, respectivamente. O procedimento que Von Ha adota é criar um simulacro da obra-base, reproduzindo o trabalho de Lygia Clark ou Willys de Castro em grossas camadas de tinta a óleo sobre tela e em dimensões reduzidas; após uma breve secagem da capa superior da pintura-simulacro e mediante a utilização de espátulas, ele raspa as espessas crostas de tinta e as redistribui em

³⁹ O artista referia-se ao fato de que os desenhos de Tarsila escolhidos por ele foram produzidos em sua época para serem publicados em livros como *Pau Brasil* (1924) de Oswald de Andrade, e os de Leonilson para ilustrar a coluna de Bárbara Gancia no jornal *Folha de São Paulo*, entre 1991 e 1993. “Desse modo, ambos os artistas já lidavam com a multiplicação dos seus trabalhos, muito antes de serem copiados”, declarou. A questão da problematização levantada entre original e cópia levou ao paradoxo de que ambas as séries de desenhos de Gustavo von Ha foram tanto submetidas à aprovação das famílias herdeiras dos dois artistas, responsáveis por seus espólios, quanto catalogadas junto ao Projeto Leonilson e à família de Tarsila do Amaral (ALZUGARAY, 2012, p. 143).

⁴⁰ Além da apropriação de obras de Tarsila, Leonilson, Lygia Clark e Willys de Castro, Gustavo von Ha também utilizou Alfredo Volpi e, entre os estrangeiros, Alberto Burri e Jackson Pollock. A mostra *inventário; arte outra*, com a curadoria de Ana Avelar, foi exibida no Museu de Arte Contemporânea da USP – Ibirapuera de 3/09/2016 a 5/02/2017 e reuniu obras do artista calcadas em modelos modernistas das décadas de 1950 e 1960.

outra tela de igual dimensões. O resultado da decupagem da tinta e sua reposição no novo suporte resultam em empastes de cores e uma visualidade bastante distinta das pinturas originais, tendo em conta serem abstrações geométricas, o que fez com que a curadora Ana Avelar ([2016]) escrevesse no texto de apresentação da exposição que “[...] seu gesto não é aquele que cria, mas o que desfaz a forma clara, de contornos rígidos, metamorfoseando-a num informalismo contemporâneo”.

Figura 213 - Gustavo von Ha.
Não pintura 24 LC, 2015.



Óleo sobre tela, dimensões
não especificadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 214 - Gustavo von Ha.
Não pintura 25 WC, 2015.



Óleo sobre tela, dimensões
não especificadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Esse mesmo raciocínio de amplitude de possibilidades proporcionado pela apropriação de imagens pode também ser aplicado aos artistas Felipe Cama, Glaucio Vicente Caldeira, Jorge Duarte e Leticia Cobra Lima.

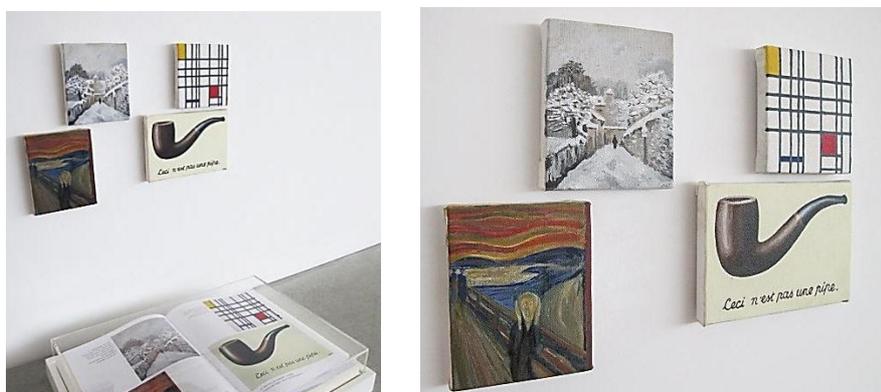
O porto-alegrense Felipe Cama (1970) produz pequenas pinturas a óleo que reproduzem imagens de obras de arte modernistas e contemporâneas publicadas em livros de história da arte (Figuras 215, 216 e 217).

Figura 215 - Felipe Cama. *Páginas 648 e 649* (série *Foi assim que me ensinaram*), 2012.



Livro emoldurado em caixa de acrílico, pinturas em óleo sobre tela, 31,5 x 46,5 cm (livro); 11,5 x 11,5 cm; 11,5 x 17,5 cm; 8 x 11,5 cm; 5,5 x 7 cm; 8,5 x 6 cm; 4,5 x 11,5 cm (pinturas).
 Coleção Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 216 - Felipe Cama. *Páginas sem número* (série *Foi assim que me ensinaram*), 2013 e detalhe à direita.



Livro emoldurado em caixa de acrílico, pinturas em óleo sobre tela, 26,5 x 36 cm (livro); 10 x 9 cm; 9,5 x 14 cm; 10,5 x 8,5 cm; 9,5 x 9 cm (pinturas).
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O artista se assegura em copiar as características de tamanho, disposição das obras e cores das reproduções impressas, como apresentadas nas reproduções, e não as das pinturas originais; assim cria um jogo de imagem e representação, onde as pinturas são representações literais e fiéis daquelas imagens impressas no livro, o qual é também disposto à frente das pinturas, enclausurado em caixa de acrílico transparente, compondo a instalação. Essa prática de homologia por Felipe Cama também referenda a maneira como, em geral, é experienciada a formação de

repertório de artistas em países periféricos, feita principalmente a partir de reproduções em livros, revistas e, mais recentemente, pela Internet.⁴¹

Já em *A escolha* (Figura 217), Felipe Cama se vale somente de impressos, páginas de livros, cartões postais e calendários que reproduzem uma mesma pintura de Van Gogh: *Os doze girassóis*, da coleção da Neue Pinakothek, de Munique. O painel de reproduções emolduradas daquela pintura, reunidas pelo artista brasileiro, constitui um conjunto que, apesar de repetir sempre a mesma obra, facilmente leva a constatar que as impressões não são idênticas entre si e que, ainda que os tamanhos e finalidades das reproduções difiram entre si, cada uma revela uma tonalidade diferente e, assim, também a cor é modificada. Esse comentário acerca da diversidade de reproduções de cores é irônico, já que se sabe ter sido Van Gogh um dos artistas que ampliaram as possibilidades criativas da cor, tendo libertado a chamada *cor local* do compromisso de sua aplicação naturalística e potencializado seu alcance emocional. Discute-se, somente, se esses valores encontram-se nas reproduções de *A escolha* e de que maneira o confronto destas evidencia a problemática da cor, tão essencial em Van Gogh, ainda mais em um contexto de alta tecnologia de impressão que se gaba de sua eficiência.

Figura 217 - Felipe Cama. *A escolha*, 2005-2012.



Páginas impressas de livros, cartões e calendários emoldurados, dimensões variáveis.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

⁴¹ O artista também se vale de processos digitais na elaboração de outros trabalhos calcados em apropriações de imagens, como na série *Nus after* (2005/2009), constituída de imagens digitais feitas a partir de apropriações e pixelizações de pinturas de grandes mestres, tais como Monet, Gauguin, Van Gogh e Matisse e cujas imagens encontram-se no sítio de Internet do artista (<http://www.felipecoma.com/nus-after>). Essas obras, contudo, em função do processo de simplificação proporcionalizado pela pixelização, oferece uma visualidade bastante distinta das pinturas originais.

O mineiro Glaucio Caldeira (1963) vale-se frequentemente de referências tanto de estrangeiros, quanto de brasileiros consagrados⁴², nas produções que compõem o que denominou *My collection*, “coleção” constituída de reproduções de sua autoria de obras de diversos artistas. Ele não se restringe a imitar o aspecto visual da obra de outros criadores; chega mesmo a reproduzir o *modus operandi* de alguns deles, tais como o fato de Cindy Sherman autofotografar-se em diversas personas e papéis femininos, o que ele mimetiza, travestindo-se a si próprio nas obras calcadas na artista norte-americana, personificando-a.

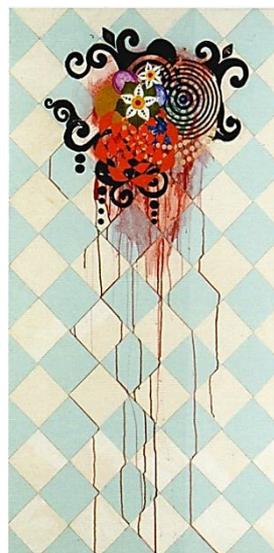
Em trabalhos como *Girassóis*, 2007 (Figura 218) e *Adriana Beatriz e eu*, 2006 (Figura 219), promove improváveis mesclas de características plásticas extraídas de Van Gogh e Beatriz Milhazes, no primeiro, e os peculiares ladrilhos de Adriana Varejão com “sangue” escorrendo, servindo de fundo “decorativo” para formas de Beatriz Milhazes, no segundo. Estas obras constituem-se em si mesmas, a partir das especificidades dos pintores cujas características são apropriadas e recontextualizadas.

Figura 218 - Glaucio Caldeira.
Girassóis, 2007.



Acrílica sobre tela, 100 x 200 cm. Coleção particular.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 219 - Glaucio Caldeira.
Adriana Beatriz e eu, 2006.



Acrílica sobre tela, 95 x 182 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

⁴² Van Gogh, Andy Warhol, Jackson Pollock e Cindy Sherman são alguns dos artistas estrangeiros; os brasileiros são Leonilson, Vik Muniz, Arthur Bispo do Rosário, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes e Rivane Neuenschwander.

O mineiro Jorge Duarte (1958) lança mão, em *O casamento do século XX...* (Figura 222), da síntese entre trabalhos dos dois mais significativos artistas do século 20: Duchamp e Picasso.⁴³ Jorge Duarte dispõe, em uma *assemblage*, elementos de bicicletas ressignificados por Duchamp e Picasso em duas obras distintas: *Roda de bicicleta* (Figura 220), do primeiro e *Cabeça de touro* (Figura 221), do segundo; concilia, assim, nesse improvável casamento, a junção das ideias e conceitos representados pelos dois europeus, a partir de reaproveitamento de elementos industrializados da vida real. Ambos são responsáveis por renovações da linguagem plástica e ampla influência exercida na produção simbólica de outros artistas, referendando, assim, pela qualidade e relevância dessas citações, a legitimação de sua peça.

Esse artista vale-se, com frequência, de referências à história da arte e, em especial, a Duchamp, conforme atesta uma pintura na mostra *Jorge Duarte: pinturas ontem*⁴⁴ (Figura 223), em que transforma um *readymade* de Duchamp em tema de pintura, estetizando e invertendo a operação duchampiana para tornar inócuo um produto industrializado, no caso, um porta-garrafas.

Figura 220 - Marcel Duchamp.
Roda de bicicleta, 1913.



Readymade, 132 x 64,8 x 60,2 cm. Réplica de 1964. Coleção Arturo Schwarz, Milão.
Fonte: Mink, (2000, p. 51).

Figura 221 - Picasso.
Cabeça de touro, 1943.



Moldagem em bronze de partes de bicicleta. Altura 41 cm. Museo Picasso, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 222 - Jorge Duarte.
O casamento do século XX d'après Picasso e Duchamp versão 1, 2003.



Peças de bicicleta, 120 x 70 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

⁴³ *O casamento do século XX...* integrou *O módulo e a era digital*, exposição inaugural da Galeria KM7, em Campo do Coelho, Nova Friburgo, RJ, ocorrida em março de 2016, segundo noticiou o jornal *A voz da Serra*. Disponível em: <<http://avozdaserra.com.br/noticias/o-modulo-e-era-digital-exposicao-inaugural-da-galeria-km7>>. Acesso em: 4 set. 2016.

⁴⁴ Ocorrida na galeria Coleção de Arte, no Flamengo, no Rio de Janeiro, em 2013.

Figura 223 - Jorge Duarte.



Jorge Duarte posa à frente de duas de suas pinturas, em mostra na galeria Coleção de Arte, RJ, em 2013. A pintura da direita reproduz o *readymade* *Suporte de garrafas*, de 1914-1964, de Duchamp. Foto de Quilber Mazzei.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

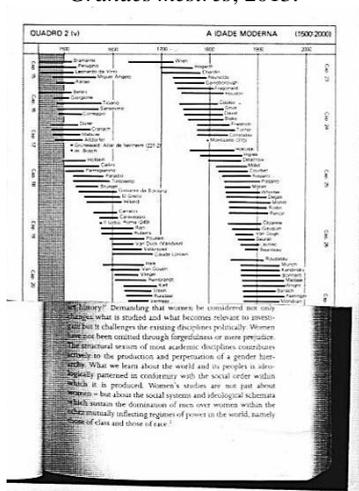
Já afastando-nos dos aspectos da homologia, a carioca Leticia Cobra Lima (1989) é outra artista que se calca na citação aos grandes mestres para criticar a tradição patriarcal ou falocêntrica da produção artística ocidental, disseminada pela história da arte tradicional, e para questionar as manipulações de gênero, pelo viés feminista, por meio do que denomina incursões artístico-políticas, em iniciativas tais como os das Figuras 224 e 225.

Valendo-se de meios alternativos como colagens, fanzines, adesivos, cartazes, lambe-lambes e redes de cooperação do tipo “faça-você-mesmo”,⁴⁵ em *Grandes mestres* (Figura 240), ela apresenta reprografia de parte de um gráfico de livro de história da arte em que são exclusivamente apresentados grandes artistas (todos homens) dentro de uma cronologia, enquanto que essa informação é confrontada na metade inferior restante por um trecho em xerox de outro livro que disserta sobre a mulher artista e o papel feminino na arte, desafiando, assim, a informação da disciplina história da arte que durante vários séculos privilegiou o enfoque patriarcalista. Em *Mero detalhe* (Figura 225), a apropriação de frases de intelectuais e de detalhes de fotografias de obras de artistas homens, como uma *performance* de

⁴⁵ A artista mantém a página *Mulheres artistas*, na rede social *Facebook*, onde dá visibilidade ao trabalho de mulheres, a quem, segundo ela, raramente é concedido espaços de relevâncias nos estudos de história da arte.

Yves Klein e Piero Manzoni assinando seu nome no corpo de uma modelo mulher, confrontam a mentalidade dos agentes masculinos e o papel sociocultural feminino, ilustrado pelo excerto *O artista é um homem*, destacado pela artista a partir de uma declaração de Sigmund Freud, e frases como “[...] ser homem ou mulher é um mero detalhe”, trecho entre aspas de uma outra declaração, extraída de alguma revista ou jornal e colada entre cenas da *performance* de Klein e da imagem de Manzoni, assinando na pele de uma mulher.

Figura 224 - Leticia Cobra Lima.
Grandes mestres, 2013.



Cartaz desenvolvido com colagem e reproduzido por xerox.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 225 - Leticia Cobra Lima.
Mero detalhe, 2013.



Cartaz impresso em preto em sulfite tamanho A3, aplicado sobre muros pela técnica *lambe-lambe*.
Cartaz desenvolvido como parte do fanzine *Bücher für Kinder #1*.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Em ambos os casos, a confrontação de ideais tão distintos, que outrora destacavam uma dicotomia que a atual pós-modernidade questiona, é calcada na autoridade associada aos nomes dos artistas e intelectuais ali elencados, escolhidos para evidenciar a subordinação do papel feminino em uma estrutura sociopolítica que privilegiava valores masculinos e segregava a mulher e que agora é invocado para desconstruir o pensamento machista.

Essas diferentes maneiras de relações entre obras baseadas em apropriações e citações promovidas por artistas de hoje, mesmo pertencentes a diferentes gerações ou interesses distintos, referendam o que o Grupo Mu (*apud* ULMER, 2002, p. 99)

constatou, ao aplicar procedimentos de *collage/montage*⁴⁶ em seus trabalhos, de que a heterogeneidade da colagem/montagem, mesmo que reduzida à operação compositiva, impõe-se na leitura como estímulo para produzir uma significação que não poderia ser nem unívoca, nem estável. Cada elemento citado rompe a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido, em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado a uma nova, inteira e diferente, totalidade.⁴⁷ Essa observação, aplicada ao estudo literário, pode muito bem ser empregada às artes plásticas, pois demonstra, de maneira clara, que o recurso da citação promove uma miríade de outros sentidos, potencializando a mensagem artística desejada. Essa polissemia que enriquece a linguagem artística, ainda conforme Jacques Derrida,⁴⁸ engendra uma infinidade de novos contextos os quais, a nosso ver, estão intimamente ligados às justificativas e aos “porquês” da apropriação:

Todo sinal, linguístico ou não linguístico, falado ou escrito (no corrente sentido desta oposição), em uma unidade pequena ou grande, pode ser *citado*, posto entre aspas; ao fazê-lo, pode romper com o contexto dado, gerando uma infinidade de novos contextos de maneira absolutamente ilimitada (DERRIDA, 1977, p. 185, grifo do autor *apud* ULMER, 2002, p. 100).⁴⁹

A aplicação do procedimento de *collage/montage* teria se dado, pela primeira vez, com Walter Benjamin em *Rua de mão única: infância berlinense, 1900/1903*. “Benjamin desejou escrever um livro inteiramente feito de citações com o objetivo de purgar toda a subjetividade e permitir que a própria pessoa seja um veículo para a expressão das ‘tendências da objetividade cultural’”, observou Gregory Ulmer (2002, p. 110), comentando, ainda, ser este projeto semelhante ao de Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*.⁵⁰

⁴⁶ O autor refere-se ao sentido assinalado por Jacques Derrida em *Gramatologia*.

⁴⁷ “Its [collage’s] heterogeneity, even if it is reduced by every operation of composition, imposes itself on the reading as stimulation to produce a signification which could be neither univocal nor stable. Each cited element breaks the continuity or the linearity of the discourse and leads necessarily to a double reading: that of the fragment perceived in relation to its text of origin; that of the same fragment as incorporated into a new whole, a different totality” (Group Mu, 1978, p. 34-35 *apud* ULMER, 2002, p. 99).

⁴⁸ Em *Dissemination*. Chicago: University of Chicago, 1981. p. 41-42.

⁴⁹ “Every sign, linguistic or non-linguistic, spoken or written (in the current sense of this opposition), in a small or large unit, can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable” (DERRIDA, 1977, p. 185, grifo do autor *apud* ULMER, 2002, p. 100).

⁵⁰ “Benjamin wanted to write a book made up entirely of quotations in order to purge all subjectivity and allow the self to be a vehicle for the expression of ‘objective cultural tendencies’ (similar to Barthes’s project in *A Lover’s Discourse: Fragments*)” (ULMER, 2002, p. 110).

O procedimento de Walter Benjamin, ainda segundo Gregory Ulmer (2002, p. 110), consistiu em coletar e reproduzir, por meio de citações, as insolúveis contradições do presente, em uma espécie de dialética da paralisação, em que justapunha, lado a lado, os extremos de uma ideia, sendo que essa estratégia de colagem era, ela mesma, a imagem de rompimento e desintegração da civilização no mundo moderno.

A “justificativa” da legitimidade da criação artística (e da apropriação de imagens como um procedimento operacional) dependerá do enfoque que a mentalidade cultural e os valores da época queiram dar, mediante os instrumentos culturais disponíveis à época. Assim, parece-nos claro que, na pós-modernidade, a inserção de imagens preexistentes seja um exemplar repertório para a arte contemporânea, considerando estar inserida no contexto de crise diagnosticado por Jean-François Lyotard (2004) de perda de credibilidade das principais funções legitimadoras do modernismo, que seriam a busca de consenso e a conexão dos discursos às grandes narrativas da modernidade, tal qual a dialética do espírito, a emancipação do trabalhador, a acumulação de riqueza, a sociedade sem classes, entre outros.

5 SENTIDOS CONSTRUÍDOS DA RESSIGNIFICAÇÃO NA ARTE NO BRASIL E NA BAHIA

Os procedimentos de apropriação, na Bahia, começam a se evidenciar de maneira mais ostensiva no início nos anos 1960, por influência da circulação de informações visuais por intermédio dos meios de comunicação de massa, o que favoreceu a realização das colagens do paranaense de Ribeirão Claro, Lenio Braga (1931 - 1973), que fixara residência em Salvador em 1955. Representante da segunda geração modernista atuante no Estado, Lenio Braga operou em um contexto cujo ambiente artístico brasileiro conformou-se na assimilação da influência da *pop art* norte-americana e seu conseqüente reflexo em proposições diferenciadas no movimento brasileiro, conhecido como *nova figuração*. A nova figuração retomava a figura e a iconografia urbana, ambas adaptadas “[...] às novas ordens da sociedade industrial e aos meios de comunicação, além de ter alargado os procedimentos artísticos para renovados suportes e atitudes”, fatores que se destacavam, em oposição às obras construtivas que vigoravam na arte no Brasil até aquele momento (CANONGIA, 2005, p. 50-51) e, com isso, promoviam um rompimento formal com a estética modernista que perdurava nas práticas construtivas.

Na contramão da *pop art* inglesa e norte-americana, os artistas da nova figuração criaram obras politicamente engajadas, violentas e explosivas, na qual figuravam ícones urbanos e da propaganda, em peças que recriavam a escala e a exuberância cromática dos *outdoors* e demais veículos de comunicação de massa. Parte dessas pesquisas integrou a programação das duas Bienais da Bahia, ocorridas nos anos 1960. Adicional a isso, os trabalhos dos artistas da nova figuração puderam ser vistos na capital baiana em 1966, em uma mostra na Galeria Convívio, intitulada *Tempo brasileiro em arte*, da qual também participou o baiano Chico Liberato (1936), um dos responsáveis pela vinda da exposição à Bahia.

Lenio Braga tomou parte das duas edições da Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, popularmente conhecidas como Bienais da Bahia, ocorridas em Salvador. Na primeira, em 1966, participou com desenhos, colagens e objetos, ocasião em que foi distinguido com o Prêmio Nacional de Pintura com a obra *Monalisa & moneyleague* (Figura 226), em que utiliza apropriações de imagens de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e *Autorretrato com Saskia em seu joelho*, de Rembrandt, uma pintura do século 17 em que Rembrandt aparece com a esposa

sentada em seu colo. Com esses elementos, Lenio Braga “atualiza” seu discurso plástico, inserindo, ainda, elementos verbais por meio de gírias faladas à época, introduzidas no trabalho por meio de balões de diálogos de histórias em quadrinhos. A Mona Lisa assume um aspecto vulgar de garota de programa e o rosto de Rembrandt some sob a máscara do aventureiro Zorro, fechando o ciclo de citações à cultura de massa mediante a incorporação de um herói de televisão e de produtos da indústria de consumo: uma garrafa de Coca-Cola segurada pelo Rembrandt *fake* e um cigarro nos lábios de uma quase irreconhecível Gioconda.

Figura 226 - Lenio Braga. *Monalisa & moneyleague*, 1966.



Pintura e colagem. Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (Bienal da Bahia).
Dimensões não informadas.

Fonte: Museu Virtual Lenio Braga.

A ironia e a desmistificação de símbolos da arte e da cultura erudita presentes em *Monalisa & moneyleague* contrastam com a seriedade política daqueles tempos de ditadura, o que parece vincular as preocupações do artista a conotações críticas. Adicional a isso, os recursos da colagem e o da *apropriação* em si favorecem essa criticidade pela inusitada alusão possibilitada entre a união de elementos distintos e contextos extremos, criando, assim, um espaço dialógico. A técnica da colagem – considerada um recurso cumulativo de camadas – é eficaz para a arte política por permitir reunir, em um mesmo plano, realidades separadas e, em especial, por ser utilizada na arte feita por mulheres. É o que nos diz a crítica de arte Lucy Lippard ao

fornecer um claro panorama em que esta técnica distinguiu os trabalhos de algumas artistas feministas, ao tempo em que comenta a relevância da colagem:

De Hannah Hoch a Guerrilla Girls ou de Barbara Kruger a Deborah Bright, a colagem ou montagem sempre foi uma técnica particularmente eficaz para a arte política. Humorística e mordaz, ela pode reunir realidades separadas de maneiras infinitamente diversas. A colagem ou montagem, embora tenha sido primeiramente explorada pelo Modernismo, também é a estratégia principal do Pós-Modernismo. Ela representa uma abordagem dialógica. A colagem trata de relações instáveis, justaposição e sobreposição, colar e descolar. É uma estética que separa de propósito aquilo que é ou deveria ser e o rearranja de modos que sugerem o que poderia ser. A colagem explora as contradições. Ela contém a possibilidade de trocadilhos visuais, contrastes visíveis e ironias. Ela também é a técnica da surpresa, que pode nos tirar de nossa letargia (LIPPARD, 2007, p. 78 *apud* BARRETT, 2014, p. 69).

Em função da conjuntura política repressiva da época, torna-se evidente que a ironia de Lenio Braga não se restringia apenas ao uso da colagem. Ele buscava claramente tirar as pessoas da letargia e, para isso, valeu-se de infames trocadilhos visuais. Esse caráter, por meio do humor e da ironia, e a utilização de imagens apropriadas de universos eruditos (da arte), com o da sociedade de massa (refrigerante, cigarro, máscara do Zorro), colocam-no como o primeiro artista a utilizar apropriação de imagens como recurso poético, nos contextos da arte moderna e contemporânea na Bahia.

É curioso notar que antes da proliferação de utilização de produtos industriais da cultura de massa em obras artísticas predominavam os temas mitológicos da cultura clássica, entre as referências visuais e temáticas utilizadas por muitos artistas. Assim, ganham destaque, em muitas épocas e em períodos artísticos diferenciados, versões do rapto das sabinas, por exemplo, episódio lendário que teria ocorrido na época da fundação de Roma, em que o exército chefiado por Rômulo captura mulheres da tribo dos sabinos, dando início a uma série de conflitos e de versões de outra estória, o rapto das filhas de Leucipo, no qual os irmãos gêmeos Castor e Pólux (filhos de Leda com seu esposo Tíndaro e de Leda com Zeus, respectivamente) raptam Hilária e Febe. *Rapto* é o elo dramático narrativo dessas duas passagens mitológicas. Dentre as várias representações de rapto na história da pintura, uma das mais célebres foi feita por volta de 1618, pelo pintor flamengo Rubens (1577-1640), retratando o momento em que Castor e Pólux levam Hilária e Febe à força (Figura 227).

Figura 227 - Rubens.*Rapto das filhas de Leucipo*, ca.1618.

Óleo sobre madeira, 224 x 210,5 cm.
Pinacoteca de Munique.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 228 - Lenio Braga.*A curra* [ca. 1967].

Pintura, 1,60 x 1,60 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Essa pintura de Rubens serviu de referência para Lenio Braga explicitar sua crítica à ditadura militar brasileira de finais da década de 1960, com *A curra* (Figura 228), na qual os dois cavaleiros, que na imagem-fonte arrebatam duas mulheres, são substituídos por soldados em tanques de guerra, sequestrando duas mulheres nuas: uma com o tronco, cabeça e braços tingidos pela cor verde e a outra caracterizada de amarelo, alusões evidentes à pátria corrompida pela violência imposta.

A curra foi exposta na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967 (BRAZIL, 2011).¹

A referência de Lenio Braga a uma obra de um artista institucionalizado pela história da arte, como Rubens, estabelece um parâmetro inusitado entre os temas tratados nas duas pinturas, cuja mensagem de violência e poder hegemônico (patriarcado, machismo, militarismo), no caso do artista brasileiro, assume destaque em relação ao estilo e preocupações formalistas, explicando-se assim a utilização do padrão compositivo daquela pintura de Rubens e o conteúdo tratado por colorido de tons sujos por Lenio Braga, que anulam o caráter sensual dos corpos femininos, contrastando com o Rubens colorista. *A curra* evidencia claramente, desde o título, a

¹ Fotografia do arquivo do artista ao qual tivemos acesso por meio de Marcelo Brazil, filho mais novo de Lenio Braga, mostra a obra em exibição na 9ª Bienal de São Paulo. O filho mais velho do artista, Daniel Brazil, contudo, chegou a escrever que *A curra* foi censurada e não pôde ser exibida na 9ª Bienal de São Paulo, o que não aconteceu. Esta informação de Daniel Brazil encontra-se disponível em: <<https://danbrazil.wordpress.com/2011/07/27/o-rapto-das-sabinas-a-curra/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

contundência da violência dos processos de dominação e do poder à força (MIDDLEJ, 2016, p. 849) e o tratamento colorístico reforça essa mensagem.

Outra peça de Lenio Braga que também integrou o conjunto de pinturas que destacou o artista com o Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal Nacional de Artes Plásticas de 1966, foi *O colecionador de primitivos* (Figura 229). Obra provocadora e de ressonância *pop*, ironiza a arte ingênua (*art naïf*) ou primitiva, muito em voga no circuito comercial das galerias brasileiras, na ocasião, e manifesta a “preferência” do colecionador que descarta as pinturas dos mestres da arte, a saber, Picasso, Renoir e Munch, constantes em reproduções coladas à obra e “eliminadas” da preferência do colecionador por meio do sinal gráfico “x”, enquanto as obras colecionáveis se apresentam em destaque, orbitando ao redor do colecionador.

Figura 229 - Lenio Braga. *O colecionador de primitivos*, [1966?].



Óleo, tela, tecido e papel sobre Eucatex, 88 x 169 cm.

Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.

Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 87).

Esse colecionador de primitivos era *Brucutu*, personagem das histórias em quadrinhos e cuja principal característica era a truculência pela sua condição de homem das cavernas. Na visão do artista, *Brucutu* personificava, ironicamente, o gosto do consumidor brasileiro pela pintura ingênua ou primitiva, de forte cunho comercial, e ilustrava o distanciamento do gosto popular de criações de real valor artístico. Assim, ainda que Lenio Braga se valesse de imagens de segunda geração (reproduções), de inserções de sete peças reais (sete quadros primitivos pintados por outros artistas, acrescidos à pintura) e de recursos de colagem, ele enuncia um conflitante choque entre a hierarquia de valoração de produção artística erudita (de predomínio da alta cultura, em detrimento das manifestações populares, estas de “menor” importância) e a atualidade da criticidade do discurso plástico, por meio de

personagens da indústria cultural e do consumo de massa, conciliando criticidade e conteúdo humorístico pelo viés da ironia.

Figura 230 - Lenio Braga. *Entrada de Cristo em Salvador*, 1962.



Óleo sobre tela, 149 x 249 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.

Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 86).

Ainda no âmbito da referencialidade da história da arte modernista, encontra-se outro trabalho de Lenio Braga, *Entrada de Cristo em Salvador* (Figura 230), 1962, pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.² O tema é da tradição iconográfica cristã e é clara a referência à pintura do belga James Ensor (1860-1949), *A entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*, datada de 1888. As diferenças entre as duas peças, todavia, não deixam dúvidas quanto à intenção do brasileiro. Enquanto em Ensor se evidencia a crítica à artificialidade, à falsidade e à corrupção – como demonstram os rostos mascarados da turba indiferente ao Messias –, a tela de Lenio Braga apresenta-se como uma espécie de crônica visual das personalidades artísticas, políticas e intelectuais baianas, pois ali se encontram retratados Jorge Amado, Glauber Rocha, Clarival do Prado Valladares, José do Prado Valladares, Mario Cravo Junior, Carybé, Odorico Tavares, Genaro de Carvalho e Jenner Augusto, dentre outros, os quais circundam a figura central de um impassível Cristo montado em um jumento.

A crueza visual e o afastamento do refinamento da arte acadêmica, todavia, são comuns a ambos, ainda que o artista belga se valha de cores na sua pintura, enquanto que Lenio Braga trabalha monocromaticamente, além de evidenciar a figura de Cristo, trazendo-o mais a frente, destacando-o ao centro das celebridades artísticas

² Esta pintura já havia sido exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em 1963, na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, segundo informações constantes do dossiê do artista, do Setor de Museologia do MAM-BA.

e sociais e escurecendo as imagens do primeiro plano, tornando mais da metade da tela predominantemente com tonalidades escuras. De modo semelhante ao que ocorreu com o artista Paulo Vivacqua (em 2.2 *Apropriação de imagens como ausências e presenças*), a vinculação de Lenio Braga à obra de Ensor se dá, inicialmente, pelo título e, novamente, observamos que a condição de identificação de referencialidade ocorre apenas no momento que tenhamos consciência prévia da pintura do artista belga, pois, mesmo que já tenhamos visto a representação dessa passagem bíblica, isso por si só não caracterizaria uma vinculação mais efetiva apenas pelo tema. O tom de ironia – comum à produção de Lenio Braga – à cena bíblica da entrada de Cristo em Jerusalém, recontextualizada para a Bahia da época do artista, se dá pela presença de uma mulher nua, na lateral esquerda, e pelo detalhe de um instrumento musical de uma banda, na lateral direita, corroborando o tom de festividade da cena e, conseqüentemente, criando novas significações.

Essas ressignificações, promovidas mediante a utilização da apropriação de imagens, assumem conotações muito diferentes a depender das motivações e interesses de cada artista, o que nos induz à necessidade de comentar um pouco mais algumas características da utilização desses conteúdos, principalmente os clássicos, pelo viés de ficções negociadoras da diferença cultural.

5.1 MOTIVOS CLÁSSICOS COMO FICÇÕES NEGOCIADORAS DOS PODERES DA DIFERENÇA CULTURAL

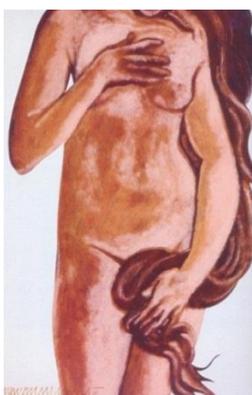
A partir da premissa de Homi K. Bhabha (1998, p. 30) de que ficções negociam os poderes da diferença cultural em uma grande variedade de lugares trans-históricos, cremos poder estender esse raciocínio aos motivos clássicos que se irradiam pela cultura ocidental e que podem ser considerados elementos que, ao sofrerem o fenômeno da apropriação de imagens, podem se constituir em ficções negociadoras entre si dos poderes da diferença cultural. Adicional a isso, a motivação clássica também tem estado presente nas temáticas de obras de muitos períodos históricos, tendo em Ticiano (ca. 1490-1576), um dos principais representantes da escola veneziana do alto Renascimento, uma de suas maiores expressões. Carlo Ginzburg (1989, p. 124) destaca que os contemporâneos de Ticiano reagem a suas “poesias” mitológicas como quadros explicitamente eróticos.

Essa tradição de tema clássico e do erotismo também foi explorada por artistas brasileiros, seja por meio da representação de temas míticos pela arte acadêmica, ou mesmo pelo modernismo, e se espalha aos dias de hoje. A fotografia também expressa essa tradição, notadamente com Alair Gomes (1921-1992), nascido em Valença, Rio de Janeiro, em mais de 700 fotos que ilustram sua jornada na Europa, em 1983, onde explora a sexualização do corpo masculino nas esculturas clássicas (GOMES, 2009). Essa produção fotográfica foi concomitante ao texto de viés filosófico escrito em inglês, *A new sentimental journey [Uma nova viagem sentimental]* e que postergou a célebre série fotográfica de rapazes em praias do Rio de Janeiro.

Essa influência da temática clássica é ainda considerável em muitos artistas contemporâneos estrangeiros, tais como Andy Warhol e Orlan, e também brasileiros, como Newton Mesquita, Alex Flemming, Hudinilson Jr. e Vik Muniz.

Essas ficções que possibilitam negociação e empoderamento da diferença cultural fazem Newton Mesquita, por exemplo, migrar detalhes de esculturas gregas como a Vênus de Milo (Figuras 232 e 233) e adaptações de fragmentos de pinturas renascentistas, como a do detalhe do esguio corpo da Vênus de Botticelli (Figura 231), nas quais o brasileiro enfatiza a genitália encoberta da deusa mitológica.

Figura 231 - Newton Mesquita.
Nascimento de Vênus
(detalhe), 2011.



Acrílica sobre tela, 80 x 50 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 124).

Figura 232- Newton Mesquita.
Vênus, 2012.



Acrílica sobre papel Crescente,
102 x 76 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 99).

Figura 233 - Newton Mesquita.
Vênus sobre prata, 2012.



Acrílica sobre foam board,
94 x 60 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 98).

Já os paulistanos Alex Flemming (1954) e Hudinilson Jr. (1957-2013) exploram a homoeroticidade por meio de apropriações e recriações dos viris corpos das esculturas greco-romanas, tais como em obras baseadas em Fídias (Figura 234), no caso do primeiro (Figuras 235 e 236), ou as versões grafitadas em spray de

Hudinilson Jr. de *Apolo do Belvedere* (Figura 238) e do *Doríforo (o lanceiro)* (Figuras 237 e 239).

Figura 234 - Fídias. *Dionísio*, ca. 438-432 a.C.



Mármore, dimensões maiores que o natural. Relevo do frontão leste do Partenon e hoje no Museu Britânico.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 235 - Alex Flemming.
Sem título (máscaras do atleta), 1989.



Tinta acrílica sobre cartolina, 190 cm de altura.

Coleção AF São Paulo.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 236 - Alex Flemming.
Sem título (série Atletas), 1989.

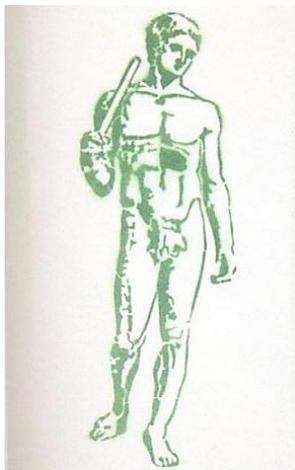


Tinta acrílica sobre tela, 210 x 340 cm.

Coleção Abrão e Sabina Lowenthal.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 237 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.



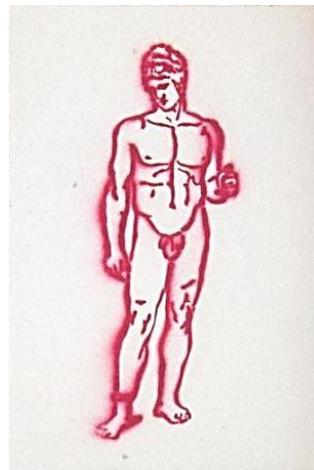
Estêncil sobre papel, 47 x 32 cm.
Baseada em *Doriforo (o lanceiro)*,
cópia romana de original
grego de ca. 450-440 a.C.
Fonte: Resende (2016, p. 175).

Figura 238 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.



Estêncil sobre papel, 64 x 47 cm.
Baseada em *Apolo do Belvedere*,
cópia romana de original grego de
finais do século 4 a.C.
Fonte: Resende (2016, p. 171).

Figura 239 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.

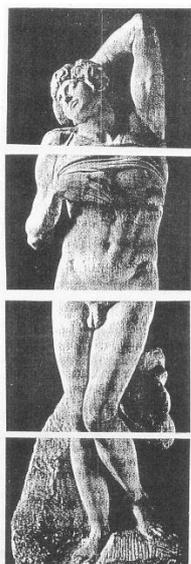


Estêncil sobre papel,
47 x 32 cm.
Fonte: Resende
(2016, p. 172).

Obviamente que em Hudinilson Jr. a preocupação estética pelo corpo e beleza do masculino distingue-se mais do que a tradição cultural representada pela escultura greco-romana e esse repertório imagético se apresenta em sua obra como reflexo das discussões culturais de gênero que ganharam força nos anos 1970 e 1980 no Brasil, preocupações essas que se encontram presentes em seus trabalhos, desde o início de sua atuação como artista (RESENDE, 2016, p. 121). Regularmente, é este o viés pelo qual sua produção é interpretada, a saber: a de que sua preferência sexual é tanto seu principal tema, quanto o pensamento estruturante de sua obra (RESENDE, 2016, p. 121).

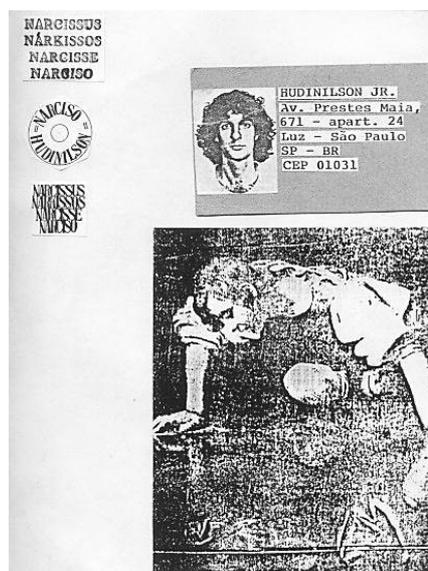
É com frequência que Hudinilson Jr. utiliza colagens e imagens referenciais, tais como os nus de Michelangelo Buonarroti (Figura 240) e Narciso, sua obsessão, o belo jovem do mito grego a quem, segundo Ricardo Resende (2016, p. 121), Hudinilson basear-se-ia para se tornar “[...] uma espécie de avatar dele mesmo na vida e na obra” e que, na Figura 241, é reutilizado mediante reprodução da pintura de Caravaggio, associado a dados correntes de registros civis identitários, utilizados em obras de arte postal, como fotografia 3 x 4 do artista e seu endereço residencial.

Figura 240 - Hudinilson Jr.
Sem título (políptico de 4 peças),
 década de 1980.



Xerografia sobre papel, 33 x 21 cm (cada).
 Baseada em reprodução de *O escravo agonizante*, ca. 1513, de Michelangelo.
Fonte: Resende (2016, p. 125).

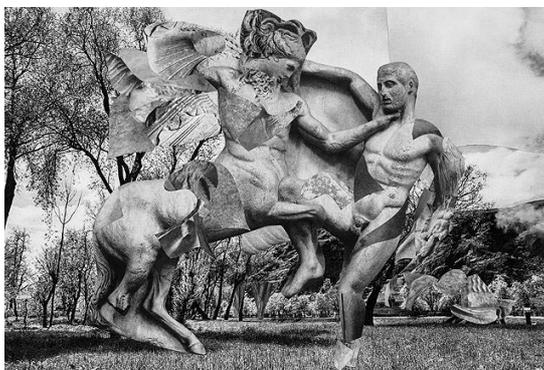
Figura 241 - Hudinilson Jr.
Sem título, sem data.



Arte postal, arte final (xerografia e colagem sobre papel), 28 x 21,5 cm. Reprodução da pintura *Narciso*, 1598-1600, de Caravaggio.
Fonte: Resende (2016, p. 99).

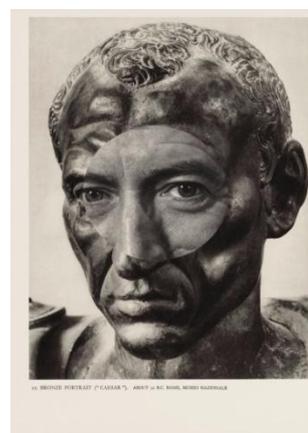
O paranaense natural de Mandirituba, Odires Mlászho (1960), desenvolve colagens e experimentações com reproduções de imagens, muitas das quais calcadas em reutilização de partes de esculturas clássicas e cujo resultado final apresenta em fotografia, tal como a Figura 242, produzida para ilustrar o livro *Odisseia*, editado pela Cosac Naify, em 2014.

Figura 242 - Odires Mlászho. Ilustração
 do livro *Odisseia*, da Cosac Naify, 2014.



Fotografia, dimensões não informadas na fonte.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 243 - Odires Mlászho.
Caesar 17, 1996/2008.



Fotografia, 70 x 50 cm. Tiragem 3 cópias.
 Acervo Saatchi Gallery, Londres.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Ainda tomando reproduções de esculturas clássicas como material sensível em seus trabalhos, Odires Mlászho produziu uma série em que utilizou bustos de imperadores e imperatrizes romanos, aos quais sobrepôs olhos e narizes de rostos de pessoas atuais, criando um incômodo ruído perceptivo por forçar o observador a conciliar dois códigos distintos de representações: a da escultura e a de rosto de pessoas, mediadas pela fotografia (Figura 243). Excetuando-se as áreas interferidas pelos olhos e narizes das pessoas atuais, o artista manteve na íntegra a página que continha a reprodução do busto escultórico, inclusive para assim manter a informação histórica constante da legenda acerca do retrato, indicativa do título, data de realização e coleção onde se encontra: “17. BRONZE PORTRAIT (“CAESAR”). ABOUT 50 B.C. ROME, MUSEO NAZIONALE”.

Como se sabe, a fotografia tem sido um dos mais ricos meios de experimentação artística, sendo que a superação dos seus limites analógicos abriu novas possibilidades. Com as fronteiras abolidas, “[...] a fotografia deu um passo além da fotografia como era conhecida”, afirmou Teixeira Coelho (MASP..., 2013.). É no âmbito dessas novas possibilidades que se situam alguns outros trabalhos de Odires Mlászho, tais quais *Johnny David IV* (Figura 244), 2010, da série *Retratos possuídos*, no qual deixa entrever o personagem Leônidas, da pintura de Jacques-Louis David, *Leônidas em Thermopylae*, 1814, no interior de uma silhueta do corpo de um homem (identificado no título por Johnny), e *Diana* (Figura 245), 2002, da série *Serpentina*, baseada em reprodução da pintura *Diana de Poitiers* (ca. 1590), de artista anônimo da Escola de Fontainebleau. Enquanto que no primeiro trabalho, a superfície texturizada ao redor da silhueta emoldura a figura de Leônidas, no segundo, é a própria materialidade do papel que serve de suporte à impressão da pintura do século 16, a qual é desfeita em sulcos serpentiniformes, alterando o caráter planificado de superfície e imprimindo ritmos sinuosos que desconstroem a atmosfera íntima e delicada da pintura original.

Figura 244 - Odires Mlászho.*Johnny David IV*, da série *Retratos possuídos*, 2010.

Fotografia, dimensões não informadas na fonte.

Baseado em reprodução da pintura

Leônidas em Thermopylae, 1814, de David.**Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.**Figura 245 - Odires Mlászho.***Diana*, da série *Serpentina*, 2002.

Fotografia, 60 x 49 cm. Baseada em reprodução da

pintura *Diana de Poitiers*, ca. 1590, de

artista anônimo da Escola de Fontainebleau.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Motivos clássicos são utilizados na arte atual com muita regularidade, como ficções negociadoras da diferença cultural, envolvendo questões de gênero como os presentes em várias pinturas da brasileira Camila Soato, e desconstruções de discursos predominantes, presentes nas pinturas do artista e *designer* gráfico de etnia indígena, Denilson Baniwa.

Vivendo em São Paulo, Camila Soato (1985) explora a problemática do gênero em suas releituras de quadros célebres da história da arte, tal qual *Ocupar e resistir I* (Figura 247), 2017, baseada na pintura setecentista *As sabinas* (Figura 246), de David. Sua versão reforça o poder persuasivo feminino que na cena mítica da pintura neoclássica faz com que as sabinas encerrem um conflito bélico contra Rômulo, fundador de Roma. Ao fazê-lo, todavia, Camila Soato atualiza o papel feminino para o de agitadora feminista, ao contrapor a imagem central da sabina Hersília, do quadro-referente, a uma feminista agitadora, na lateral esquerda, que parece ter saído da *Marcha das vadias*, munida de estilingue e mirando um policial militar contemporâneo, numa clara alusão às desigualdades de poder, entre as manifestações sociais por liberdade de direitos e de expressão – inclusive sexuais – e a repressão policial. O nu clássico é reinterpretado por Camila Soato como ação política ao colocar a mulher que empunha o badogué, com seios à mostra, ao lado de Tácio, líder dos sabinos, igualmente nu. O tratamento plástico característico de *bad*

painting utilizado pela artista, neste e em seus demais trabalhos, reforça o caráter contestatório.

Figura 246 – Jacques-Louis David. *As sabinas (As sabinas que interrompem o combate entre romanos e sabinos)*, 1794-9.



Óleo sobre tela, 386 x 520 cm.
Museu do Louvre, Paris.

Fonte: especificada na Lista de Figuras.

Figura 247 - Camila Soato. *Ocupar e resistir 1*, 2017.



Óleo sobre tela, 200 x 300 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Denilson Baniwa (1984), nascido em Barcelos, Amazonas, e residente em Niterói, Rio de Janeiro, vale-se dos recursos da tecnologia e da Internet, para desconstruir antigos estereótipos e preconceitos sobre a cultura indígena, criados pela falta de informação de veículos de comunicação não indígenas. Para tanto, recria alguns ícones da cultura ocidental, interferindo em seus conteúdos, de maneira a evidenciar o papel opressivo exercido pela colonização europeia sobre a cultura dos nativos brasileiros, na forma de uma Mona Lisa ornamentada com pintura facial e portando lanças e flechas (Figura 248).

Figura 248 - Denilson Baniwa. *La Gioconda Kunhã*, 2017.



Infogravura, dimensões variáveis.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Os nus de Michelangelo Buonarroti serviram como referência constante para o pintor curitibano Sergio Ferro (1938), radicado na França, assim também como ele se valeu dos grandes artistas do maneirismo italiano. A visualidade dos poderosos corpos em poses contorcidas e anticonvencionais, características do maneirismo, são reestruturadas pelo artista brasileiro em inúmeras obras, das quais consta a variação de numeração 208 (Figura 249), onde concilia indicações de volumetria do corpo com a planificação do suporte e complementação de elementos gráficos.

Figura 249 - Sergio Ferro. *Variation sur Michelange n. 208 / 3eme ignude*, 1984.



Crayon colorido, 145 x 113 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

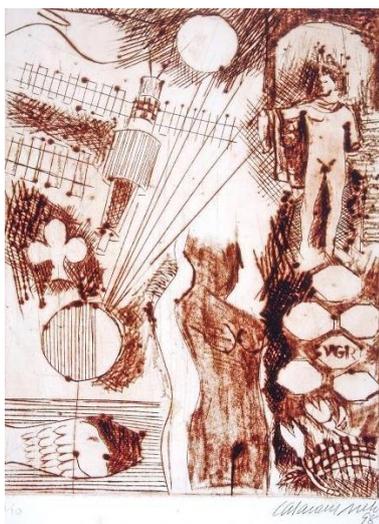
Se a preocupação estética em Hudinilson Jr. se dava como reflexo das discussões culturais de gênero, na do baiano Calasans Neto (1932-2006) o repertório imagético da escultura greco-romana assume ares de fábula regionalista, associada às crenças de pescadores e estórias do mar de Itapuã, temas de muitos de seus trabalhos, onde a tradição mitológica grega se faz presente em narrativas fantásticas protagonizadas por sereias, bustos gregos (Figura 250), colunas clássicas encimadas por cabeças com elmos gregos (Figura 252) e divindades (*Apolo do Belvedere*, na figura 251).

Figura 250 - Calasans Neto. Gregos, 1998.



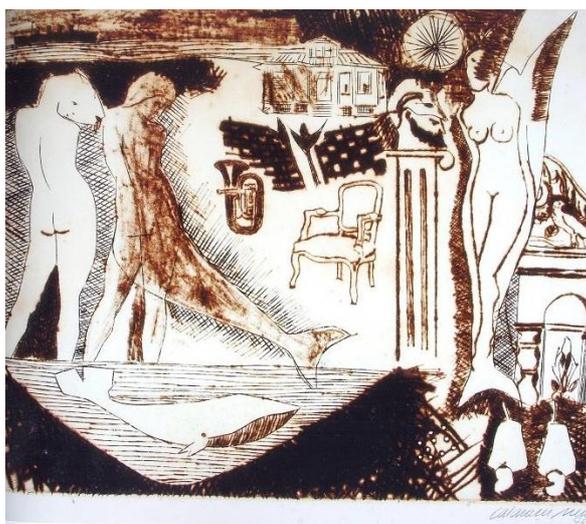
Ponta-seca e buril sobre papel, 66 x 48 cm.
Coleção da família do artista. Tiragem: 3/10.
Fonte: Fraga (2007, p. 271).

**Figura 251 - Calasans Neto.
Divindade cósmica, 1998.**



Ponta-seca e buril sobre papel, 66,5 x 48 cm.
Coleção da família do artista. Tiragem: 1/10.
Fonte: Fraga (2007, p. 271).

**Figura 252 - Calasans Neto.
Sem título, 1998.**



Ponta-seca e buril sobre papel, 72,5 x 82 cm. Coleção
Museu de Arte Moderna da Bahia. Tiragem: 1/10.
Fonte: Fraga (2007, p. 275).

Já em Vik Muniz, os elementos classicizantes encontrados em seus trabalhos se restringem às temáticas de artistas que utilizaram repertório clássico ou mitológico, tal qual sua versão da famosa pintura *O nascimento de Vênus* (Figura 253), de Sandro Botticelli, em que a despeito de utilização de materiais industriais e objetos do cotidiano, é mantida a integridade compositiva da obra-base, o que assegura sua identificação ao fruitor.

Figura 253 - Vik Muniz. *O nascimento de Vênus II, a partir de Botticelli* (tríptico), 2008.



Cópia cromogênica digital, da série *Quadros de sucata*, 177,8 x 294,6 cm. Baseada na pintura *O nascimento de Vênus*, 1483, de Sandro Botticelli.

Fonte: Muniz (2015, p. 596-597)

No contexto da arte ocidental mundial, a reinterpretação de obras de base clássica tem sido explorada por artistas de variadas tendências, com os mais distintos propósitos, como em algumas experimentações em desenho computacional de Andy Warhol (1928-1987), em que um terceiro olho é acrescido ao rosto da Vênus botticelliana (Figura 254), e ações de Orlan (1947). Esta artista radicaliza a utilização de referenciais visuais da história da arte, seja reinventando com seu próprio corpo a pintura *A grande odalisca*, de Ingres (Figura 256), ou em ações performáticas nas quais discute questões do corpo feminino, de comportamento e de padrões de beleza, como a estabelecida pela odalisca de Ingres (Figura 255) ou pela Vênus de Botticelli. Para tanto, promoveu sua primeira *cirurgia-performance* (Figura 257) e, posteriormente, submeteu-se a sucessivas intervenções cirúrgicas em ações performáticas, com o intuito de demonstrar a impossibilidade e insanidade de se atingir a beleza dos padrões estéticos estabelecidos.

Figura 254 - Andy Warhol. *Vênus*, 1985.



Desenho no computador Commodore Amiga 1000, baseado em detalhe da pintura *O nascimento de Vênus*, 1483, de Sandro Botticelli. Disquete pertencente ao The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania, EUA.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 255 - Jean-Auguste Dominique Ingres. *Grande odalisca*, 1814.



Óleo sobre tela, 91 x 162 cm.
Museu do Louvre, Paris.

Fonte: Davies (2010, p. 858).

Figura 256 - Orlan. *Orlan como A grande odalisca de Ingres* (da série *Quadros vivos*), 1971.



Fotografia em preto e branco, 30 x 40 cm, baseada na pintura *Grande odalisca*, 1814, de Ingres.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 257 - Orlan. *Orlan lendo La Robe*, de Eugénie Lemoine-Luccioni, Primeira cirurgia-performance, julho 1990, Paris.

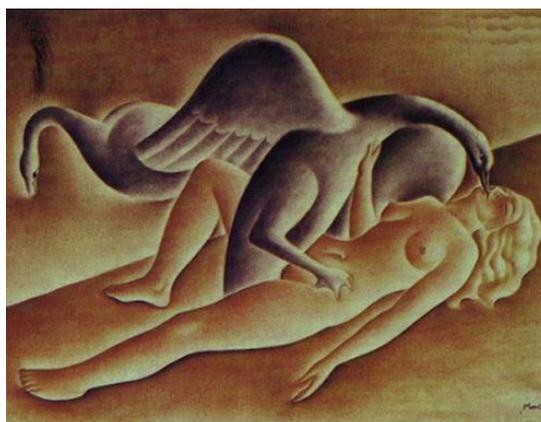


Cibachrome diasec mount, 165 x 110 cm (imagem à esq.). Fotografia da performance baseada na pintura *O nascimento de Vênus*, 1483, de Sandro Botticelli.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

No contexto modernista brasileiro, o pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) pode ser mencionado como usuário exemplar de influências de temáticas clássicas na produção de pinturas, dentre as quais figuram algumas do tema Leda e o cisne (Figura 258).

Figura 258 - Vicente do Rego Monteiro. *Leda e o cisne*, 1947.



Óleo sobre tela, 50 x 65 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

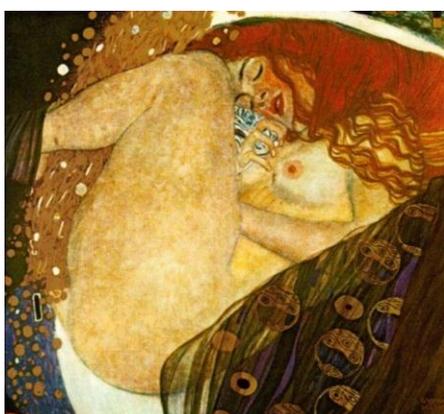
O tema do coito ou da conquista masculina de mulheres à força ou por meio de artifícios de poder – como os casos extraconjugais de Zeus, cuja consorte era Hera (ou sua correspondente romana, Juno) – é denunciado e discutido na contemporaneidade pelos vieses feministas e da teoria *queer*, bem como nas abordagens da nova história. Todavia, esse tema continua a existir – se não predominantemente, seguramente em várias ocasiões – nas fantasias do universo artístico masculino. Ainda que os estudos e práticas feministas e da teoria *queer* estejam evidenciados cada vez mais nos discursos artísticos e teóricos contemporâneos, não é difícil identificar o papel que a mulher ainda exerce como fetiche das fantasias masculinas, como nos dá a entender, por exemplo, *39 Danaë* (Figura 260), de 2001, do pintor baiano Anderson Santos (1973). Aqui é outra encarnação de Zeus, dessa vez na forma de pó de ouro que recai sobre a princesa Danae, reclusa por seu pai em uma torre de bronze, aparentemente inexpugnável.³ Essa relação entre “[...] os amores entre Júpiter e Danae, graças à condenação de

³ Exatamente para impedi-la de contato com pretendentes e engravidar, buscando evitar, dessa maneira, a previsão que um oráculo dera ao seu pai, Acrísio, rei de Argos, de que seria morto por seu neto, filho de Danae.

santo Agostinho, podiam ser considerados no século XVI o perfeito protótipo da imagem pintada para excitar sexualmente o espectador” (GINZBURG, 1989, p. 124).

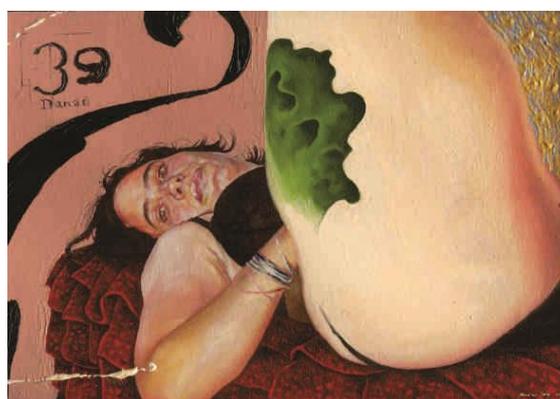
O interesse de Anderson Santos pela figura feminina, em poses sensuais (algumas explicitamente eróticas), é o real tema da pintura, já que a presença de Zeus se resume a um pequeno detalhe de brilho fosco, de fluxo sinuoso, amarelado, com minúsculos e quase imperceptíveis espermatozoides, na lateral superior direita do quadro, que caracteriza a “chuva de ouro”, e pela alusão do título, que remete o fruidor à mitologia greco-romana, desde que, naturalmente, se reconheça a lenda na citação do nome *Danae*, escrito na parte esquerda superior da superfície pictórica, embaixo do número 39.

Figura 259 - Gustav Klimt. *Danae*, 1907.



Óleo sobre tela, 77 x 83 cm. Coleção particular.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 260 - Anderson Santos. *39 Danaë*, 2001.



Óleo sobre tela, 19 x 27 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Anderson Santos trabalha com variadas referências a ícones da história da arte e, considerando-se a popularidade do tema Danae na pintura ocidental e à ousada pose da modelo com destaque no primeiro plano aos seus quadris, o próprio artista confirmou ter se baseado na *Danae*, 1907, de Gustav Klimt (1862-1918) (Figura 259), artista pelo qual nutre grande admiração.⁴ A apropriação da pose e do tema mitológico pelo artista baiano referenda o caráter da apropriação de imagens, tanto como um procedimento atemporal, quanto como uma noção de ser ao mesmo tempo transnacional e translacional, uma vez que o conteúdo mítico migra de espaços

⁴ O artista reconhece ser este um “[...] tema comum na história da arte, como Leda e o cisne, por exemplo” e que “[...] centenas de artistas fizeram a sua versão de Danae e Zeus como chuva de ouro e eu também quis ver o que poderia realizar partindo deste tema”. Considera belíssima a tela de Klimt e “[...] na época era muito apaixonado pelo trabalho dele, principalmente pelos desenhos e toda a parte de estampania e a consciência gráfica que ele tinha” (SANTOS, 2016).

geográficos e políticos distintos e, concomitantemente a isso, interliga diferentes contextos socioculturais ao transladar-se e ao ser recontextualizado pelo artista apropriadista. Esse procedimento é justificado pelo próprio Anderson Santos, ao tempo em que nos esclarece a razão de se apropriar de obra ou elemento de outro artista, ao declarar: “Era a maneira que encontrei, de certa maneira, de me aproximar daquela obra [de Klimt], de me apossar e entender melhor tecnicamente aquilo, como ele fez... sem copiá-la”. E adiciona outra referência visual como estímulo: “É engraçado que me lembro que para pintar essa tela eu tinha sempre em mente um desenho de Picasso, um da suíte Vollard, do minotauro com uma mulher” (SANTOS, 2016). Assim, as referências de Anderson Santos nesta pintura foram

[...] primeiro, o quadro de Klimt e, depois [...] o desenho de Picasso da suíte Vollard; queria criar uma imagem que fosse próxima àquelas duas ao mesmo tempo. Mas o estalo apareceu a partir da fotografia que me serviu de referência. Quando fotografei a modelo minha intenção era outra, mas quando vi a foto revelada me dei conta que era uma Danae, que devia colocar uma chuva de ouro ali que funcionaria.

[...] como falei antes sobre o quadro de Klimt, a minha intenção sempre foi a de me aproximar de alguma maneira daquelas obras, estudar mais, saber como foram feitas, entender e me apossar mesmo daquilo, tornar aquele objeto meu de alguma maneira.

Para mim é sempre uma maneira de entender um pouco mais de determinada obra e também de dar vazão àquilo que Picasso chamava de “deixar a pintura dizer o que ela quer dizer”. Depois que faço uma pintura como essa sempre encontro algo novo pra explorar, um novo caminho (SANTOS, 2016).

Percebe-se a referência a Klimt não apenas pelo enquadramento da modelo, mas também pela sucessão curvilínea das formas e arabescos pintados e pela riqueza de texturas, características da modernidade de Gustav Klimt. Os arabescos assumem um papel relevante na caracterização de Danae e elementos circundantes. O próprio artista assegura-se de identificar o tema ao pintar o nome “Danae” e a numeração “39”.⁵

Essa *Danae* de Anderson Santos foi uma pintura feita para fins de estudo e não para uma mostra específica, tendo o artista declarado não ter lembrança de ela ter sido exposta publicamente em galeria.⁶ Parece-nos que ela poderia ser inserida na

⁵ Trata-se da numeração sequencial daquela pintura “[...] porque naquela época costumava numerar todos os quadros; esta é a trigésima nona tela da série ‘mulheres’” (SANTOS, 2016). Observe-se o predomínio da convexidade das formas daquele número pintado e que, a despeito dele cumprir uma função meramente quantitativa, encontra-se evadido de erotismo, tanto quanto as demais formas sinuosas e circulares.

⁶ Até recentemente, não havia sido exibida publicamente em galeria, porém, consta do *site* do artista na Internet, ao lado de outras séries e vários nus femininos, muitos dos quais em posições ainda mais ousadas.

classificação que Hal Foster (1996, p. 227) faz de obra concebida como “[...] predicada a partir da lógica do signo, não numa crítica dela”, pelo artista baiano reinterpretar a imagem de Danae a partir dos elementos visuais de Gustav Klimt e manter a atmosfera de eroticidade do tema, sem, todavia, promover crítica em termos de linguagem sígnica. Isto significa que ele manipula, naquela pintura, significantes semelhantes aos de Gustav Klimt e, dessa maneira, replica a paixão pelo código (uma repetição de código já estabelecido), em vez de promover uma crítica ou desmonte de sua lógica. Essa postura de reprodução do código, todavia, não diminui, em termos expressivos, a significação do trabalho do pintor baiano, porém, em termos comparativos de recepção e repercussão em relação a outras interpretações, evidencia um limite de representatividade que eventualmente teria em relação ao ambiente artístico atual.

Posturas ousadas na representação do corpo feminino podem atingir o limite do pornográfico, tal qual se observa em pintores consagrados da história da arte, como Ticiano, por exemplo, com sua *Vênus de Urbino*, de 1538: a posição nua da deusa romana e sua mão esquerda sobre sua genitália, a despeito de ter sido concebida como uma pintura privada, foi “[...] certamente considerado um gesto ousado, no limite do pornográfico” (ARASSE, 2015, p. 64), isto, naturalmente, a partir da mudança de seu *status* de obra privada para obra pública de museu, onde passou a ser mais vista.⁷

O historiador da arte Daniel Arasse (1944-2003), ao discutir as diferenças entre as *pin-ups*⁸ e aquela pintura de Ticiano, esclarece: “As *pin-ups* nunca são pornográficas. Estão nuas, ou seminuas, mas contém-se. Limitam-se a mostrar-se, a provocar, mas sem exageros” (ARASSE, 2015, p. 64). Não deixou, contudo, de ser percebida como um “[...] grande fetiche erótico. Não é por acaso que, trezentos e vinte e cinco anos mais tarde, Manet se inspirou nessa *Vénus* para pintar a sua *Olympia*” (ARASSE, 2015, p. 66).

Mesclando erudição e criativa capacidade literária nas quais se vale tanto de informações historiográficas, quanto de ironias e trocadilhos para se expressar, Daniel Arasse desconstrói a sisudez da historiografia em suas interpretações, nas quais leva em consideração o anacronismo das imagens e mesmo “correções” das interpretações de Panofsky e outros autores. Essa liberdade criativa é ilustrada pela contextualização

⁷ A pintura foi encomendada por Guidobaldo della Rovere e destinava-se à parede de um quarto de dormir (ARASSE, 2015, p. 62 e 63). Integra a coleção da Galleria degli Uffizi, em Florença.

⁸ *Pin-ups* são fotografias sensuais ou desenhos de mulheres feitas para fins reprodutíveis de consumo de público masculino.

que faz em referência aos tipos de pincéis dos artistas e informa que a palavra *pincel* vem

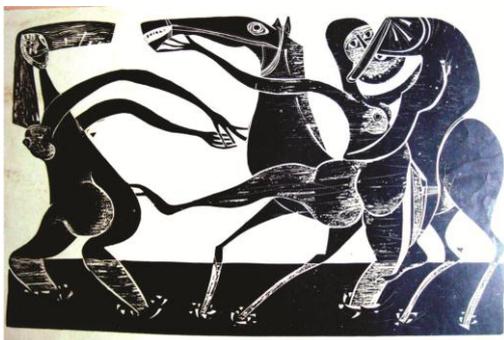
[...] do latim e significa ‘pequeno pénis’. Sim senhor, pequeno pénis, *penicillus* em latim. É Cícero quem o diz – pincel, pequeno membro, pequeno pénis. O facto abre uma série de horizontes inexplorados. E sabem de que tamanho eram os pincéis de Velázquez? Mandava-os fazer especialmente para ele, longos e finos. Já Turner preferia pincéis curtos e grossos (ARASSE, 2015, p. 58).

A maliciosidade com que o autor invoca as imagens das palavras *pincel* e *tamanho de pénis* é própria do contexto masculino, mais precisamente da cultura machista, porém, o humor e o contexto como o assunto é tratado por Arasse parece denotar, não uma crítica de costumes, mas confrontar a seriedade, a pompa e a erudição exacerbada com que muitos assuntos são tratados pela história da arte.

Hansen Bahia, que se mudara para Salvador em 1955, sempre flertou com os temas míticos, tais como a mitologia nórdica – com o álbum de gravuras *Nibulengen* – e a mitologia clássica, a exemplo do álbum *Odysseus* e da série *O diálogo das Héteras*⁹ e foi um dos muitos artistas que recriaram temas clássicos, a exemplo da série *O rapto das sabinas*, que por sinal lhe rendeu um prêmio na Bienal de Buenos Aires (BARRETTO, 2005, p. 57). Naquela série, a ação consiste nos romanos da recém-fundada cidade de Roma, sob o comando de Rômulo, em raptar as mulheres sabinas para esposá-las e, assim, garantir a descendência de suas famílias e a continuidade de Roma. As recriações, todavia, restringiam-se à utilização daquele tema, não havendo preocupação por semelhança formal ou compositiva em relação às obras de artistas anteriores, mas é muito provável que o erotismo aludido na cena tenha sido a real motivação para a confecção das xilogravuras, a julgar pela vertente erótica ter espaço privilegiado na produção desse artista.

O tratamento na estilização das formas já garante uma visualidade muito distinta das obras em pintura e a retratação da temática, por meio da xilogravura em preto e branco, aumenta essa distância, já que não mais se tem as cores para imprimir diferenciações nas qualidades de superfície e volumetria. Elmos, botas e braçadeiras são os pouquíssimos elementos que caracterizam os cavaleiros romanos salteadores, já que as mulheres sabinas se apresentam nuas.

⁹ O livro *Die abenteuer des Odysseus (A aventura de Odysseus)* foi lançado em 1962; *Nibulengen*, em 1963; e *Lukian die Hetärengespräche (Lukian, o diálogo das Héteras)*, em 1971 (FUNDAÇÃO..., 200-?).

Figura 261 - Hansen Bahia.*Rapto das sabinas: um homem montado a cavalo mais duas mulheres, 1969.*

Xilografia, 64,5 x 88 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.**Figura 262 - Hansen Bahia.***Rapto das sabinas: dois cavalos, dois homens e duas mulheres, 1969.*

Xilografia, 64,5 x 88 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Sequências de cenas individuais figurando raptos também foram estampadas uma ao lado das outras, como nas Figuras 264 e 265, criando um painel narrativo sequenciado, sem que haja uma hierarquia (narrativa ou importância de valor) de uma imagem em relação à outra.

Figura 263 - Hansen Bahia.*Rapto das sabinas: dois casais, 1969.*

Xilografia, 64,3 x 90,4 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.**Figura 264 - Hansen Bahia.***Rapto das sabinas: quatro vinhetas, 1969.*

Xilografia, 66,5 x 52,8 cm.

Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Figura 265 - Hansen Bahia. *Rapto das sabinas: seis vinhetas*, 1969.



Xilogravura, 67,5 x 93,5 cm. Foto de Antonio Carlos Portela.

Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Comparativamente, os dois temas explorados por Lenio Braga, Hansen Bahia e Anderson Santos, são enfocados com objetivos distintos entre si, referendando o caráter de ficções negociadoras dos poderes da diferença cultural, mencionada no título desta seção, existentes entre estruturas míticas preestabelecidas e assuntos contemporâneos elencados pelos artistas apropriadistas, onde os conteúdos progressos são ressignificados mediante os filtros culturais atuais, ou, melhor dizendo, nas propostas dos artistas de hoje.

Assim, em função dessas obras vistas, podemos considerar que em Lenio Braga predominam preocupações de denúncia, engajadas no contexto político; já a interpretação de Hansen Bahia situa as personagens no âmbito da eroticidade da cena e da autonomia estilística. No caso de Lenio Braga, a expressão de um ideal político e de enfoque social contrasta com a autonomia da liberdade de criação artística de Hansen Bahia. Podemos objetar o excessivo caráter alegórico da manifestação do primeiro – uma espécie de hipérbole visual, excessivamente enfática e evidente – e, em relação a Hansen Bahia, o aparente descompromisso de ideologia política, mas que na verdade guarda, em sua interpretação, um tema clássico e na sua apresentação, em um meio expressivo popular (a xilogravura) para o público atual, as idiossincrasias da mitologia greco-romana, algo da erudição do antigo e, ao fazê-lo, cumpre uma função social de popularização e democratização de conhecimento por meio da arte.

Ainda que de interesses dissonantes, apesar de terem sido feitas praticamente no mesmo período, as interpretações de Lenio Braga e Hansen Bahia são pertinentes e refletem os dois maiores direcionamentos nos quais a arte esteve dividida no século 20: o de obra como enfoque político explícito e comprometimento ideológico, de um lado; e o de autonomia artística, em relação a mensagens políticas ou sociais, mas assegurando para si uma pesquisa de linguagem e particular experimentação formalista, sendo esta segunda vertente predominante no modernismo europeu e, por influência, em grande parte na arte no Brasil.

Nos trabalhos desses dois artistas, assim como em Anderson Santos, a apropriação se instaura como procedimento operatório em comum entre eles, sendo que em Lenio Braga temos a *apropriação de imagem* propriamente dita, no sentido tradicional do termo, já que em *A curra* a solução da composição permite-nos reconhecer Rubens; e a *apropriação de tema*, no caso de Hansen Bahia, em que as imagens não mimetizam formas ou composições de outra obra – somente o tema. Por fim, Anderson Santos estaria no meio termo entre essas classificações, pois, ao mesmo tempo em que se evidencia a imediata lembrança de Klimt, o tratamento plástico dado estabelece diferenças significativas.

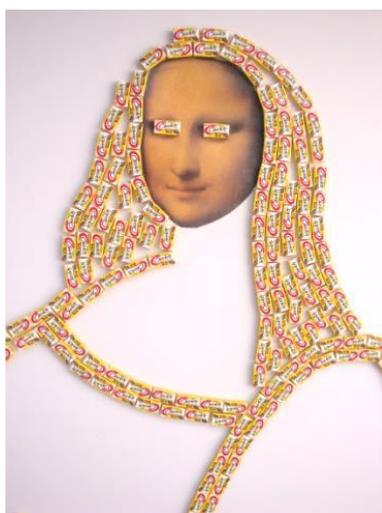
Adicional aos temas, a apropriação parece ser o mais significativo elo de conexão entre essas obras, resguardando, todavia, suas particularidades em termos das intencionalidades de cada criador e estabelecendo-se como criações plásticas (ficções) que negociam os poderes da diferença cultural entre os significados de outrora e os de hoje e cujos significados, inclusive, migram radicalmente de sentido, tais como conexões observadas entre a tradição clássica e a comunicação de massa e a indústria cultural ou, então, com a utilização da iconografia cristã inserida em contexto militarista contemporâneo, mediadora de extrema violência.

No primeiro caso, encontram-se obras diversas que negociam valores aparentemente espúrios, tal qual em *Story board para sonhos*, do baiano Joãozito (1966-2017), natural de Amargosa, com o qual granjeou o Grande Prêmio Viagem à Europa da 2ª Bienal do Recôncavo, realizada em São Félix, Bahia, em 1993. Constam daquela pintura figuras hibridizadas como o Adão de Michelangelo da abóbada da Capela Sistina, do primeiro quartel do século 16, usando máscara e capa de Batman, personagem das histórias em quadrinhos do século 20, e perfis leonardescos de rostos e capitéis de colunas clássicas, combinados a corpos e objetos que se vaporizam na

atmosfera pictórica. Esse trabalho de Joãozito é uma clara representação anacrônica de tempo e imagens e que se justifica na medida em que se propõe a existir em sonho.

Ainda nesse primeiro caso, pode-se situar a *Mona Lisa* (Figura 266), 2009, de Juraci Dórea, obra que participou da exposição *Arte comestível em Feira de Santana*, no Centro de Cultura Amélio Amorim, em Feira de Santana, Bahia, em abril de 2009. Juraci Dórea comenta o caráter de mitificação da pintura de Leonardo da Vinci, vulgarizada como produto de exploração comercial e de consumo, emoldurando o rosto da figura com caixas de Chicletes, as quais conformam olhos, cabelo e busto da famosa personagem. Um comentário mordaz do mastigar e expelir (é isso que fazemos ao mascar Chicletes), da superficialidade e dos hábitos de descarte do consumo cultural.

Figura 266 - Juraci Dórea.
Mona Lisa, 2009.



Técnica mista com caixas de Chicletes e reprodução em xerox sobre tela, 140 x 100 cm.

Fonte: Arquivo do artista. Feira de Santana, Bahia.

No segundo caso, situam-se duas gravuras do baiano natural de Salvador, Adriano Castro (1968): *Sem piedade*, 2008 (Figura 267), calcada na famosa escultura *Pietà*, de Michelangelo, e *A lança de São Longuinho II*, 2008 (Figura 268), cujo desenho da imagem, dada à ênfase da pose, possivelmente se origina de alguma estampa barroca ou maneirista. Ambas participaram do *International Small Engraving Salon Carunari*, em 2008, na Romênia e, em depoimento ao autor (CASTRO, 2017) o artista esclarece ter escolhido as imagens-base aleatoriamente, apenas porque necessitava de figuras conhecidas de santos para fazê-las portar armas,

dando prosseguimento à temática de seus trabalhos, nos quais explora predominantemente a violência nos seus aspectos políticos e religiosos, vinculada às problemáticas de imigração e terrorismo. Na ocasião dessas produções, Adriano Castro declara não ter pretendido profaná-las enquanto signos sacros, mas reconhece ter resultado assim na prática, por ocasião de sua recepção, já que *imagem sacra* e *arma de fogo* comunicam sentidos opostos, potencializados ainda mais pela tradição existente no cristianismo de mártires e mortes violentas.

Figura 267 - Adriano Castro.
Sem piedade, 2008.



Água-forte, 15 x 10 cm.
Acervo Florian Museum, Romênia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 268 - Adriano Castro.
A lança de São Longuinho II, 2008.



Água-tinta, 15 x 10 cm.
Acervo Florian Museum, Romênia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

5.2 SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA GRAVURA

Em 1971, Hansen Bahia produziu a xilogravura *Cavaleiros do apocalipse* (Figura 269), inspirada na obra de seu conterrâneo e famoso gravador Albrecht Dürer, exibida na exposição comemorativa ao quinto centenário de nascimento de Dürer, juntamente com artistas tais como Giacometti, Kokoschka, Matisse e Picasso.

Uma cópia dessa gravura também foi entregue em cerimônia oficial no Itamaraty, em Brasília, onde ocorria a mostra *Hansen Bahia: 20 anos de gravura*, no Setor de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores (SANTOS, 2005).

Figura 269 - Hansen Bahia. *Cavaleiros do apocalipse*, 1971.



Xilogravura, dimensões não informadas na fonte.
Acervo Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.
Fonte: Hansen Bahia (2014, p. 46).

Figura 270 - Hansen Bahia. *O cavaleiro, a morte e o diabo*, 1970 e detalhe à dir.



Xilogravura prova I, 109 x 90,5 cm. e detalhe à dir. Acervo Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia. Foto do detalhe de Evandro Sybine.
Fonte: Deborah (2005, reprodução n. 33).

A xilogravura *O cavaleiro, a morte e o diabo* (Figura 270) é referida como sendo de 1970 e nela consta, no estandarte circular segurado pelo diabo (na lateral superior direita e no detalhe da Figura 272), a imagem refletida da gravura original de Dürer (Figura 271), mostrando parte do cavaleiro e da morte, e a inscrição (de trás

para frente) 1971, ano da comemoração do 500 anos do nascimento do artista renascentista, mais legível na matriz xilográfica de Hansen Bahia (Figura 272).¹⁰

Figura 271 - Albrecht Dürer.
O cavaleiro, a morte e o diabo, 1513.



Gravura em metal, 24,3 x 18,8 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 272 - Hansen Bahia.
Detalhe da matriz de
O cavaleiro, a morte e o diabo, 1970.



Matriz xilográfica. Foto de Evandro Sybine.
Fonte: Fundação Hansen Bahia, Cachoeira, Bahia.

Boa parte dessa produção de Hansen Bahia que faz menção a Dürer, aos temas clássicos que explorou e às demais obras dos artistas mencionados na seção anterior, demonstra o caráter de intelectuação dos artistas em relação aos conteúdos corporificados nas obras que serviram de base para a apropriação, como fator constante do nosso pressuposto principal, já que demandam ao artista conhecer os fatos míticos e os contextos de produção das obras-base para, assim, iniciar sua reinterpretação dos temas e obras a partir de determinado ponto, de algo já existente. Pressupõe, então, haver não apenas afinidade ou admiração em relação às obras, mas também escolha, a qual normalmente ocorre mediante conhecimento e análise de como os artistas anteriores resolveram em seus trabalhos os desafios plásticos e compositivos, como se dão as destrezas técnicas e expressivas no tratamento do meio escolhido e, ainda a considerar, as excepcionalidades das interpretações ali contidas. Dessa maneira, os caracteres de intelectuação e erudição de conhecimento se tornam evidentes e se constituem ainda em vias legitimatórias que justificariam as realizações de apropriações de imagens e de reinterpretações.

¹⁰ Onde se lê o ano “1971” normalmente, sem inversão, por ser a matriz. As reproduções em papel apresentam a leitura invertida (de trás para frente) daquele ano. Já a inscrição em alemão e as iniciais “HB” de Hansen Bahia encontram-se invertidas na matriz e, conseqüentemente, legíveis na ordem e leitura correta nas estampas impressas.

A qualidade de excepcionalidade encontrada em muitas obras é considerada fator relevante para a escolha de novas interpretações, promovidas por artistas de diferentes períodos ou gerações. É o que se observa em uma série de pinturas do baiano natural de Cachoeira e lá residente, Davi Rodrigues (1968), em que relê algumas xilogravuras de Hansen Bahia, incluindo *O cavaleiro, a morte e o diabo* (Figura 273), na qual ele não se restringe apenas em estabelecer vinculação com Hansen Bahia, mas também, por extensão, a Dürer. Isso resulta que Davi Rodrigues desloca valor para sua pintura por meio da dupla citação a Dürer e Hansen Bahia, reforçando a qualidade estética de seu trabalho, enquanto produto sensível por si só, enriquecendo-o pela conexão às obras de Dürer e de Hansen Bahia, e se beneficiando da relevância desses criadores.

Semelhantemente, Davi Rodrigues explora outras conhecidas gravuras de Hansen Bahia que compuseram *Negra multicolor*, uma exposição-homenagem ao centenário de Hansen Bahia, que teve lugar no Pouso da Palavra, em Cachoeira, em 2015, sendo composta por dez pinturas baseadas em gravuras do mestre alemão.

Figura 273 - Davi Rodrigues. *Releitura de O cavaleiro, a morte e o diabo, de Hansen Bahia, 2015.*

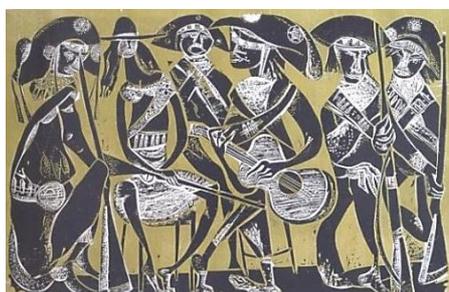


Acrílica sobre cartão, 48 x 32,5 cm. Foto de Seu Zé.
Fonte: Acervo do artista, Cachoeira, Bahia.

Ainda que Davi Rodrigues conserve áreas em negro, como nas xilogravuras, a inclusão de cores e o tratamento pontilhisto e detalhista que o pintor explora em suas releituras criam sensações muito distintas da atmosfera expressionista soturna e dramática do xilógrafo. Ao universo iconográfico hanseniano, o pintor cachoeirense

adiciona sensualidade: a cor vermelha ao fundo das Figuras 273 e 275, por exemplo, e superfícies com delicados padrões repetidos de flores; a tonalidade esverdeada do fundo da Figura 277, a qual acresce frescor e aconchego ao casal. Davi Rodrigues modifica os sentidos imbuídos nas gravuras originais ao promover essas modificações, reescrevendo, em termos pictóricos, as qualidades plásticas da obra hanseniana, ao tempo que festeja uma visualidade mais colorida e espontânea, própria dos seus trabalhos, da luminosidade e alegria do Recôncavo baiano, do qual é um exemplar cronista.

Figura 274 - Hansen Bahia.
Grupo de músicos cangaceiros, 1973.



Xilogravura, 42 x 64 cm. Xilo 8/60.
Fonte: Hansen Bahia (2014).

Figura 275 - Davi Rodrigues. *Releitura de Grupo de músicos cangaceiros, de Hansen Bahia, 2015.*



Acrílico sobre cartão, 32,5 x 48 cm.
Foto de Seu Zé.
Fonte: Acervo do artista, Cachoeira, Bahia.

Figura 276 - Hansen Bahia.
Maria Bonita e Lampião, 1960.



Xilogravura III, 71 x 32,5 cm.
Fonte: Hansen Bahia (2014).

Figura 277 - Davi Rodrigues. *Releitura de Maria Bonita e Lampião, de Hansen Bahia, 2015.*



Acrílico sobre cartão, 48 x 32,5 cm.
Foto de Seu Zé.
Fonte: Acervo do artista, Cachoeira, Bahia.

Outro artista baiano em que, semelhantemente a Hansen Bahia, o erotismo ganha acentuada projeção, é Juarez Paraiso (1934), afeito às influências da decoratividade da imagem oriental indiana, observada também nas *shunga*

(ilustrações eróticas) dos gravadores japoneses, tal como Katsushika Hokusai (1760-1849) (Figura 278), gravura que explora a mesma temática que a litogravura *Homenagem ao Kamasutra* (Figura 279), na qual os corpos do casal, ao mesmo tempo em que se mesclam organicamente em um só, reforçam a geometria da oval que os contém.¹¹

Figura 278 - Katsushika Hokusai. *Dois amantes*, ca. 1815. De *A planta de Adonis* (*Fukujusō*).



Xilogravura de uma série de 12. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 279 - Juarez Paraiso. *Homenagem ao Kamasutra*, 1981.



Litogravura, 80 x 60 cm.

Fonte: Arquivo do artista.

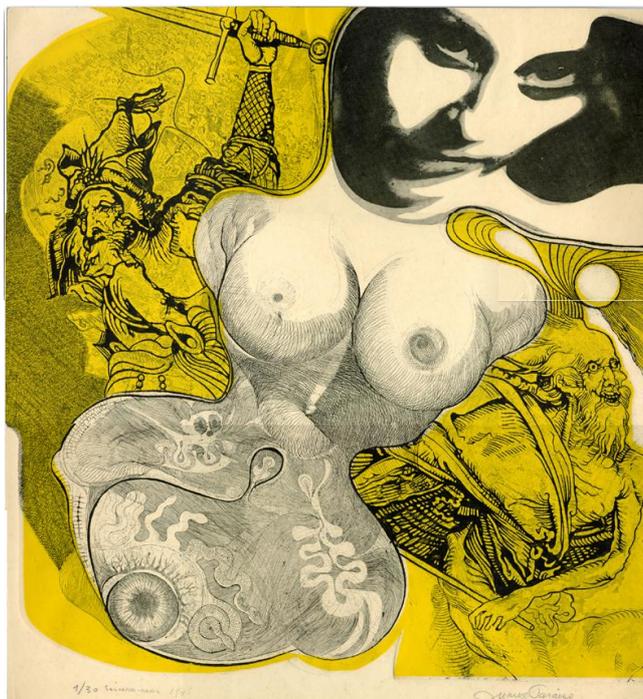
Homenagem ao Kamasutra (Figura 279) parece caracterizar o que entendemos por *alusão* à outra obra ou ao repertório de um artista em específico. *Alusão*, então, caracterizar-se-ia como empréstimo não literal (não evidente, não óbvio) de uma obra plástica que passa a assumir visualidade menos explícita (menos evidente ao fruidor), reestruturada em relação à obra à qual alude ou se conecta iconograficamente. *Alusão*, então, seria o oposto de *plágio*, já que *alusão* se dá de maneira não literal, enquanto *plágio* se configura em empréstimo literal de uma obra. Assim, poderíamos considerar que *Homenagem ao Kamasutra* alude às gravuras orientais indianas ou mesmo às *shunga* japonesas, mas não conforma plágio.

Em outra gravura, agora em metal, com aplicação de clichê fotográfico, produzida dez anos antes e intitulada *Homenagem a Albrecht Dürer* (Figura 280), Juarez Paraiso se vale de um busto feminino mesclado a dois dos quatro cavaleiros do apocalipse da gravura de Dürer, como a querer potencializar o caráter romântico de

¹¹ Além da evidente distinção estilística entre as duas gravuras, observe-se que a estampa japonesa representa uma penetração anal (e a vulva visível em sua totalidade, o que torna a imagem potencialmente mais erótica), enquanto que na litogravura de Juarez Paraiso é a vagina que é penetrada.

perdição associado à sedução feminina, como um porvir que também pode ser destrutivo, o que justificaria a associação ao aspecto “apocalíptico” dos dois cavaleiros coadjuvantes tomados por empréstimo do mestre alemão.

Figura 280 - Juarez Paraiso. *Homenagem a Albrecht Dürer*, 1971.



Gravura em metal, água-forte e água tinta, 50 x 46 cm, com detalhes de *Os quatro cavaleiros*, ca. 1497-1498, de Dürer.

Fonte: Paraiso (2006, p. 188).

Graças a seu grande poder de difusão e ao tratamento gráfico que garante reproduções com clareza, a gravura tem municiado artistas por várias gerações. Assim, vemos *As quatro feiticeiras*,¹² 1497, de Dürer (Figura 281) completamente reestruturada em termos colorísticos e duplicação de personagens, como a que o carioca Wladimir Dias-Pino (1927) promoveu em uma imagem da *Enciclopédia visual brasileira* (Figura 282), exibida na 32ª Bienal de São Paulo. Trata-se de um extenso projeto desenvolvido entre 1970 e 2016, uma espécie de inventário de imagens constituídas por meio de colagem, recorte, cópias xerox, sobreposição e manipulação digital, com 1001 volumes divididos em 28 séries, sendo as imagens compostas de conteúdos apropriados de várias origens e épocas.

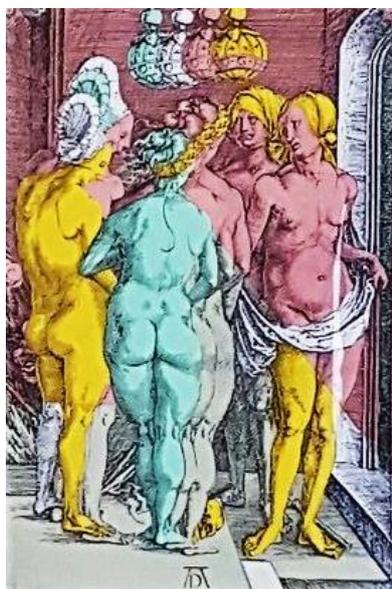
¹² Hubert Damisch (1996, p. 257), baseado em estudo de Eugène Duthuit, informa tratar-se de representação de Discórdia e não de quatro feiticeiras. Assim, as letras OGH (abreviatura de *Odium Generis Humanis*), que ornamentam o globo suspenso acima do grupo, referem-se ao lema de Discórdia.

Figura 281 - Albrecht Dürer.
As quatro feiticeiras, 1497.



Gravura em buril, 19,2 x 12,7 cm.
Fonte: Terra e outros (2013, p. 94).

Figura 282 - Wladimir Dias-Pino.
Enciclopédia visual brasileira
(detalhe baseado em Dürer), 1970-2016.



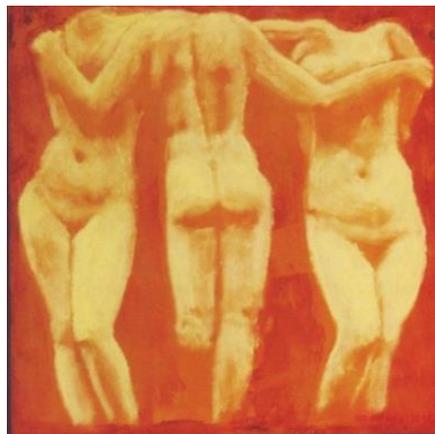
Detalhe de instalação em técnica mista
apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, 2016.
Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 283 - Wladimir Dias-Pino.
Enciclopédia visual brasileira (detalhe), 1970-2016.



Detalhe de instalação em técnica mista
apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, 2016.
Foto de Dilson Midlej.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 284 - Newton Mesquita.
As três Graças, 2011.



Acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Foto de Pedro Dimitrow.
Fonte: Mesquita (2012, p. 125).

Outro detalhe da instalação *Enciclopédia visual brasileira* (Figura 283) apresenta três graciosas figuras femininas em uma livre criação do que se convencionou denominar as três Graças, outro tema clássico recorrente em muitas

composições modernas e contemporâneas, como se observa em um trabalho de Newton Mesquita (Figura 284), calcado em um fragmento de relevo clássico pertencente ao Museu do Louvre, onde as três personagens figuram em pose mais representativa, já que uma delas é disposta de costas.

5.3 O PASTICHE, A PARÓDIA E SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA PINTURA

Nas práticas artísticas no Brasil, percebem-se inúmeras produções baseadas em pinturas referenciais da história da arte e, no âmbito dos interesses desta pesquisa, encontram-se frequentemente o *pastiche* e a *paródia*, duas modalidades associadas à apropriação de imagens e exploradas em várias técnicas e a partir de quaisquer obras, não somente a pintura.

Fredric Jamenson considera o pastiche uma “[...] das mais significantes características ou práticas no posmodernismo hoje” e que as pessoas em geral tendem a “[...] confundir com ou assimilar como relacionado àquele fenômeno verbal chamado paródia. Ambos, pastiche e paródia envolvem a imitação ou, melhor ainda, a mímica de outros estilos e particularmente dos maneirismos e contrações de outros estilos” (JAMESON, 2002, p. 130). Ele, todavia, distingue o pastiche como algo destituído de sátira e a paródia como algo que apresenta sátira. Segundo ele, a paródia produz

[...] uma imitação a qual zomba da original. Eu não direi que o impulso satírico é consciente em todas as formas de paródia. Em todo caso, um bom ou grande parodista tem que ter alguma secreta simpatia pelo original, assim como uma boa mímica tem que ter a capacidade de se colocar a si próprio no lugar da pessoa imitada. Entretanto, o efeito geral da paródia – seja simpatia ou maldade – é ridicularizar a natureza privativa desses maneirismos estilísticos, seus excessos e excentricidades em contraposição à maneira que as pessoas normalmente falam ou escrevem. Por isso permanece em algum lugar por trás de toda paródia o sentimento de que é a norma linguística em contraste com os estilos dos grandes modernistas que podem ser arremedados¹³ (JAMESON, 2002, p. 130. Tradução nossa).

¹³ “[...] an imitation which mocks the original. I won’t say that the satiric impulse is conscious in all forms of parody. In any case, a good or great parodist has to have some secret sympathy for the original, just as a great mimic has to have the capacity to put himself/herself in the place of the person imitated. Still, the general effect of parody is – whether in sympathy or with malice – to cast ridicule on the private nature of these stylistic mannerisms and their excessiveness and eccentricity with respect to the way people normally speak or write. So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked” (JAMESON, 2002, p. 130).

Essa imitação parodística ridicularizadora da natureza dos maneirismos estilísticos do original está presente nos trabalhos do paulistano Lorenzo Castellini, os quais se valem de fragmentos de reproduções de pinturas célebres, inseridos no ambiente atual, como visto na *Vênus de Botticelli*, flutuando sobre a logomarca da Shell; a cabeça de Medusa, de Caravaggio, combinada a uma pessoa recostada no sofá; Van Gogh e sua orelha disposta à mesa; e uma das *Demoiselles de Avignon* de Picasso que sai a passeio (Figura 285). O caráter parodístico é acentuado pela presença visual da mão do fotógrafo – aparente em todas elas –, evidenciando ao observador o artifício da montagem que o artista denomina *aircollage* (colagem no ar, colagem aérea) e acentuando a natureza satírica de contrastar motivos tão dispares com ambientes e pessoas da cidade de São Paulo.¹⁴

Figura 285 - Lorenzo Castellini. [Sem título, 2015?].



Fotografias com detalhes de: *O nascimento de Vênus*, de Botticelli; *Cabeça de Medusa*, de Caravaggio; *Autorretrato com orelha cortada e cachimbo*, de Van Gogh; e *Les Femmes d'Alger*, de Picasso. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A interpretação de cunho parodística é também notada em algumas das colagens do curitibano Anderson Thives (1980), radicado no Rio de Janeiro desde 2002, em que se vale de algumas das obras da série *Releituras* que produziu, tomando

¹⁴ Trata-se da série *Great masters having great times (Grandes mestres divertindo-se)*, do projeto @art.lies, desenvolvido no Instagram e baseado na frase de Picasso de que “Arte é a mentira que nos permite ver a verdade”. Lorenzo Castellini comenta: “A composição é feita de elementos diversos usando distância e planos de fundo distintos, onde não existe contato entre o elemento e a forma onde ocorrerá a colagem espacial, criando muitas vezes um efeito cômico-surreal” (CASTELLINI, 200-?).

por base algumas obras referenciais da história da arte, mantendo a estrutura original da obra-base e, em outra produção (esta já de cunho parodística), extrai detalhes de obras famosas e as reposicionam em outras poses e situações nas quais privilegia o humor (Figura 286).

Figura 286 - Anderson Thives. Obras no Galeria Café, Rio de Janeiro, 2014.



Colagem sobre madeira, dimensões não especificadas na fonte.

Mona Lisa, à esq. e, à dir. detalhe de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e de *O grito*, de Munch.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Outro artista que também explora as possibilidades parodísticas é a paulistana Marcela Tiboni (1982), a qual se vale de fotografia, recortes de detalhes de obras da história da arte e do próprio corpo, em trabalhos desenvolvidos em várias séries,¹⁵ como se constata em *Variações para acervo* (Figura 287), 2006, em que máscaras feitas a partir de feições e vestuários de personagens extraídos de pinturas antigas são moldadas ao seu rosto e reestruturadas em expressões de comicidade, principalmente pelas supressões dos narizes das máscaras e articulações da boca da própria artista.

¹⁵ Trabalhos diversos com utilização de imagens da história da arte compõem as séries *Autorretrato*, *Beijo*, *História da arte*, *La Tour*, *Jônico*, *Mondrian* e *Velas*, que podem ser vistos no sítio do Museu Virtual de Artes Plásticas (http://muvi.advant.com.br/artistas/m/marcela_tiboni/marcela_tiboni.htm).

Figura 287 - Marcela Tiboni. *Variações para acervo*, 2006.



Fotografia sobre MDF, 40 x 30 x 3 cm, cada.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A desilusão e o ceticismo em relação ao legado de progresso da tradição modernista possibilitou que a *paródia* fosse utilizada de modo retórico para denunciar as reivindicações de uma então dominante ideologia modernista que aos poucos foi perdendo validade (BUCHLOH, 2009, p. 183).

A *paródia* e a *ironia* são dois traços frequentes no Pós-modernismo que provocam a maior irritação nos opositores dessa tendência, sendo que nunca tiveram lugar na primeira fila da reflexão sobre a arte (COELHO, 2006, p. 257).

Já o sentido de *pastiche* (também referido como *pasticho*), a depender do autor e de alguns contextos, pode variar entre a “[...] imitação servil de obra literária ou artística” (HOUAISS, 2009, p. 1443), conforme descrito no verbete do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* e a denominação “[...] dada a uma obra de arte usando elementos tirados de um estilo ou de uma obra específica, sem constituir, efetivamente, uma cópia”, de acordo com outro verbete, do *Dicionário de artes plásticas*, de Almir Paredes Cunha (2005, p. 265). Este segundo autor considera que o “[...] *pastiche* se aproxima, consciente ou inconscientemente, de uma caricatura do modelo, pelo exagero de seus elementos”, uma espécie de *variante*, que, por sinal, é outro vocábulo vinculado a *pastiche*, do mesmo Dicionário.¹⁶

Fredric Jamenson esclarece que o momento em que *pastiche* se apresenta é quando desaparece nas normas linguísticas a possibilidade de ridicularizar linguagens

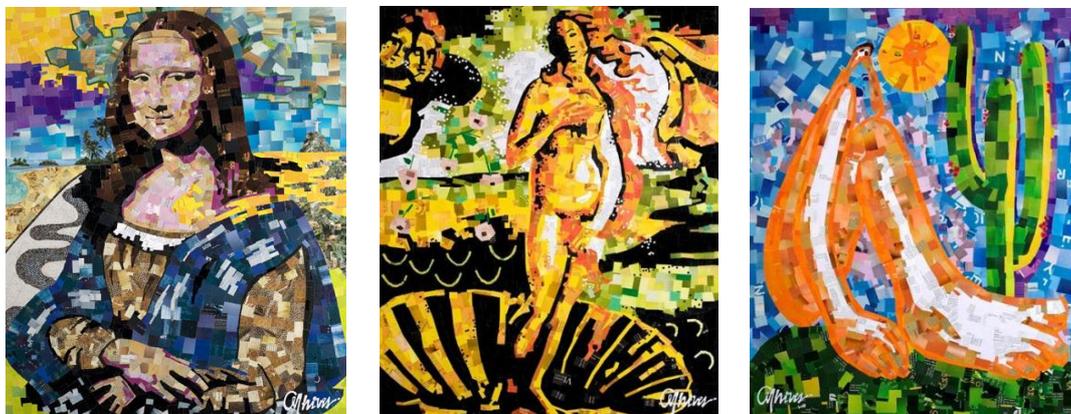
¹⁶ Esta segunda acepção parece ser a mais corrente, já que o próprio Houaiss (2009, p. 1443) relaciona como outras significações do termo, o entendimento existente na área da música europeia no século 18 que denominava *pastiche* uma ópera composta de fragmentos de outras, não necessariamente do mesmo autor, ou, ainda no campo musical, uma “[...] obra instrumental que contém partes compostas por diferentes autores” (HOUAISS, 2009, p. 1443). Na história da arquitetura, o Neogótico é apontado no verbete de Houaiss como um estilo que se vale do *pastiche*.

peçoais e estilos idiossincráticos e nada mais resta a não ser diversidade e heterogeneidade:

Este é o momento em que pastiche aparece e paródia se torna impossível. Pastiche é, assim como paródia, a imitação de um peculiar e único estilo, o uso de uma máscara estilística, discurso em uma linguagem morta: mas é uma prática neutra de tal mímica, sem o inconfessado motivo da paródia, sem o impulso satírico, sem risada, sem aquele ainda latente sentimento de que existe algo *normal* comparado com uma possível comicidade do que está sendo imitado. Pastiche é paródia sem expressão, paródia que perdeu seu senso de humor [...] ¹⁷ (JAMESON, 2002, p. 131. Grifo do autor. Tradução nossa).

No contexto da arte no Brasil, poderíamos mencionar alguns trabalhos que se caracterizam por *pastiche*, este entendido no sentido de criações destituídas de sátira e a partir de pinturas de conhecidos artistas de séculos anteriores, tais como as releituras de Anderson Thives (Figura 288), baseadas em Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli e Tarsila do Amaral, bem como, e principalmente, algumas intervenções promovidas por Laura Lima.

Figura 288 - Anderson Thives. *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci, 2008;
Nascimento de Vênus, Sandro Botticelli, 2008; e *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 2008.



Colagem sobre madeira, 110 x 90 cm, cada.

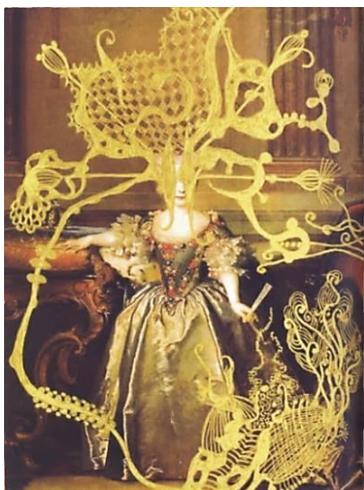
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A mineira Laura Lima (1971) cria requintados desenhos em caneta gel dourada sobre reproduções de pinturas de vários artistas, tais como Nicolas de

¹⁷ “That is the moment at which pastiche appears and parody has become impossible. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor [...]” (JAMESON, 2002, p. 131. Grifo do autor).

Largillierre (Figura 289) e Leonardo da Vinci (Figura 290). Os desenhos exploram padrões abstratos e, ocasionalmente, o acréscimo de algum elemento do mundo concreto, tal qual o pássaro delineado em contorno, “pousado” na mão da personagem retratada em *Dama com arminho* (Figura 290), de Leonardo da Vinci. Os sentidos advindos da cor dourada da caneta gel utilizada, o preciosismo dos desenhos e o título da série (*Ouro flexível*) dado pela artista reforçam a simbologia de preciosidades das obras-base e relevância da subjetividade artística.

Figura 289 - Laura Lima.
Ouro flexível - Infanta (A Infanta Maria Ana Victoria de Bourbon 1724), 2005-2006.



Caneta gel dourada sobre reprodução de *Infanta Maria Anna Victoria de Bourbon*, 1724, de Nicolas de Largillierre. Coleção da artista. Foto de Paulo Inocêncio.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo (2006a, p. 334).

Figura 290 - Laura Lima.
 Título e ano não informados na fonte.



Caneta gel ouro sobre reprodução de *Dama com arminho*, ca. 1487, de Leonardo da Vinci, 12 x 37 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Uma vez esclarecida a distinção entre *pastiche* e *paródia*, cabe-nos agora concentrar a atenção em trabalhos que se valerem de apropriações de pinturas e nos sentidos que cada artista tentou materializar.

Em seu *Hell's diptych (Díptico do inferno)* (Figura 291), 1993-1994, o espanhol e filho de diplomata brasileiro, Miguel Rio Branco (1946), que vive no Rio de Janeiro, vale-se de um detalhe de *O último julgamento*, 1570, do pintor flamengo Martin de Vos (Maarten de Vos, 1532-1603), disposto à esquerda, e bandagens de pano, na metade direita. O artista, mais conhecido por sua produção em fotografia, tingiu de vermelho as duas superfícies, referenciando a simbologia sanguínea do sofrimento e o clima de desespero da imagem demoníaca do Juízo Final.

Figura 291 - Miguel Rio Branco. *Hell's diptych*, 1993-1994.



Fotografia cibachrome, 120 x 240 cm. **Fonte:** Pedrosa e Moura (2015, p. 321).

A composição do panejamento disposto à direita repete o serpenteado dos corpos em danação da metade esquerda, fustigados por demônios e alude aos tecidos usados em curativos, para aliviar o sofrimento. O terror seiscentista do fim do mundo é transportado para os dias de hoje e se já não mais apavora os crentes, lembra-nos da fugacidade da vida.

Na arte da Bahia, o erotismo e a admiração por obras dos grandes artistas do passado refletem-se também em muitos trabalhos de Juarez Paraiso (1934), nascido em Arapiranga, Bahia e residente em Salvador, notadamente naqueles em que a beleza feminina idealizada mostra-se por meio de sedutoras linhas, como vista na produção renascentista em pintura e, em especial, em Sandro Botticelli. Um detalhe da famosa pintura *A primavera*, pintada pelo mestre italiano, entre 1477 e 1478, mostra as três Graças (ou as *Horae* da primavera) dançando elegantemente para celebrar a divindade romana Vênus, ligada à primavera e ao mês de abril, representada no centro da composição. O artista baiano “extrai” as três Graças do florido cenário (Figura 292), insere fotografias dos rostos de sua esposa e suas duas enteadas aos das Graças e contrasta essa imagem etérea de sonho ao cenário fantástico do painel central de *O jardim das delícias*, tríptico de Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516), pintado entre 1480 e 1490. O caráter ritualístico da dança das três figuras femininas domina e contrasta, por oposição, com as cenas delirantes de Bosch. A mensagem é clara de manutenção e reverência da linguagem clássica, associada a uma idealização de virtudes em que a beleza é o valor preponderante.

Figura 292 - Juarez Paraiso. Sagração da primavera, 1996.



Infogravura com manipulação fotográfica sobre reproduções de pinturas de Sandro Botticelli e Hieronymus Bosch.
Dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso (2006, p. 298).

Se em Juarez Paraiso a atmosfera das três Graças é lírica e musical – as figuras parecem flutuar –, em Renato da Silveira (1944) aparenta ser de clara contestação ao padrão clássico (e aos valores de beleza, simetria, clareza, equilíbrio e tranquilidade) revivido pelo Renascimento italiano e pretexto para estabelecer comentários de gênero atualizados de seu tempo. Pelo menos é isto que se pode denotar em um detalhe de *Comício mágico: ascensão e queda de Madame Lisa* (Figuras 293 e 294) em que o artista insere, em lugar de uma das três Graças, uma aparente ativista feminista, a julgar pela roupa andrógina, escondendo os atrativos físicos femininos; ao assim proceder, presumimos atualizar a presença de sua protagonista pela sua postura e participação ativa nas ações político-sociais. A mulher mostra-se como partícipe e agente transformador da sociedade em que atua e não apenas como elemento passivo de contemplação (e manipulação) masculina. O próprio título do trabalho parece corroborar essa leitura de cunho político contestatório, pois anuncia o crepúsculo da imagem da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci,¹⁸ ainda que o artista informe tratar-se da retomada da figuração, após o predomínio da arte abstrata e que sua intenção era dar continuidade aos mestres do passado, retomando a arte figurativa.¹⁹

¹⁸ A *Mona Lisa* é apresentada ao final (na extrema lateral direita) da pintura e a peça é composta por uma série de outras imagens: um nu feminino (capa da revista masculina *Playboy*), um centauro de perfil, um detalhe da logomarca da Esso, o mencionado detalhe das três Graças de Sandro Botticelli, alguns símbolos gráficos, uma reprodução de obra do próprio artista (que apresenta um astronauta) e, por fim, a *Mona Lisa*.

¹⁹ Em conversa telefônica com o autor em 30/11/2016.

tema orixás pela arte comercial na Bahia “[...] que termina transformando tudo numa questão de figurinos e apetrechos” (SILVEIRA, [1976]). A maioria de sua produção referenda isso, o que nos leva a deduzir que *Comício mágico...* é uma das poucas obras na qual figuram apropriações míticas clássicas.

O sentido na historiografia da arte do grupo formado pelas três Graças foi elucidado por Edgar Wind²⁰ (LLOYD-JONES, 1997, p. 29), formado por Castidade, Prazer e Beleza.²¹

As três Graças constituem uma das mais apreciadas imagens do Renascimento italiano e os humanistas florentinos não cessaram de evocá-la para justificar os argumentos mais diversos, respaldando-se nas autoridades aristotélicas e platônicas da Antiguidade.

Em relação à condição alegórica das três Graças, Edgar Wind (1968, p. 26) constata, ainda, que nenhum outro grupo da Antiguidade provocou tanto a imaginação de poetas e artistas plásticos; o Renascimento aprendeu sobre elas por intermédio de Sêneca (WIND, 1968, p. 34)²², em cuja versão elas trajavam vestido, modelo que sobreviveu em muitos exemplos, conhecidos inclusive no Renascimento. Contudo, o tema das três Graças nunca se tornou tão popular quanto a versão em que se apresentam nuas, rapidamente aceita como fórmula clássica (WIND, 1968, p. 31).

A vinculação das três Graças aos valores da Antiguidade podia funcionar como elemento legitimador das ideias pagãs defendidas pelos humanistas, inseridas no novo contexto renascentista, justificando assim a sua utilização, o que explica uma

²⁰ Segundo Hugh Lloyd-Jones (1997, p. 29), primeiro com base no filósofo estóico Crisipo, citado por Sêneca, e depois a partir das alegorias neoplatônicas aceitas por Ficino e Pico, sendo que a significação alegórica das três figuras está documentada com precisão na *Theologia platonica* de Ficino. Segundo Hubert Damisch (1996, p. 149), a unidade de Vênus é manifestada nas três Graças.

²¹ Castidade é a figura central e que em *A primavera*, de Botticelli, encontra-se de costas para o observador da pintura, enquanto olha desesperançada para Mercúrio; Prazer posiciona-se na lateral esquerda, de costas para Mercúrio; e Beleza localiza-se na lateral direita, a mais próxima de Vênus.

Em seu *Emblematum liber* (1531), Andrea Alciato (1993, p. 205) informa serem as três figuras irmãs, filhas de Júpiter e Eurinome. Ao comentar aquele emblema de Alciato, Santiago Sebastián (1993, p. 203-204) informa que elas viviam no Olimpo, na companhia das Musas e que além de Afrodite/Vênus, às vezes também compunham os séquitos de Apolo e Dionísio. Alciato (1993, p. 205) instrui-nos que elas proporcionam à sua senhora, Vênus, prazeres e alimentos, apresentam-se nuas e identifica-as com outros nomes: Eufrosine, a alegria; Aglaia, o resplendor; e Pitho, a persuasão.

²² Sêneca, por sua vez, teria copiado em *De beneficiis* as observações que Chrysippus escrevera no séc. 3 a.C. (WIND, 1968, p. 30; 34) e a imagem descrita por aquele é considerada a mais antiga, anterior à relatada por Servius no séc. 4 d.C. Sêneca descreveu as Graças em um movimento circular de dança e trajando vestidos transparentes, em oposição à concepção de Servius delas nuas, a qual, por sinal, é a que consideramos como típica. Servius argumentou que elas se mostravam nuas para evidenciar serem livres de engano (WIND, 1968, p. 30). Já Sêneca concebia-as em vestidos transparentes pela razão de que boas ações e benefícios devem ser evidenciados ao olhar. Na concepção de Sêneca, o sentido do trio era o de que as três Graças simbolizavam a generosidade e as ações de *dar* (a primeira Graça, à esquerda), *receber* (a do meio, de costas para nós e com o rosto voltado para a primeira) e *retribuir* (a terceira, a da direita), enquanto que Servius concebia-as apenas como *dar* e *retribuir*, com a Graça do meio envolvida na ação da primeira (WIND, 1968, p. 30).

das motivações para a reutilização de imagens antigas na arte renascentista; de igual maneira, em outros posteriores contextos culturais, poderia referendar o pressuposto principal desta pesquisa de ser a apropriação de imagens um procedimento teórico-operatório e um recurso poético, praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder, ao fazer artístico, caracteres de intelectuação, erudição de conhecimento e legitimação. Exatamente o que observamos na reutilização das três Graças nas obras apresentadas.

Vejam os a aplicação desse pressuposto na apropriação do baiano Renato da Silveira (Figuras 293 e 294). Inconscientemente, ele substituiu Beleza (a Graça da direita), por uma imagem contemporânea de mulher, a quem, justamente pela conexão com as demais Graças e a partir da constatação de se tratar de uma mulher contemporânea (pelos trajes, maquiagem e cabelo), se pode interpretar que a mulher teria na contemporaneidade dois papéis e a cena poderia tratar-se de uma crítica ao papel da passividade feminina, dentro da sociedade de consumo, ou de uma crítica inclusiva da necessidade de representatividade e participação feminina. O primeiro papel confronta a passividade feminina dentro da sociedade de consumo por estar sujeita à moda do vestuário, à indústria da beleza na utilização de maquiagem e cosméticos – observemos que o rosto se apresenta carregado, como se fora uma máscara –, ao corte de cabelo da moda, referendada por elas flutuarem sobre um fundo coberto de logomarcas e símbolos comerciais gráficos; o segundo papel propõe uma crítica inclusiva da necessidade de representatividade e participação feminina, mediante a ruptura da suavidade e do equilíbrio da imagem por uma mulher atual, com roupas e costumes de hoje, em tudo diferente da idealização das duas outras mulheres.

Essa ruptura da suavidade e do equilíbrio da imagem por uma mulher atual esboça a negação da feminilidade, como produto de deleite do olhar masculino (presente nas outras duas pela suavidade do corpo e vestes esvoaçantes), sugere a presença ativa da mulher atual (a imagem é atualizada mediante a inserção de uma personagem mais condizente com a realidade do contexto brasileiro), e parece propor transfigurar o círculo de dança em um círculo de manifestação cívica (o título – *Comício mágico: ascensão e queda de Madame Lisa* –, inclusive, alude a ativismo político), atualizando o papel feminino às conquistas feministas de representação de poder e participação cívica da mulher.

Lembremos, também, que se trata de um fragmento de um políptico que alterna formas de representações femininas, protagonizadas por homens (capa de revista *Playboy*, pinturas de Botticelli e Leonardo da Vinci que dão ênfase à graça, suavidade e beleza), misturadas a elementos modernos (*design* gráfico, propaganda, astronauta) e constatação da insustentabilidade dos valores clássicos em relação à realidade brasileira, razão pela qual anuncia a "queda" do padrão de beleza e os valores associados à arte de influência clássica e, em especial, a um dos maiores símbolos da cultura eurocêntrica: a *Mona Lisa*.

Demonstra-se, assim, que a apropriação de imagens das três Graças, na obra de Renato da Silveira, constitui-se em recurso poético que, ainda que tenha sido praticado com o intuito de contrapor os valores que elas representam, ele as vincula ao seu trabalho, como exemplos do repertório de conceitos e ideias representados por aquela imagem (e às quais se opõe), denotando erudição de conhecimento ao fazer uso delas, pois a imagem apropriada (e especificamente aquela) tem um rico histórico de uso enquanto tema. Ele não provocaria o mesmo efeito caso abrisse mão de sua aplicação (ou pelo menos, possivelmente, seria mais difícil estabelecer laços de ruptura com a tradição clássica, sem a utilização de imagens clássicas) e justamente pela utilização da imagem apropriada, ele então adiciona e evidencia os valores culturais arraigados na tradição da imagem, que se tornam elementos estruturantes do trabalho, para então exercer sua crítica e adicionar sua contribuição. Trata-se, portanto, de uso da apropriação para conceder ao fazer artístico caráter de intelectuação, um dos elementos do nosso principal pressuposto. Assim também se explica o aproveitamento da *Mona Lisa*.

Esse mesmo emprego da apropriação com a finalidade de conceder um caráter de intelectuação ao fazer artístico é observado em Juarez Paraiso, na *Sagração da primavera* (Figura 292) e em *Natividade intergaláctica* (Figura 298). Em ambos os casos, a vinculação às figuras de Botticelli torna-se fundamental para os conteúdos ali delineados pelo artista baiano e somente mediante imagens que comuniquem pureza, graciosidade, suavidade, beleza, harmonia – evidenciadas nas mulheres pintadas por Botticelli – é que ele poderia contrapor os rostos dos seus entes queridos. Outras vinculações semelhantes são também produzidas em relação a Leonardo da Vinci, tal qual a que insere o rosto de sua filha Amanda Simon Paraiso, em substituição ao da *Mona Lisa* (Figura 296), ocasião em que dialetiza tipos de beleza física e hegemonias de gosto ao transpor um rosto de uma jovem negra em uma obra sacralizada como

uma das mais expressivas pinturas ocidentais, promovendo, assim, uma ação anticolonialista. A operação se dá harmonicamente, ainda que o artista deixe claro ao observador, em termos colorísticos, as zonas de inserção da nova imagem. Procedimento similar é observado em relação a Giovanni Bellini, em *Comunhão* (Figura 295), produzido seis anos antes, onde a face de sua esposa, a também artista Marcia Magno, aparece na *Pietà* em substituição à Mãe de Jesus, para o catolicismo.

Figura 295 - Juarez Paraiso.
Comunhão, 1999.



Arte digital com manipulação fotográfica de detalhe da pintura *Pietà*, 1465, de Giovanni Bellini.
Dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso (2006, p. 17).

Figura 296 - Juarez Paraiso.
[*Amanda Simon Paraiso como Mona Lisa*], 2005.



Arte digital com manipulação fotográfica de *Mona Lisa*, ca. 1503-1505, de Leonardo da Vinci.
Fonte: Paraiso (2006, p. 288).

O famoso desenho *Homem vitruviano*, 1490, de Leonardo da Vinci, de uma figura masculina desnuda, com braços e pernas inscritos num círculo e num quadrado é, em *Homenagem à mulher* (Figura 297), apropriado e representado como uma mulher. Poeticamente, o artista transforma um dos braços em asa, criando um misto de *Vitória alada* (a *Nike* grega) e celebração das proporções clássicas femininas das famosas esculturas greco-romanas e dos cânones renascentistas de proporção humana, pautados no equilíbrio entre suas partes e na simetria, como requisitos de clareza compositiva e beleza. Não é por menos que ele faz ali constar o rosto da *Vênus de Milo*.

Figura 297 - Juarez Paraiso.
Homenagem à mulher, 1986.



Guache e lápis de cor, 51 x 30 cm.
Desenho baseado em detalhe da *Vênus de Milo*, ca. séc. 2 a.C. e no *Homem vitruviano*, 1490, de Leonardo da Vinci.
Fonte: Paraiso (2006, p. 172).

Figura 298 - Juarez Paraiso.
Natividade intergaláctica, 2002.



Arte digital com desenho e manipulação fotográfica de detalhe de *A Madona do livro* (ou *Madona com o Menino*), 1483, de Sandro Botticelli.
Dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso (2006, p. 296-297).

Algumas utilizações de apropriações de imagens de obras conhecidas, como vistas em *Homenagem à mulher* (Figura 297), adicionam ao fazer artístico não apenas o mencionado caráter de intelectualização, mas também de legitimação da sua realização. Isso significa que a força expressiva e a importância do trabalho são devedoras da reutilização das imagens preexistentes (e que se espera sejam reconhecidas), muito mais do que a constatação da habilidade técnica da feitura (altamente qualificada, diga-se de passagem, no caso de Juarez Paraiso), de sua criatividade ou de sua temática, no caso das referências não serem reconhecidas. O prestígio cultural, a representatividade social e a fortuna da tradição histórica representadas pela *Vênus de Milo* e pelo *Homem vitruviano*, prevalecem como fatores legitimadores que justificam e qualificam o trabalho final. A alta qualidade estética e técnica e a importância sociocultural, ambas creditadas às duas obras preexistentes, constituem-se em valores arregimentados ao trabalho atual do artista baiano, associação esta referendada principalmente pela sua maestria técnica.

É inquestionável que *Homenagem à mulher* evidencie conteúdo de celebração da força e relevância do papel feminino, já que entendemos *homenagem* como “[...] expressão ou ato público como mostra de admiração e respeito por alguém” (HOUAISS, 2009, p. 1031), ou seja, claramente, Juarez Paraiso faz uma deferência,

presta um tributo à mulher e, para tanto, serve-se de dois trabalhos realizados originalmente por homens²³ e mesmo substitui, como mencionado, a figura masculina do *Homem vitruviano*. Ironicamente, a etimologia da palavra *homenagem* significava, no século 14, juramento de fidelidade, subordinação e respeito ao senhor feudal (HOUAISS, 2009, p. 1031), o que pode explicar daí advir o caráter de cerimônia ou o aspecto de consagração associado ao termo, propriedades valorativas, aliás, também integrantes das obras que serviram de base ao artista, o que reforça a índole legitimatória que acreditamos configurar sua *Homenagem à mulher*.

A questão de gênero talvez seja uma das mais destacadas preocupações em alguns dos trabalhos de Juarez Paraiso, pois, adicional à ação anticolonialista de retratar Amanda Simon Paraiso como *Mona Lisa* (Figura 296), a discussão acerca de gênero já é pautada em *Cristo-mulher* (Figura 299), de 2000, onde apresenta ideias concebidas em fotografias produzidas anteriormente, em 1973. Trata-se de uma série de arte digital e manipulação fotográfica na qual uma mulher nua assume a posição de Cristo crucificado e onde ainda se vê a imagem apropriada de um rosto de Cristo sobreposto ao da mulher. Aqui já não se trata mais de dialetizar tipos de beleza física e hegemonias de gosto, como observado na transposição do rosto de sua filha sobre a *Mona Lisa*, e sim de exemplificação do que em linguística e semiótica se denomina *arquítexito* (CALABRESE, 2004, p. 164), uma das cinco manifestações de *intertextualidade* (ou *transtextualidade*, segundo Gérard Genette).²⁴ Essa manifestação da tipologia de Gérard Genette se configura como um conjunto das competências de gênero, conceituação útil para descrever a complexidade da concepção visual de trabalhos que discutem gênero.

Assim, tanto *Cristo-mulher*, quanto *Medusa [Autorretrato]*, 1983 (Figura 300) constituem arquítexitos, contrapondo o gênero feminino à tradição teológica masculina de exclusão da mulher, no primeiro caso, e a adaptação das terríveis características da Górgona Medusa, mítica figura feminina, ao rosto do artista, no segundo caso. A característica de petrificar quem a contemplesse parece ser a qualidade buscada pelo artista na imagem antiga ao se autorretratar como Medusa, em uma espécie de metáfora do papel do artista que, ao tempo em que pode capturar a atenção do observador por instantes, “congelando-os” de terror em uma pseudoimobilidade, pode

²³ Ainda que a *Vênus de Milo* seja de autor anônimo (às vezes atribuída a Alexandros de Antioquia), os escultores na Grécia antiga eram homens.

²⁴ *Intertexto verdadeiro, metatexto, hipertexto e paródia como gênero emblemático* seriam as quatro outras manifestações (CALABRESE, 2004, p. 163-164).

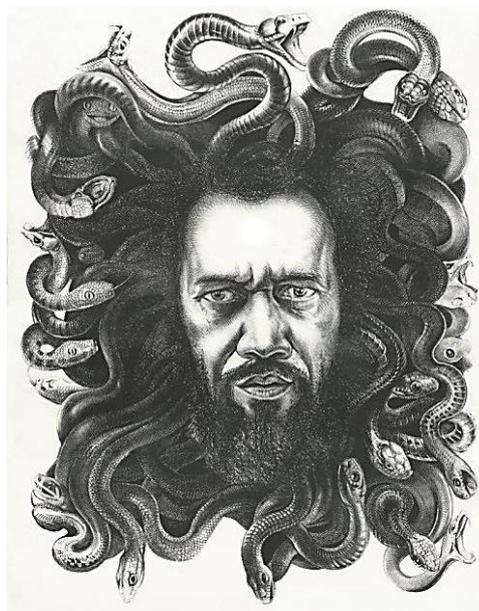
matar ou ressuscitar pessoas, poderes esses atribuídos à Medusa e os quais, transpostos nessa recriação, parecem simbolizar tanto a força mobilizadora do artista, quanto a criação artística em si, que em muitos casos se configura de maneira terrível e desafiadora ao questionar valores existentes.

Figura 299 - Juarez Paraiso.
Cristo-mulher, 2000.



Arte digital com manipulação fotográfica,
dimensões variáveis.
Fonte: Paraiso, 2006, p. 20.

Figura 300 - Juarez Paraiso.
Medusa [Autorretrato], 1983.



Litogravura, 80 x 60 cm.
Fonte: Paraiso, 2006, p. 24.

Esse comentário feito por Juarez Paraiso sobre o papel do artista como Medusa assume novos e diferentes sentidos ao que existia em relação à imagem da Górgona, o que demonstra, na prática, a materialização de um processo de ressignificação dos sentidos anteriores os quais, devido a essa obra, passam a significar metáforas dos papéis do artista e da criação artística, em demonstração prática do nosso primeiro pressuposto secundário: que a ressignificação de imagens é sinônimo de apropriação de imagens. Essa ressignificação atende aos interesses dos sentidos do artista praticante da apropriação, os quais devem ainda levar em consideração a recepção da obra para sua plena decodificação e complementação de significação.

Outras obras nas quais se constata, de maneira ainda mais clara, essa assertiva de a ressignificação atender aos interesses dos sentidos do artista praticante da

apropriação, o que resulta em ressignificação de imagens ser sinônimo de apropriação de imagens, são *Déjeuner no sertão* (Figura 301) e *Mulheres correndo pelo sertão* (Figura 302), ambas de 1988, de Juraci Dórea, baseadas em Manet e em Picasso, respectivamente. Naqueles trabalhos, os âmbitos das pinturas de Manet e de Picasso são recontextualizados nos conteúdos regionalistas que o artista baiano busca transmitir como sentidos, utilizando-se de tratamento formal que recria a linguagem visual simplificada da literatura de cordel.

Figura 301 - Juraci Dórea.
Déjeuner no sertão, 1988.



Carvão e PVA sobre tela, 151,5 x 152 cm.
Acervo Museu Regional de Arte da
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS.
Fonte: Museu Regional de Arte de Feira de Santana
(2000, p. 34).

Figura 302 - Juraci Dórea.
Mulheres correndo pelo sertão, 1988.



PVA sobre tela, 80 x 80 cm.
Acervo de Washington Falcão, Salvador.
Obra integrou mostra
individual realizada em janeiro de 1989 no
18 do Paschoal Espaço Cultural, Salvador, Bahia.
Fonte: Arquivo do artista.

Dois anos depois, Juraci Dórea integra o projeto Canudos, ocasião na qual produziu *Canudos 10* (Figura 303), 1990, baseado em detalhe da *Guernica*, de Picasso. Trata-se de um dos trabalhos de uma série de pinturas sobre a Guerra de Canudos, tomada no projeto como a *Guernica do sertão*. Um dos vencedores do prêmio Concorrência Fiat, em 1990, o projeto Canudos foi desenvolvido em parceria com o artista plástico e *designer* gráfico Washington Falcão. *Canudos 10* participou de várias mostras, tal qual a ocorrida no Teatro Castro Alves, em Salvador, e uma em Beira do Açude de Cocorobó, em Cocorobó, Bahia, ambas em outubro de 1990.

Figura 303 - Juraci Dórea. *Canudos 10*, 1990.



Carvão e PVA sobre tela, 220 x 160 cm.
Acervo do Museu do Sertão, Monte Santo, Bahia.
Fonte: Arquivo do artista.

Em 1993, Juraci Dórea produziu três trabalhos inspirados em obras de Paul Gauguin (Figuras 304, 306 e 308).

Figura 304 - Juraci Dórea. *Moça na praia*, 1993.



PVA sobre tela, 100 x 140 cm. Trabalho baseado
em *Mulheres do Taiti na praia*, 1891, de Paul Gauguin.
Fonte: Arquivo do artista.

Figura 305 - Paul Gauguin.
Mulheres do Taiti na praia, 1891.



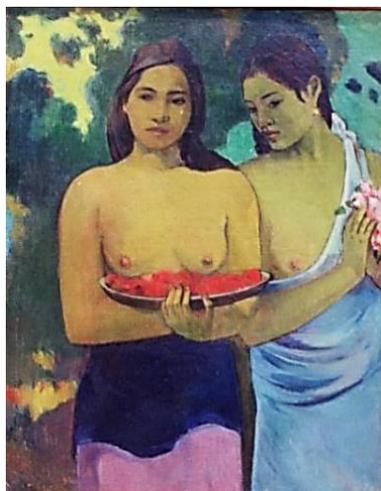
Óleo sobre tela, 69 x 91 cm.
Musée d'Orsay, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 306 - Juraci Dórea.
Duas mulheres na praia, 1993.



PVA sobre tela, 100 x 140 cm.
Fonte: Arquivo do artista.

Figura 307 - Paul Gauguin.
Duas mulheres taitianas [Jovens com flores de Mangal], 1899.



Óleo sobre tela, 94 x 72 cm.
 The Metropolitan Museum of Art,
 Nova York.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 308 - Juraci Dórea.
Seios e flores vermelhas, 1993.



PVA sobre tela, 60 x 60 cm.
 Acervo de Raymundo Pires e Yara Cunha, Feira de Santana. Obra integrou exposição no 18 do Paschoal Espaço Cultural, em 1989, Salvador, Bahia.

Fonte: Arquivo do artista.

De igual maneira, ressignificação de imagens como sinônimo de apropriação de imagens é notada em muitas obras contemporâneas que se valem do audiovisual e dos meios digitais, tal qual o vídeo *Sem título*, 2008 (Figura 309), das baianas Ana Paula Pessoa (1977) e Rachel Mascarenhas (1973). Nele figuram referências a trabalhos de Paul Cézanne, Gustav Klimt, Egon Schiele, Kasimir Malevich e da própria Rachel Mascarenhas. Deisiane Barbosa (2014) comenta que as peças artísticas inseridas no contexto do vídeo dialogam com os temas explorados pelas artistas, sendo que as ressignificações asseguram “[...] a busca por referências para a concepção artística de uma obra”, reforçando nosso pressuposto e apontando ser o procedimento de apropriação de imagens uma relevante etapa na concepção e desenvolvimento de seus trabalhos.

Figura 309 - Ana Paula Pessoa e Rachel Mascarenhas.
Frames do vídeo *Sem título*, 2008.



Videoarte, 5'. Acervo das artistas. Prêmio Residência Nacional do 15º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

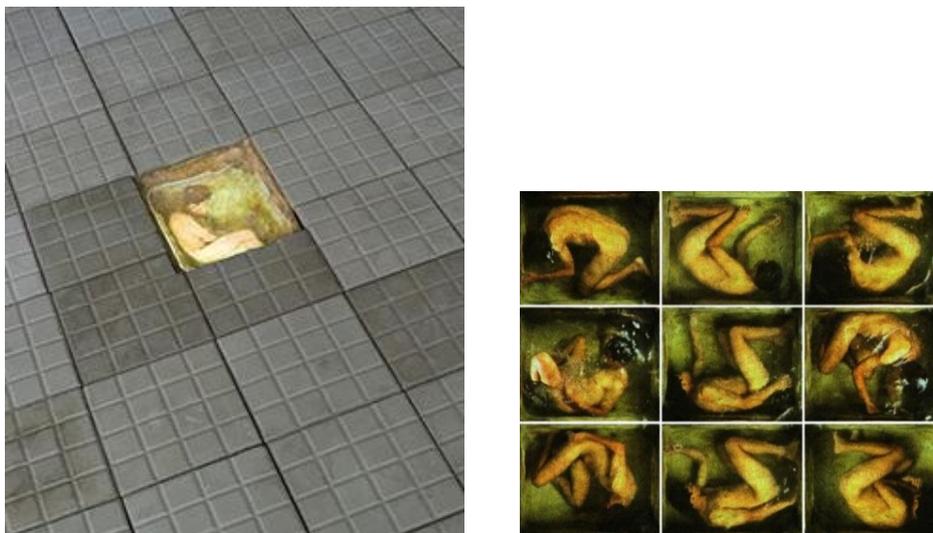
O exercício criativo do corpo é também tratado pelas duas artistas na vídeoperformance *Transluminuras*, 2008, a qual parte de duplo processo criativo, unindo ideias das fotografias de Ana Paula Pessoa, com pinturas de Rachel Mascarenhas, baseadas em Klimt e Schiele (BARBOSA, 2014).

5.4 SENTIDOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DA CITAÇÃO E DA AUTOCITAÇÃO

A videoinstalação *Passeio neoconcreto* (Figura 310), apresentada por Caetano Dias pela primeira vez, em 2010, na exposição *Transverso*, na Galeria Paulo Darzé, em Salvador, mostra a projeção em vídeo de um homem em posição fetal que se contorce em um diminuto espaço no chão, encravado entre placas de pisos industriais. A citação ao movimento Neoconcreto brasileiro se dá tanto no trocadilho do título, em que o sentido corporal de *passeio* – de passear, caminhar – se junta à concretude da calçada verdadeira, em placas de concreto, quanto na problemática entre geometrização e participação ativa do fruidor, premissa neoconcretista que propunha que o contemplador migrasse para a condição de partícipe, envolvendo-se física e subjetivamente na apreensão e constituição das obras. O desconforto e a aparente inadequação dos suaves movimentos do corpo remetem à pseudoimagem uterina

anterior ao nascimento, um oásis de vida, todavia, ainda contida e limitada pelo rígido cenário geométrico das placas de concreto, o que parece constituir-se como um ácido comentário acerca da estandardização do pensamento racionalista que sobrepuja a subjetividade.

Figura 310 - Caetano Dias. *Passeio neoconcreto*, 2010.

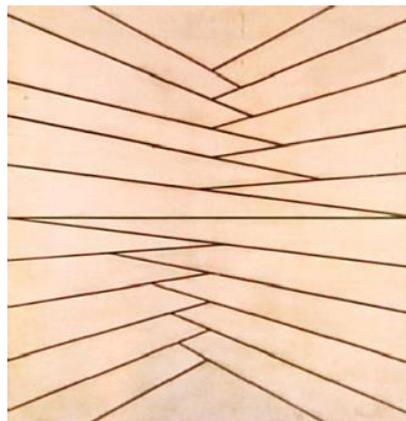


Videoinstalação, 18', loop. Detalhe da instalação à esq. e *stills* do vídeo, à dir.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

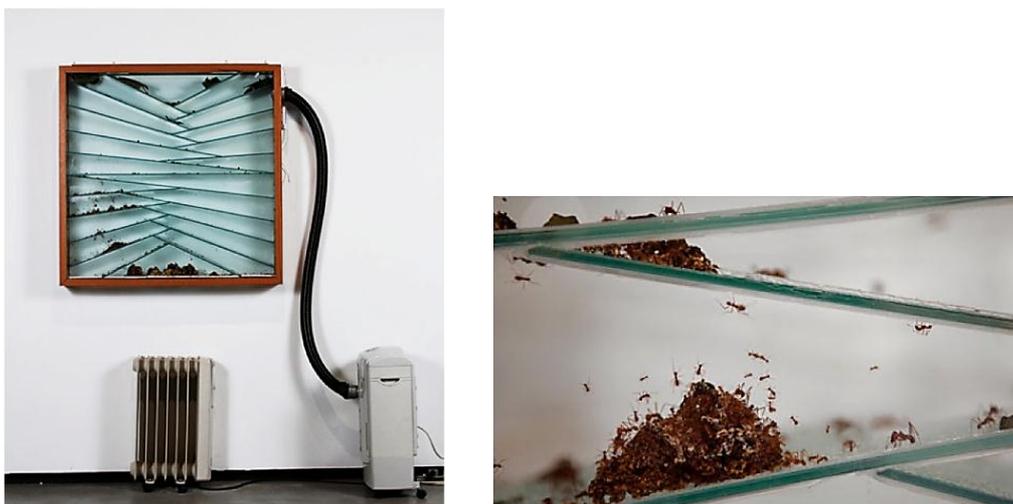
Com *Formigueiro: ideia visível* (Figura 312), 2010, o paulistano Theo Craveiro (1983) revive o trabalho *Ideia visível*, 1956, do concretista paulistano Waldemar Cordeiro (Figura 311), mediante citação àquela composição, cuja organização linear bidimensional, formada por diagonais, é reestruturada em vidro e espaço onde circulam formigas vivas. Ao assim proceder, Theo Craveiro contrapõe à ideia de uma arte formalista e autorreferente, representada por Waldemar Cordeiro, ao fator mundano e dinâmico dos seres vivos, no caso as *formigas*, conhecidas pelo alto nível organizacional e hierárquico na distribuição de tarefas e necessidade de manutenção dessa colônia, dessa maneira explicitando os cuidados que a vida necessita. A manutenção da obra é dependente da manutenção da vida. Uma só existe em função da outra. Por meio desse trabalho, também mostrado fora do Brasil, na 12^a Bienal de Istanbul, em 2011, e em função da citação a Waldemar Cordeiro, Theo Craveiro materializa sua visão processual da arte, a qual viabiliza a convivência de duas formas de pensar historicamente antagônicas.

Figura 311 - Waldemar Cordeiro. *Ideia visível*, 1956.



Tinta e massa sobre madeira, 100 x 100 cm.
Acervo Adolpho Leirner, São Paulo. Foto de Romulo Fialdini
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

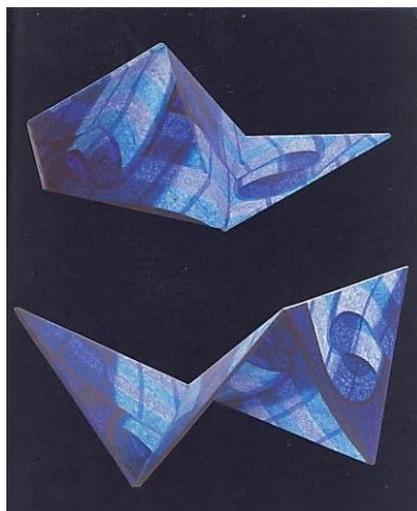
Figura 312 - Theo Craveiro. *Formigueiro: ideia visível*, 1956/2010.



Obra à esq. e detalhe à dir. Vidro, metal, borracha, madeira e formigas vivas, 100 x 100 x 24 cm.
Baseada em *Ideia visível*, 1956, de Waldemar Cordeiro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

É também por meio de citação que o baiano César Romero (1950), natural de Feira de Santana e residente em Salvador, produziu *Bicho emblemático* (Figura 313), da série *Bichos emblemáticos*, de dez peças, produzida em homenagem a Lygia Clark, entre 1999 e 2000. Apresentada na exposição *Cromutações: pinturas*, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2001, o trabalho alude às formas obtidas mediante manipulação das estruturas articuladas em metal de Lygia Clark, intituladas genericamente *Bichos*.

Figura 313 - César Romero. *Bicho emblemático*
(da série *Bichos emblemáticos*), 1999-2000.



Escultura em madeira pintada, 14 x 95 x 80 cm,
aqui vista em dois ângulos. Foto de Beto Oliveira.
Coleção Geraldo Edson de Andrade, Rio de Janeiro.
Fonte: Romero (2001).

No caso de César Romero, o interesse recai nas variações cromáticas e formais possibilitadas pelas articulações dos *Bichos*. Ele mantém a tridimensionalidade por meio da estrutura de madeira pintada monocromaticamente, apresentada em dois tamanhos.²⁵ Suas peças, todavia, são fixas, operação que suspende o cinetismo dos movimentos presentes em Lygia Clark, perpetuando-os na estaticidade da escultura.

Citações são também recorrentes em Vauluizo Bezerra (1952), natural de Aracaju, Sergipe, e radicado em Salvador em 1955, como se constatam: em *Après Marcel III* (Figura 314), 2004, uma das pinturas concebidas como tríptico temático em que faz aparecer o *readymade Roda de bicicleta*, de Duchamp; e em detalhe da instalação *Trajetos* (Figura 315), onde um mictório industrializado de parede (alusão à *Fonte*, outro *readymade* de Duchamp) serve de base à haste vertical que simboliza uma das lanças da *Batalha de São Romano*, 1440, de Paolo Uccello (1397-1475), uma das primeiras utilizações da perspectiva linear em pintura.²⁶

A mostra denominada *Trajetos* ocorreu em 2010, no Museu de Arte Moderna da Bahia, ocasião em que Vauluizo Bezerra apresentou a instalação homônima

²⁵ Nas dimensões de 120 x 80 x 60 cm, utilizou azul, verde, amarelo, cinza e púrpura; já nas peças que medem 14 x 95 x 80 cm, valeu-se de vermelho, preto, ciano, violeta e laranja.

²⁶ Como é sabido, *A Santíssima Trindade*, de Masaccio (1401-1429), mural pintado entre 1427 e 1428 na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, Itália, é considerada a primeira pintura realizada segundo aplicação das regras matemáticas da perspectiva linear de Filippo Brunelleschi para sugerir profundidade numa superfície plana e passar a impressão de tridimensionalidade.

inspirada na pintura *Batalha de São Romano*, sendo que a referência a Paolo Uccello se deu, ainda, com projeções de versões daquela pintura, manipuladas digitalmente, e um vídeo em *looping*, com cenas de uma batalha do filme *Ran*, de Akira Kurosawa, a qual também teria sido inspirada no artista italiano.

Figura 314 - Vauluizo Bezerra. *Après Marcel III*, 2004.



Acrílica sobre tela, 120 x 120 cm.
Acervo Paulo Darzé Galeria, Salvador, Bahia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 315 - Vauluizo Bezerra. *Trajetos*, 2010.



Instalação, dimensões variáveis.
Vista da instalação no Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Para a professora e curadora Alejandra Muñoz, o trabalho artístico de Vauluizo Bezerra “[...] funde criação e invenção em processos de apropriação de referências e objetos que não são apenas designados, deslocados ou subvertidos em seus significados: são também alterados em sua materialidade e condição física” (CATÁLOGO..., 2010), aludindo os recursos técnicos e materiais utilizados pelo artista, o que se aplica neste caso da instalação *Trajetos*, na recriação tridimensional

dos ritmos das lanças da pintura de Uccello. A historiadora e teórica Cristina Pescuma (2013, p. 99), por outro lado, assinala que Vauluizo Bezerra sempre corrompe os códigos e “[...] produz simulacros através de hibridismos e apropriações, como o detalhe da instalação *Trajetos*, em que redesenha com objetos as linhas de guerra de uma pintura renascentista de Paolo Uccello, dando a eles essa mesma força de armas numa batalha”.

Vauluizo já demonstrara interesse em apropriações de obras consolidadas da história da arte, tal qual demonstrado em projeto do trabalho artístico *Sem título*, concebido para participar do Concurso Público de Projetos em Artes Plásticas, em 1982, em Salvador.²⁷ O trabalho consistiu em explorar e apresentar três discursos de abordagens do produto *arte* e problematizações referentes à sua função, sua leitura e seu meio.

Já em relação à citação feita a Claude Monet, mencionada na seção 2.4 *Apropriação de imagens na Bahia*, promovida pelo baiano Marepe em *Notícias da Lagoa* (Figura 40), não foi uma iniciativa isolada e sem precedentes. Marepe frequentemente faz menções à história da arte, mesmo quando não evidencia isso claramente (e, portanto, correndo o risco de não ser notado imediatamente) ou, ainda, quando não há intenção consciente, o que pode caracterizar aparentes citações a René Magritte e Marcel Duchamp, as quais podem ser acrescidas àquela de Claude Monet. O próprio artista, em depoimento em vídeo (MUSEU..., 2014), comenta influências de outros artistas em sua criação e, em especial, de Lygia Clark, ao valorizar o encadeamento e interligação processual nas realizações dos trabalhos, e de Marcel Duchamp, no que toca à utilização de coisas prontas da vida pragmática para a produção de arte.

Cânone (Figura 316), 2006, instalação apresentada na 27^a Bienal de São Paulo, alça guarda-chuvas à condição de módulos compositivos (como cânones ou medidas), pendurados em sequências verticais um embaixo do outro, formando colunas de guarda-chuvas e forte alusão a duas pinturas do surrealista belga René Magritte (1898-1967). Parece tratar-se de uma aparente mescla de *As férias de Hegel* (onde consta um guarda-chuva aberto com um copo d’água em cima) e a conhecida

²⁷ Vauluizo Bezerra foi um dos nove artistas escolhidos. O Concurso Público de Projetos em Artes Plásticas foi promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, através do Museu de Arte Moderna da Bahia. Os demais artistas foram: Almandrade, Eckenberger, Juarez Paraiso, Juraci Dórea, Márcia Magno, Rino Marconi, Nildão e Zito. A comissão julgadora foi formada por Frederico de Moraes, Rubem Valentim, Matilde Matos, Gisélia Passos, Humberto Rocha e Reynivaldo Brito (BRITO, 1982).

Golconda, de 1953, em que homens idênticos vestidos com sobretudos escuros e chapéus coco são dispostos no ar como pesadas gotas de chuva, contra um pano de fundo de edifícios e céu azul. A visualidade de *Cânone* é bastante diferente de outras produções, tal como *Mariinha* (com dois “i”, mesmo), 2003, quando utilizou sombrinhas estampadas, frutas e lenços coloridos, o que reforça ainda mais a alusão de *Cânone* a Magritte.

Figura 316 - Marepe. *Cânone*, 2006.



Nylon, metal e plástico, dimensões variáveis.
Instalação exposta na 27ª Bienal de São Paulo, 2006.
Fonte: Holzwarth (2007, p. 165).

Já em *Renovação do ar*, de 2014, instalação em que exaustores industrializados e tingidos de cores são dispostos em cima de pneus, a citação assume aspecto de homenagem a *50 cm³ de ar de Paris*, de 1919, de Duchamp (ALZUGARAY, 2015, p. 66), um pequeno *readymade* composto por ampola de vidro cheio de ar de Paris que Duchamp trouxera de viagem e oferecera como presente para o amigo e colecionador Walter Arensberg.

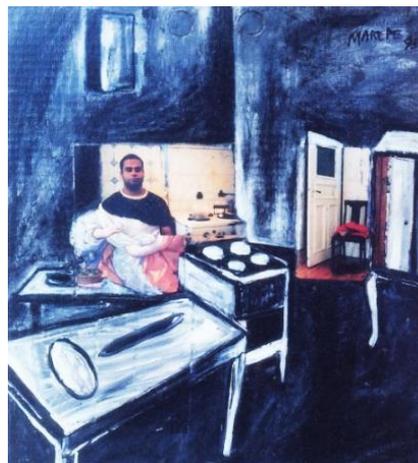
Outras citações são mais explícitas e evidentes ao observador – principalmente pelo direcionamento do título –, como a *performance Homenagem a Pollock*, de 2004, apresentada na mostra *Impermanência e transitoriedade*, no Museu de Arte do Espírito Santo, onde balões de gás hélio de várias cores foram estourados e cujos resíduos coloridos dispostos no chão aludiam ao procedimento de gotejamento de tinta inventado pelo pintor norte-americano.

Figura 317 - Marepe. *Museu*, da série *Instituições*, 2014



Objeto com miniaturas de obras, dimensões não especificadas na fonte. Foto de Gillian Villa.
Fonte: Alzugaray (2014/2015, p. 61).

Figura 318 - Marepe. *Sem título*, 1995.



Técnica mista sobre papelão, 60 x 50 cm.
Fonte: Holzwarth (2007, p. 6).

Não somente manifestações em forma de citações às obras de grandes artistas são percebidas em Marepe, mas o artista se vale ainda de autocitações aos seus próprios trabalhos, como se pode ver em *Museu* (Figura 317), 2014, exposto na 3ª Bienal da Bahia, onde um espaço arquitetônico museológico é simulado em maquete, no qual constam reproduções em miniatura de objetos diversos, incluindo uma versão miniaturizada do famoso muro da Comercial São Luis, que mencionamos na Introdução desta pesquisa. A miniaturização de versões de obras, todavia, como é sabido, foi também um recurso utilizado por Duchamp para disseminar seus trabalhos.

A vinculação de Marepe, em termos de apropriações de imagens, ocorre efetivamente por meio de citações e alusões a trabalhos de outros artistas, já que são poucas as obras em que ele se aproveita de imagens prontas, extraídas da história da arte, caso de *Sem título* (Figura 318), 1995, em que o próprio artista “traveste-se” como uma dama europeia do século 18, imersa em uma claustrofóbica cozinha, em evidente comentário do aprisionamento do feminino em relação ao de escrava do lar, conciliada à obrigatoriedade matrimonial, razão pela qual a personagem expõe seus seios. O glamour do detalhe da mulher em ricas vestes é rapidamente sufocado pelo insalubre e escuro ambiente, do qual se evidencia a cozinha. O ano de realização desse trabalho é o mesmo de *O casamento*, instalação do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, dominada por um fogão ligado a um botijão transparente

preenchido de feijões, gravação em áudio da história infantil *D. Baratinha vai casar* e fotografias de cenas de casamentos.

Nascido em Salvador, porém residente em São Paulo desde 1997, onde montou atelier, Gustavo Moreno (1969) é outro artista que se vale de citações à história da arte e à cultura ocidental. Na exposição *Cada um de nós, também os outros*, em 2012, na Paulo Darzé Galeria de Arte, em Salvador, exibiu trabalhos realizados com fotografias realizadas em Londres e acumuladas ao longo dos anos. O artista intervém nelas, torna anônimos os indivíduos nas fotografias e adiciona frases alusivas a fatos artísticos, históricos e culturais, demonstrando preocupações existencialistas, mediante o cruzamento das figuras humanas com informações da periodização da cultura ocidental, no que parece ser uma tentativa de buscar coerência em sua trajetória por meio de vinculação a dados históricos.

As alusões aos fatos artísticos e culturais, nesses trabalhos de Gustavo Moreno, são feitas com menções a pintores, arquitetos, escritores e filósofos, tal qual se vê nas Figuras 319 e 320, peças sem títulos datadas de 2012, nas quais são mencionadas, em texto, obras de destaques realizadas por Masaccio e Velásquez em pintura, das quais constam escrito em letras maiúsculas “Masaccio conclui os afrescos para a Igreja Sta Maria del Carmine - 1427”, na Figura 319, e “Velásquez pinta *As meninas* 1656”, na Figura 320. Esses trabalhos de Gustavo Moreno demonstram as muitas possibilidades que citações à história da arte podem servir, enquanto subsídios, para externar preocupações atuais.

Figura 319 - Gustavo Moreno.
Sem título, 2012.



Fotografia digital e esmalte sintético sobre aço, 195 x 115 cm.
Fonte: Moreno (2012).

Figura 320 - Gustavo Moreno.
Sem título, 2012.



Fotografia digital, acrílica, óleo e esmalte sintético sobre lona, 140 x 140 cm.
Fonte: Moreno (2012).

Aux armes citoyens e *Formez vos bataillons* (Figura 321), ambas de 2004, assim como *A Michelangelo* (Figura 322), 2006, do baiano Chico Mazzoni (1954), integraram a individual *Pop-up*, na Ebec Galeria de Arte, em Salvador, em 2006, e são representativas do interesse do artista em relação a obras significativas do universo da arte. Nelas, Chico Mazzoni recria duas alegorias das virtudes: a virtude ideológico-política, no caso das duas primeiras, baseadas em detalhe de *A liberdade guia o povo*, 1830, de Delacroix, espécie de representação da força de espírito e determinação do povo francês; e a virtude espiritual, no caso da terceira, a potente imagem do herói bíblico David, baseado na escultura homônima de Michelangelo, produzida entre 1501 e 1504.

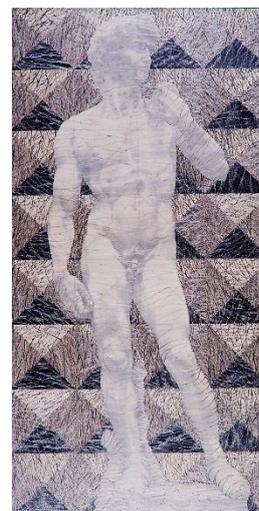
Figura 321 - Chico Mazzoni.
Aux armes citoyens; Formez vos bataillons, 2004.



Acrílica e tinta para tecido sobre tela, 40 x 40 cm, cada.
Ambas as pinturas são baseadas em *A liberdade guia o povo*, 1830, de Delacroix. Fotos de Saulo Kainuma.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 322 - Chico Mazzoni.
A Michelangelo, 2006.



Acrílica e grafite sobre tela, 1,60 x 80 cm. Baseada em *David*, 1501-04, de Michelangelo. Coleção Ciro Marinho. Foto de Saulo Kainuma.

Fonte: Arquivo do artista.

Os conteúdos imagéticos de Delacroix e de Michelangelo são higienizados, reestruturados em novos recortes interpretativos, cujos códigos pictóricos buscam privilegiar as sensações visuais, a saber, a configuração e as cores da personagem central das duas primeiras – inclusive pelas reduções dos enquadramentos da alegoria da liberdade dados pelo artista, eliminando a turba revoltosa e o cenário caótico restante, presentes na pintura romântica, além de inverter a posição da alegoria da liberdade que, na pintura original posiciona-se olhando para a esquerda –, e a suave

representação da aparência marmórea da escultura de Michelangelo, na terceira, cuja superfície, com poucos contrastes do corpo de David, cria uma imagem etérea, recortada por fundo tratado decorativa e ilusionisticamente por padrão em relevo conhecido por bico de diamante. Assim, as imagens que agora se veem se distanciam sobremaneira dos conteúdos originários e parecem se afirmar como puras sensações.

As fotografias costuradas do paranaense Fabio Gatti (1980), que vive em Salvador desde 2007, denotam a adoção de procedimentos de apropriação de imagens como recurso investigativo e processual de sua criação artística. Em *A invenção* (Figura 323), 2010, Fabio Gatti produz um trabalho no qual mescla fotografia, reproduções de pinturas (detalhes da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e do rosto de Marte, da têmpera *Vênus e Marte*, ca. 1483-84, de Botticelli) e de desenho, com texto escrito em tipografia, filme e linha de costura.

Figura 323 - Fabio Gatti. *A invenção*, 2010. Série *Gatnos*.



Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm.
Baseada em detalhes da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci,
e de *Vênus e Marte*, ca. 1483-84, de Botticelli.
Fonte: Gatti (2013, f. 182).

A série de fotografias costuradas de Fabio Gatti apresenta algumas das características de suas preocupações em relação ao papel e ao lugar da fotografia na expressão contemporânea, consoante a característica apontada por Rubens Fernandes Júnior (2009, p. 157 *apud* GATTI, 2013, f. 110-111) de a fotografia ser, por essência, plural, como forma de expressão e linguagem, como informação e também como comunicação. Nesse âmbito pluralista, encaixar-se-ia, ainda, a criticidade de ideias,

pautando nas obras discussões acerca das motivações ideológicas, culturais e comportamentais da cultura ocidental.

Em *O vômito* (Figura 324), 2010, uma frase é “proferida” por um personagem extraído da pintura *O ilusionista*, de 1502, de Hieronymus Bosch. Na narrativa de Bosch – cuja proposta é transmitir uma mensagem moral edificante –, um ancião tem sua bolsa de dinheiro, pendurada à cintura, roubada ao ser distraído por um mágico que alega fazer expelir rãs da sua boca. Em Fabio Gatti, as “rãs” são trocadas pela frase que diz “[...] quase inteiramente de uma ficção de realidades humanas” (GATTI, 2013, f. 115), assertiva essa que deixa clara a fabulação inerente às relações humanas calcadas na dominação de poder, seja ele político, religioso ou, no caso da pintura de Bosch, uma alegoria da tradição da vítima inocente e ignorante, representada pelo ancião enganado, imagem particularmente viva na Idade Média, de uma humanidade débil, facilmente manobrada por heréticos e falsos profetas. O texto sobrepõe a face melancólica e desesperançada de um indivíduo ao fundo. O “vômito” impõe-se ao interlocutor exatamente por tratar-se de uma construção intelectual humana, percebida como criadora de dogmas em função de sua crença e à qual busca enquadrar a humanidade, vomitando suas “verdades”.

Figura 324 - Fabio Gatti.
O vômito, 2010. Série *Gatnos*.



Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm.
Baseada em *O ilusionista*, ca. 1502, de Bosch.
Fonte: Gatti (2013, f. 115).

Figura 325 - Fabio Gatti.
A brasa do tempo, 2010. Série *Gatnos*.



Fotografia, papel e linha, 10 x 15 cm. Baseado em *O paraíso terrestre*, 1480-1490, de Bosch, em *Boi abatido*, 1655, de Rembrandt e *Quarto em Arles*, 1888, de Vincent Van Gogh.
Fonte: Gatti (2013, f. 185).

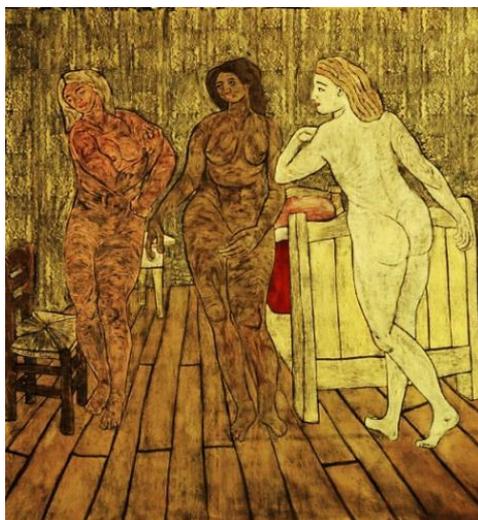
A desconstrução dos processos reguladores religiosos e dogmáticos por meio da imagem constituem, ainda, a problematização de mais alguns trabalhos de Fabio Gatti, como demonstra *A brasa do tempo* (Figura 325). Nessa colagem, veem-se uma representação de Cristo à esquerda, ao lado de Eva, oriunda de *O paraíso terrestre*, do *Tríptico do Jardim das Delícias*, 1480-1490, de Bosch; e, à direita, reprodução em

preto e branco da pintura *Boi abatido*, 1655, de Rembrandt (cujo tema é a carcaça de um boi pendurado em um matadouro), ladeando a reprodução de *Quarto em Arles*, 1888, de Vincent Van Gogh, pintor cujo ardor existencial, como é sabido, queimou intensamente em vida e presentificou em cores e formas. As três imagens em preto, branco e cinzentos flutam em um único campo colorido, significativamente ocupado por labaredas e faíscas de fogo. A inscrição mediadora das imagens alude a não haver nenhuma justificativa para se atingir tal fim.

O recurso de reutilização na arte contemporânea de imagens extraídas do pós-impressionista Vincent van Gogh é relativamente grande, possivelmente devido ao grande apelo popular gozado por sua anticonvencional obra de coloridos ousados, a sua espontaneidade na expressão de sentimentos universais e a sua biografia trágica. Essa intensidade de sentimentos e de entrega observada em sua obra não é somente admirada, mas utilizada como recurso iconográfico e conceitual na formulação de novas propostas. É nesse âmbito que se encontram alguns trabalhos em pintura, tal qual *Sem título*, 2012 (Figura 326) do baiano Renato Medeiros (1955).

Natural de Salvador e prioritariamente se dedicando à pintura, parte da produção de Renato Medeiros apresenta apropriações de imagens. Em *Sem título* (Figura 326), sua livre criação dispõe as três Graças ao ambiente da pintura *Quarto em Arles*, 1888, de Vincent Van Gogh, promovendo a mescla de elementos classicizantes, com a poética precursora expressionista do pintor holandês e também se valendo de tratamento expressionista na manufatura da pintura.

Figura 326 - Renato Medeiros. *Sem título*, 2012.



Técnica mista sobre tela, 260 x 200 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Um detalhe de outra obra do famoso pintor holandês, *A arlesiana: Madame Ginoux com livro* (Figura 327), 1888, serve de subsídio para a reinterpretação *Sem título* (Figura 328), 2014, promovida por Renato Medeiros, em que são mantidas a rica fatura matérica das pinceladas e as cores intensas.

Figura 327 - Vincent van Gogh. *A arlesiana: Madame Ginoux com livro* (detalhe), 1888.



Óleo sobre tela, 91,5 x 73,7 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 328 - Renato Medeiros. *Sem título*, 2014.



Óleo sobre tela, 110 x 60 cm. Acervo do artista.

Fonte: Arquivo do artista.

A figura humana é explorada com frequência no seu repertório e, ao vinculá-la a imagens preexistentes, o artista acredita resgatar a história da pintura.

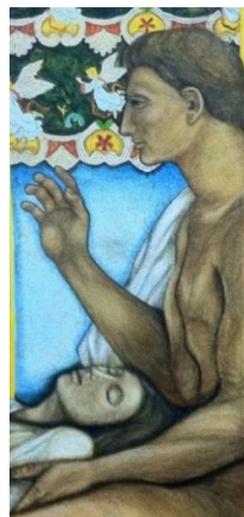
Figura 329 - Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Augusto ouvindo a leitura de Eneida* (detalhe), ca. 1814.



Óleo sobre tela, 142 x 138 cm. Museu Real, Bruxelas.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 330 - Renato Medeiros. *Sem título*, 2014.



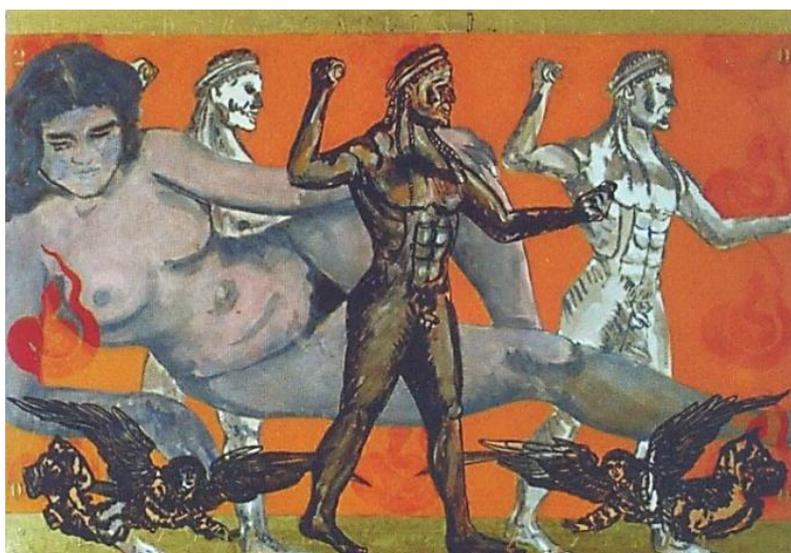
Óleo sobre tela, 80 x 30 cm. Coleção particular, Londres.

Fonte: Arquivo do artista.

Carlínio, com *Defenda teu amor* (Figura 331), 2000, exibida na individual *A circularidade do tempo*, realizada na Galeria de Arte Nino Nogueira, em Salvador, naquele mesmo ano, reestrutura imagens dos *Kouroi* arcaicos gregos, combinando-os com símbolos cristãos (anjos) e serpentes, estas últimas com sua variada carga de simbolismo que vão desde funções de criaturas primordiais (criadora cósmica, progenitora, destruidora e ser sagrado associado a inúmeras deidades, incluindo Zeus, Apolo, Perséfone, Hades, Ísis, Kali e Shiva) (CRIATURAS..., 2012, p. 194, 196), a personificações do demônio no cristianismo e fabulosas propriedades medicinais curativas extraídas de seu veneno. A associação do poder fazer adoecer ou matar pessoas (no contexto da pintura: a mulher que se ama) parece ter sido a motivação desse trabalho de Carlínio, para o qual o artista parece se autorrepresentar nas imagens dos homens jovens e atléticos (o que significam os *Kouroi*) que rodeiam a mulher, e as serpentes como símbolo da energia fálica ativa, pelo conhecimento que se tem delas copularem durante dias ou mesmo semanas (CRIATURAS..., 2012, p. 194-196).

Carlínio parece, então, valer-se dessas apropriações de imagens de figuras escultóricas arcaicas gregas para formular uma proposição pictórica do desejo, do amor e do receio da perda, advindo daí a escolha do título *Defenda teu amor*.

Figura 331 - Carlínio. *Defenda teu amor*, 2000.

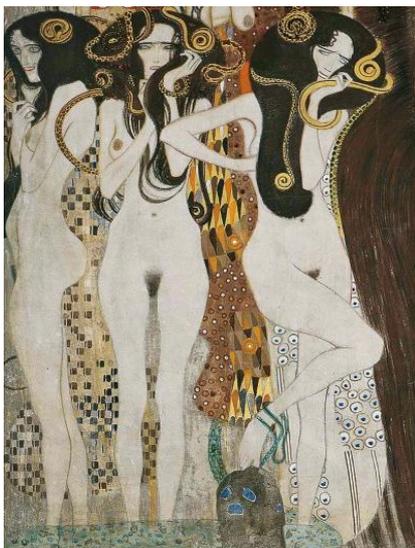


Acrílica, pigmentos metálicos sobre tela de algodão,
voile envernizado e repintado, 70 x 100 cm.

Fonte: Carlínio (2000).

Figura 332 - Gustav Klimt.

As forças do mal e as três Górgonas
(detalhe de *O friso de Beethoven*), 1902.



Caseína sobre gesso com folha de ouro,
220 cm de altura.

Edifício de Secessão, Viena.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 333 - Riolan Coutinho.

[*Sem título*], 1983.



PVA sobre eucatex, 1,40 x 1,40 cm.
Detalhe de mural coletivo modulado da
Biblioteca Central da UFBA, Salvador.

Fonte: Coutinho (2010, p. 351).

A pintura de 1983 (Figura 333), que integra um mural coletivo de artistas baianos e professores da Escola de Belas Artes da UFBA, situado na Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa, no *campus* de Ondina, recria a atmosfera do traçado *art nouveau* de Gustav Klimt (1862-1918), de um detalhe do painel *As forças do mal e as três Górgonas* (Figura 332), pela leveza, sensualidade e utilização de elementos florais e botânicos que cumprem papel ornamental na criação de Riolan Coutinho (1932-1994). Espécie de três Graças contemporânea (e distanciando-se da terrível ameaça de poder associado às irmãs Górgonas da pintura de Klimt), o artista baiano lança mão do mínimo de recursos plásticos, fazendo predominar a linha, responsável tanto pela sugestão do modelado dos corpos, quanto pelas texturas dos adornos dos cabelos. Esses recursos se distinguem sobremaneira dos famosos desenhos em pastel seco dos anos 1970 e 1980, os quais igualmente apresentam mulheres sensuais e esvoaçantes, porém, dessa vez, a delicadeza da forma feminina assemelha-se ao desenho de Lucas Cranach, o Velho, talvez pela simplificação da anatomia, como também pela inclusão de chapéus (também presentes em Lucas Cranach), adereços que nas representações femininas de Riolan Coutinho, naquelas décadas, assumem aspecto de coroas ornadas de flores, brilhos e véus.

Figura 334 - Marcio Banfi. *Conversa entre Dürer e Morrissey*, 2010.



Livro, disco LP em vinil, cabelo sintético, fita de cetim e vidro acrílico, dimensões variáveis.

Foto de Dilson Midlej.

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP (Ibirapuera), São Paulo.

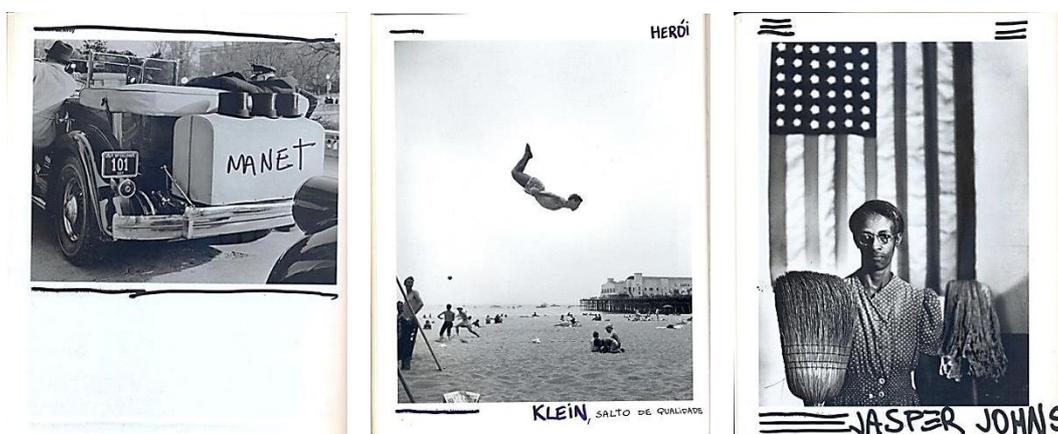
Conciliando experiências como cabeleireiro ou *stylist* de moda e docência universitária, o paulistano Marcio Banfi (1974) estabelece, em seus trabalhos, constantes vinculações entre arte e moda. Em *Conversa entre Dürer e Morrissey* (Figura 334), 2010, recorre ao emprego de cabelo e objetos da cultura ocidental como material de arte, utilizando uma reprodução de *Retrato de Jakob Muffel*, 1526, de Dürer, impresso em livro, conectado à capa do disco *Bona drag*, um *long play* em vinil de Morrissey, lançado em 1990. A junção entre duas imagens de rostos de homens é feita mediante uma fita de cetim e cabelos, aludindo a duas das músicas daquele compositor britânico, *Haidresser on fire* (faixa 8, *Cabeleireiro em fogo*, em livre tradução) e *Yes, I am blind* (faixa 11, *Sim, eu sou cego*). Os conteúdos das músicas se espelham nos elementos da obra e deve-se a isso o acobertamento dos olhos dos dois personagens com cetim, sendo o cabelo o único elemento de junção.

Para conciliar materialmente os conteúdos das músicas em uma formulação plástica, o artista seleciona dois produtos da cultura ocidental que apresentam figuras notáveis, populares e bem vestidas: o burgomestre de Nuremberg, Jakob Muffel, trajando casaco de peles, no século 16, mediada por uma reprodução, e Morrissey, no século 20, intermediado pela peça gráfica da capa do disco e pelo disco em si, contendo as músicas. As preocupações com roupas e cabelos, enfim, com aparência ou fina estampa, são significativas dos valores advindos da vivência de Marcio Banfi, sendo que *Bona drag*, o título do disco de Morrissey, justamente por ser uma gíria da

subcultura inglesa Polari, que significa “roupas legais”, possibilita essa conexão. Assim, a conversa entre os dois contextos é feita por elementos afins, reforçando o papel histórico da aparência, ao tempo em que abre os sentidos manipulativos dos jogos sociais e de comunicação que o vestuário e os costumes proporcionam.

Essas conexões entre palavras e sentidos tal qual o *Bona drag*, que aparentemente fez deslanchar a criação de Marcio Banfi, foram também exploradas por outros artistas, tais como o carioca Gustavo Speridião e o coletivo baiano Gia.

Figura 335 - Gustavo Speridião. *The great art history*
(*A grande história da arte*) (detalhes), 2005-2013.



Tinta sobre livro (Livro de artista), 608 páginas, 26 x 18 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Em *The great art history* (*A grande história da arte*) (Figura 335), Gustavo Speridião se vale de anotações escritas em tinta sobre páginas apropriadas de livro de fotografias, nas quais condiciona as imagens a artistas e a obras da história da arte e faz menções a outras linguagens e fatos do cotidiano. Na Figura 335 vemos menções a Édouard Manet, Yves Klein e Jasper Johns, apenas por meio de citações dos seus nomes, os quais leva o perceptor a estabelecer vinculação com características dos trabalhos daqueles artistas, a saber: Manet foi um assíduo intérprete das modificações urbanas e industriais da Paris do final do século 19, daí a associação a vestuário elegante (mala e três cartolas) e a um produto industrial (carro) aos temas que interpretou em pinturas; Klein com sua famosa fotografia *Salto no vazio*; e Jasper Johns com a bandeira norte-americana, tema constante de seus trabalhos. A citação assume em Gustavo Speridião forte teor intelectual e erudito, ao exigir do público

conhecimento e familiaridade com obras da história da arte para a adequada decodificação das páginas de seu livro de artista.

Diga comnosco: GI-A (Figura 336), 2004, foi concebido como ilustração para figurar como proposta artística no *folder* em preto e branco do *Salão de m.a.i.o.*, ocorrido em Salvador, em 2004. Produzido em duas versões, a primeira com a grafia “comnosco”, e a segunda corrigida para “conosco”, recria um dos trabalhos da série *Sobre a arte* (Figura 337), 1976, da gravadora e pioneira da videoarte no Brasil, a carioca Anna Bella Geiger (1933).

Figura 336 - Gia. *Diga comnosco: GI-A*, 2004.



Ilustração em impresso *off set*, 8,2 x 9,3 cm.
Fonte: Gia (2004, p. 3).

As duas ilustrações do Gia e, em especial a primeira, exatamente pela incorreção ortográfica, refletem o linguajar popular e semianalfabeto das camadas populares dos destinatários finais a quem a estrutura burocrática, opressora e ineficiente dos sistemas de serviços públicos e privados, alega propor-se a servir, mas que, na prática, favorece apenas aos interesses oligárquicos e corporativistas. E que décadas depois da criação de Geiger continua atual, razão pela qual devemos sempre ter em mente a menção à burocracia como uma palavra de ordem, de rejeição à ilogicidade de algumas estruturas administrativas e ideológicas, como um mantra a demandar que estejamos sempre alerta.

E foi justamente em clima de opressão durante a ditadura militar brasileira que Anna Bella Geiger concebeu *Sobre a arte* (Figura 337), em 1975, materializando-o como impresso em *off set* em 1976, em formato cartão postal. A artista teve como

mote realizar “[...] uma crítica irônica e mordaz ao controle burocrático do circuito de arte”, conforme relata Fernando Cocchiarale (1978, p. 28), o que naturalmente parece se estender além do circuito artístico e se espalhar por toda organização burocrática da sociedade brasileira, nos anos 1970, e cuja eficiência perdura até hoje. A fragmentação em quatro sílabas fonéticas “pronunciadas” por quatro mulheres em desenhos simplificados, como os das histórias em quadrinhos, ganha a dimensão sonora ao ser reestruturada quatro anos depois em vídeo (Figura 338), tendo quatro mulheres protagonizando a ação, dentre as quais a própria artista. A replicação parece aqui atingir tanto seu caráter mântico de repetição – já que temos a dimensão sonora e o movimento –, quanto o potencial criativo que a proposta deflagra, o que levou a artista a reproduzi-la em anos posteriores, aplicando variações de cores. Assim, na prática, vemos como a autocitação pode se tornar recurso valioso de potencialização e continuidade de ideias visuais, como nos demonstra Anna Bella Geiger e como ideias de outros criadores podem ser retomadas e recontextualizadas, como a ilustração do Gia (Figura 336), a qual contrapõe substituir a repetição mecânica por ações livres e criativas, tal qual Anna Bella Geiger fizera antes.

Tomando por base esses trabalhos da artista carioca e do grupo baiano, fica evidente que eles devem ser percebidos e considerados como itens contributivos em uma rede de outros trabalhos, de outros tempos, com os quais se relacionam e, somente nessa tessitura criativa e dinâmica da cultura é que eles assumem suas significações mais completas.

Figura 337 - Anna Bella Geiger.
Sobre a arte, 1976.

SOBRE A ARTE



Série de 6 cartões-postais com conteúdos distintos impressos em *off set*.
Foto de Rômulo Fialdini.
Fonte: Geiger (1978, p. 27).

Figura 338 - Anna Bella Geiger.
BU RO CRA CIA, 1980.



Still de vídeo em cores, duração 38 segundos.
Performers: Teresa Corção, Anna Bella Geiger, Noni Geiger, Paula Nogueira. *Câmera:* Davi Geiger.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A percepção da necessidade de se ver obras integradas a uma rede prévia de outros trabalhos, com os quais se relacionam, também se evidencia de maneira clara em *Helio e Anna Bella Geiger* (Figura 339), 2015.

Figura 339 - Gia.
Helio e Anna Bella Geiger, 2015.



Bolo com fotografia de Helio Oiticica, balas, frutas, legumes, latas de cerveja e reprodução de obra do Gia baseada em Anna Bella Geiger.
Fonte: Blog do Gia.

Tratou-se de uma ação realizada pelo Gia, em 26 de julho de 2015, quando Hélio Oiticica faria 78 anos. O coletivo comemorou, ocupando um espaço ocioso no entorno da Praça 2 de Julho, no Campo Grande, em Salvador, um "vazio urbano" subutilizado que instigou o grupo a propor novos usos, de maneira criativa, lúdica e participativa, características do Gia. Assim, vivenciou em ares de celebração as produções de dois renomados artistas brasileiros, cujos trabalhos se abriram à participação das pessoas e conciliou-os com comida (bolo, balas, frutas, legumes crus) e bebida (cerveja do Gia). Pôde-se, assim, literalmente antropofagiar Hélio Oiticica, comendo-se do bolo e, ao mesmo tempo (de boca cheia ou não) enunciar "Gi" "A".

Também foi a partir do estandarte *Seja marginal, seja herói*, 1967, produzido por Hélio Oiticica em homenagem ao bandido Cara de Cavalo, que o baiano Yuri Ferraz (1972) concebe *Seja super herói* (Figura 340), 2011. Acostumado a lidar com os signos da comunicação de massa, os trabalhos mais recentes desse artista conciliam

os super-heróis das histórias em quadrinhos com símbolos da cultura afro-brasileira, amalgamando religiosidade e indústria cultural e se valendo da linguagem gráfica utilizada nas histórias em quadrinhos, nos moldes de algumas pinturas e serigrafias da *pop art* e da linguagem publicitária.

Figura 340 - Yuri Ferraz. *Seja super herói*, 2011.



Acrílica sobre papel, 70 x 100 cm. Baseado em *Seja marginal, seja herói*, 1967, de Hélio Oiticica.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A marginalidade aludida na bandeira de Hélio Oiticica foi considerada transgressão dos valores conservadores e burgueses, identificados, na ocasião, com a repressão do povo pelo regime militar. A marginalidade apresentava-se, no meio artístico, por meio da idealização da criminalidade, como resultante das contradições da sociedade. A versão de Yuri Ferraz mantém as características formais e colorísticas da serigrafia de Hélio Oiticica, ironizando, todavia, o papel fantasioso do entretenimento do universo imaginário dos super-heróis, de maneira a que já não mais se pode ser herói; precisa-se adicionar um “super”, ser super-homem, motivo pelo qual insere o emblema (um “S” no peito) do mítico *Superman*, o primeiro e mais festejado personagem da indústria do entretenimento cultural.

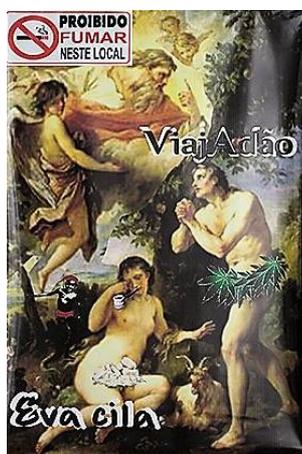
Neste caso específico de Yuri Ferraz, vimos citação a um artista brasileiro que exerce grande influência na produção contemporânea, mas há também casos de citações cujos interesses recaem sobre artistas de um mesmo estado ou cidade, em que o artista “citador” atua, como em *Campo grade*, 2010, de Gaio Matos, em relação a Carybé, ou ainda de Tuti Minervino em relação a Willyams Martins, e deste em relação aos grafiteiros de Salvador.

No caso de Gaio Matos, *Campo grade* é uma videoinstalação apresentada em espaço da capela do Museu de Arte Moderna da Bahia, em ambiente delimitado, em espaço fechado e cujo único acesso é protegido por réplica de um fragmento, em

tamanho real, do gradil de ferro existente na Praça 2 de Julho, do Campo Grande, em Salvador, de autoria de Carybé. Nada mais compreensível que a utilização do gradil de Carybé nesse trabalho, já que a videoinstalação explora a circulação livre de pessoas em espaço público e a situação urbana daquela praça, em específico, e cujo gradil é percebido não apenas como fator urbano decorativo ou identitário, mas principalmente como artifício controlador do acesso à praça, advindo daí o trocadilho do título, mediante substituição de “grande”, do Campo Grande, nome popular da praça, por “grade”.

Tuti Minervino (1982), no trabalho *Adão e Eva* (Figura 341), da série *Sete pecados*, 2014, comenta ironicamente passagens bíblicas mediante utilização de gírias do vernáculo de hoje e de informações históricas posteriores, tais como a associação dos papéis de Adão e Eva em *A queda* (expulsão do paraíso), no primeiro caso, com os vocábulos “viajAdão” e “Eva cila” (neologismo de Eva mais “vacilar”, “vacilona”), oriundos de trocadilhos associados ao consumo de maconha ou *crack* (Eva “fuma” um cachimbo). O dogma da proibição religiosa é representado não apenas pela conhecida iconografia da passagem bíblica, mas também por placa informativa de proibido fumar. A quebra também se dá pela presença, ao fundo, do Saci Pererê da mitologia brasileira, o qual, por sua vez, parece ter emprestado seu cachimbo a Eva, tomando o lugar da serpente bíblica corruptora de Eva com o fruto proibido, neste caso, a maconha ou *crack*. Note-se que folhas de *Cannabis sativa* cobrem as partes pudicas de Adão.

Figura 341 - Tuti Minervino.
Adão e Eva, da série *Sete pecados*, 2014.



Banner, 100 x 80 cm.
Foto de Ayerson Heráclito.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 342 - Tuti Minervino.
Releitura Lili, 2010.



Papel colante, papel e tinta de impressão seca, 25 x 30 cm.
Baseado nas obras *Peles grafitadas*, de Wilyams Martins.
Fonte: Minervino (2010).

A pesquisa de Willyams Martins (1959), piauiense radicado em Salvador desde os 22 anos, consiste em descolar camadas de grafites, de pichações e de cartazes publicitários de rua das paredes do espaço público urbano de Salvador, fixando os fragmentos retirados com resina de poliéster sobre peças de tecido. O artista seleciona a parte a ser extraída de um muro, aplica um recorte de tecido *voile* ou de fibra sintética sobre o trecho desejado, acresce a resina e cronometra o tempo entre uma hora e meia e duas horas para posterior retirada. O fragmento de parede desloca-se para a “pele” de tecido, passando, assim, da superfície do muro para o suporte flexível e móvel do tecido, facilitando a retirada do local. Os pedaços de paredes pintadas apropriadas eram, então, expostos em galerias e espaços institucionalizados de arte, invertendo a lógica de fruição de algo que originalmente destinava-se a uma apreensão rápida nas ruas e vias públicas para a de contemplação em um espaço delimitado e fechado.

Atento às particularidades que essa tessitura de reutilizações de imagens proporciona, Tuti Minervino “adapta” o método de trabalho de Willyams Martins em duas obras intituladas *Releitura Lili* (Figura 342), datadas de 2010. Lili é como os amigos apelidam Willyams. Tuti Minervino utiliza o papel colante *Pega tudo* para extrair os anúncios publicitários de cartazes de ruas e, depois, fixa os resíduos obtidos nos muros e postes de seu bairro. Ao invés de esboçar releituras, como alegado nos dois títulos, o artista na verdade promove uma citação direta ao *modus operandi* de Willyams Martins, adaptando o procedimento técnico deste último, sem, todavia, replicá-lo, já que enquanto neste é uma camada da própria parede que é extraída, em Tuti Minervino é a superfície invertida de cartazes e anúncios publicitários que compõem o conteúdo. Essas ações de Tuti Minervino, com as *Releituras Lili*, se constituem como obras em sua plenitude apenas quando associadas a citações ao histórico dos procedimentos de Willyams Martins.

Houve muita celeuma quando do desenvolvimento dos trabalhos de Willyams Martins, principalmente entre grafiteiros que se sentiram prejudicados, alegando terem partes de seus trabalhos adulteradas, ainda que os fragmentos extraídos por Willyams Martins eram, em geral, de dimensões relativamente reduzidas em relação à escala dos grafites, pichações e cartazes das paredes das ruas.

Willyams Martins adaptou para seu processo criativo a técnica *strappo*, oriunda da área de restauração de obras de arte e que resultou em trabalhos por ele denominados *peles grafitadas*, em mestrado na Escola de Belas Artes da UFBA, com

a pesquisa *Peles grafitadas: uma poética do deslocamento*. Na ocasião, extraía sujidades, grafismos, pichações e, em cinco ocasiões, partes de grafites, dentre as muitas outras dezenas de obras produzidas. Com o desenvolvimento desse trabalho angariou o Prêmio Braskem Cultura e Arte, em 2007, no valor de 40 mil reais (MIGUEZ, 2013). Como repercussão, teve sua obra valorizada, ganhou mais outras premiações e gerou grande polêmica quando os grafiteiros questionaram o procedimento do artista e alegaram terem seus direitos autorais desrespeitados, já que Willyams Martins retirou partes de grafites, sem mencionar quem os tinha feito e as comercializou como sendo unicamente de sua autoria.

Os grafiteiros rotularam o artista apropriador de *artista prático e ladrão de grafites*, por meio de cartazes dispostos nos locais onde os grafites haviam sido retirados,²⁸ como também em um blog criado para tal finalidade de protesto. A polêmica gerou várias reportagens na imprensa local, dividindo opiniões, das quais inclusive a manifesta pelo compositor Caetano Veloso, favorável ao artista.

Willyams Martins defendeu-se, alegando não ser o grafite o objeto de sua pesquisa e sim os registros da cidade contidos nos muros do espaço público, mas absorveu a polêmica criativamente ao seu projeto ao se apropriar do cartaz-reclamação criado pelos grafiteiros (o qual chamava Willyams Martins de ladrão) em 2007, como material de divulgação de sua exposição em 2008 (Figuras 343 e 344).

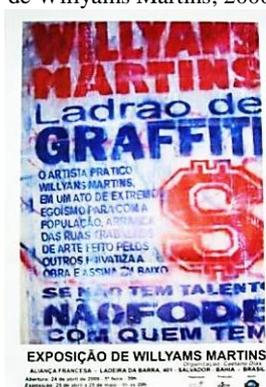
Figura 343 - Willyams Martins.
Cartaz *Ladrão de graffiti*, 2007.



Tecido *voile* e resina de poliéster sobre muro, 170 x 220 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 344 - Willyams Martins.
Cartaz de divulgação de exposição de Willyams Martins, 2008.



Cartaz promocional da exposição realizada de abril a maio de 2008, na Galeria da Aliança Francesa da Bahia.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

²⁸ O cartaz apresentava a seguinte inscrição: “Willyams (sic) Martins, ladrão de graffiti. O artista prático, em um ato de extremo egoísmo para com a população, arranca das ruas trabalhos de arte feitos pelos outros, privatiza a obra e assina embaixo. Se não tem talento, não fode com quem tem!” (MIGUEZ, 2013).

Os trabalhos de Willyams Martins evidenciam a complexidade e as variadas problemáticas envolvidas nas apropriações de imagens, inclusive as que norteiam aspectos legais de direitos autorais, de grande complexidade, e ainda sem clareza do que, em termos jurídicos, caracterizariam *plágio e roubo*, principalmente pelo fato de envolver operações de extração, promovidas por Willyams Martins, que se dão exclusivamente em espaços urbanos e públicos.

Além dessas problemáticas explanadas e do fato de suscitar reações variadas (desde as dos grafiteiros, da opinião pública e posicionamento de instituições, quanto a de deflagrar processos criativos como os dois trabalhos de Tuti Minervino), a inserção de Willyams Martins ao elenco de artistas, nesta nossa pesquisa, também se caracteriza pela circulação de imagens da história da arte, tal qual se vê na Figura 345.

Figura 345 - Willyams Martins. Sem título, 2014.



Tecido *voile* e resina de poliéster sobre muro, 90 x 90 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

A paupérrima qualidade gráfica da reprodução de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, na Figura 345, é significativa dos procedimentos contemporâneos que priorizam ideias (conceitos), processos (particularidades de sua realização) e estabelecimento de relações abertas (coparticipação entre criadores e pessoas criativas, inclusive com campos extra-artísticos, tal qual o urbanismo, as relações sociais e a mediação dos meios de comunicação de massa – neste caso, a reprodução de páginas de uma revista). Essa coparticipação, inclusive, pode se dar de maneira

involuntária, como o reaproveitamento do cartaz dos grafiteiros contra Willyams Martins para peça promocional de divulgação de sua mostra individual. Essa ação reitera a importância colaborativa e o protagonismo da interlocução (ainda que, neste caso, involuntária), mesmo quando ela é desfavorável em termos de julgamento de valor, o que resulta em ser a apropriação um potente recurso poético.

Destacamos, todavia, que apropriações de imagens da história da arte constantes em grafites de muros dos espaços públicos de Salvador, têm seus primeiros aparecimentos registrados pelo jornalista e crítico de histórias em quadrinhos Gutemberg Cruz Andrade (2011), na década de 1970, no bairro do Caminho das Árvores, onde mencionou existir um desenho colorido de um rosto de uma figura com a boca aberta em um grito de desespero. Segundo o jornalista, o trabalho teria sido decupado de *O grito*, 1889, de Edvard Munch (1863-1944), onde a figura humana se contorce sob o efeito de suas angústias. Outro trabalho, de maior tamanho e dessa vez baseado em uma obra de Pablo Picasso, representava uma mulher com um espelho e encontrava-se no Chame-Chame, na Rua Sabino Silva, próximo a um posto de gasolina. As autorias desses dois trabalhos, todavia, não foram informadas pelo jornalista, mas ambas são significativas para o entendimento das relações que as imagens de artistas eruditos, popularizados pelos meios de comunicação de massa, possam estabelecer com a arte urbana.

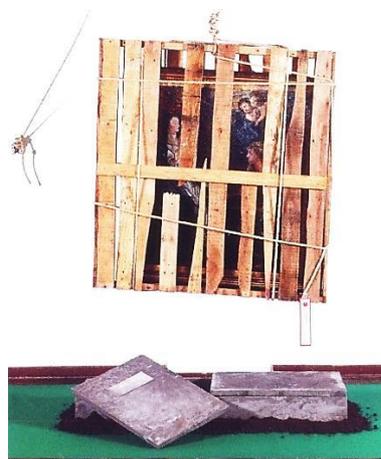
Pinturas estão entre as fontes mais utilizadas por artistas que praticam apropriações de imagens. É o caso de duas instalações do baiano Eduardo Góes (1966), menção especial no Salão Regional de Artes Visuais da Bahia, em Alagoinhas, em 2008. *Sentença* (Figura 346) apresenta uma guilhotina metálica sustentada por corda e estrutura em madeira. Um detalhe de *São João Batista no deserto*, 1604-1605, de Caravaggio, reproduzido em óleo sobre tela pelo próprio Eduardo Góes, jaz no chão. A alusão à decapitação do santo é evidenciada pela guilhotina, elemento anacrônico e que, por deslocamento poético, o artista faz compor a obra, já que a guilhotina – invenção utilizada na Revolução Francesa do século 18 –, não existia na época de São João Batista. A tinta azul ocupa o orifício onde estaria a cabeça do santo sacrificado e se projeta em respingos no chão. O azul – aqui deslocado em seu matiz cromático pela associação com o sangue da monarquia – parece aludir à transcendência santificada de João Batista, representante simbólico da “realeza” espiritual. O vermelho existe apenas no manto da figura santa da pintura.

Figura 346 - Eduardo Góes.
Sentença [2007].



Instalação, 250 x 210 x 140 cm. Baseada na pintura *São João Batista no deserto*, 1604-1605, de Caravaggio. Fotografia de Amilton André. **Fonte:** Fundação Cultural do Estado da Bahia (2009, p. 87).

Figura 347 - Eduardo Góes.
Despedida? [2007].



Instalação, 250 x 210 x 140 cm. Baseada na pintura *A anunciação*, ca. 1609-1610, de Rubens. Fotografia de Amilton André. **Fonte:** Fundação Cultural do Estado da Bahia (2009, p. 87).

Despedida? (Figura 347) mostra outra reprodução, dessa vez de *A anunciação*, ca. 1609-1610, do pintor flamengo Rubens, suspensa no ar em uma caixa de madeira, prestes a ser “enterrada”. Em depoimento (FUNDAÇÃO..., [2009], p. 86), o artista quis, com esses trabalhos, provocar uma reflexão sobre a anunciada morte da pintura, mas os conteúdos abarcados pelas obras abrangem outras possibilidades não anunciadas (ou conscientemente pretendidas), tornadas possíveis pela apropriação de imagens, tal qual o fato de os dois artistas escolhidos por Eduardo Góes serem barrocos, o que complementa a ideia do baiano em explorar recursos cenográficos em meios instalativos para comentar os temas universais de *punição terrena*, promovida pelo homem (decapitação), e *vida pós-morte* (ressurreição, já que Cristo – tendo sido anunciado seu nascimento à Virgem Maria, na pintura de Rubens –, viveu, redimiu os pecados da humanidade com sua morte e ressuscitou). Esses trabalhos exemplificam a apropriação de imagens como fator viabilizador da produção de novos sentidos, independentemente, inclusive, das intencionalidades do artista.

A utilização de citações como elementos constitutivos de uma obra plástica pode influir na apreensão do trabalho, em termos de agregar sentidos ao contexto intentado pelo artista, como se experiênciamos em *Ágora: Oca Tapera Terreiro* (Figura

348), 2016, de Bené Fonteles (1953), artista natural de Bragança, Pará, e que vive em Brasília.

Figura 348 - Bené Fonteles. *Ágora: OcaTaperaTerreiro* (detalhe), 2016.



Detalhe de instalação em espaço construído de taipa e palha, apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016. Foto de Dilson Midlej. **Fonte:** Fundação Bienal de São Paulo.

Apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, a instalação se configurava na forma de uma grande oca com paredes de taipa e teto de palha, onde reunia objetos recolhidos pelo artista em suas viagens. O objetivo era desconstruir a hierarquia entre cultura erudita e popular. Desde a década de 1970, Bené Fonteles empreende projetos transdisciplinares, autodenominando-se “ativista”. Na Bienal, a instalação funcionou como um espaço ativo de encontros e diálogos sobre “[...] coisas da história e do presente brasileiros” (FUNDAÇÃO..., 2016, p. 106), transformando-se na *ágora*, espaço ativado por rituais, palestras do artista, participação de convidados na condição de cocriadores (músicos, xamãs, educadores, artistas, entre outros) e do público, funcionando mediante a interligação de tempos variados e de conhecimentos. O terreiro funcionou como espaço de celebrações e oferendas.

Bené Fonteles utiliza o recurso de adotar a fotografia de Rubem Valentim, um exemplar do livro *Artista da luz* (organizado pelo próprio Bené Fonteles e que aborda a produção artística de Rubem Valentim, de quem era amigo), junto com ferramentas do orixá Ossaim (à esquerda) e cruzamentos de Ossaim e Oxumaré nas demais, e outros objetos de valor simbólico, com o propósito de promover a transmutação da realidade em processos de reencantamento do mundo. Em outros pequenos “altares” semelhantes a esse de Rubem Valentim, o artista veiculou fotografias de Marcel

Duchamp e ações performáticas de Joseph Beuys e Yves Klein, conciliadas a obras de artistas populares e livros de escritores e pensadores brasileiros.

Arthur Omar (1948), mineiro nascido em Poços de Caldas, explora em fotografia algumas citações a obras de arte e mesmo citações não intencionais, em cinco variações de fotografias intituladas *A menina do brinco de pérola* (Figuras 349 e 350), 2006. Fruto do registro de um grupo de crianças brincando em uma favela de Kabul, Afeganistão, segundo depoimento do próprio artista (OMAR, 200-?), Arthur Omar só posteriormente notou o pequeno rosto no canto direito da imagem, um detalhe de uma garota com casaco marrom e lenço azul na cabeça, posicionada em ângulo idêntico ao da moça da pintura do século 17 de Vermeer e, igualmente, usando brincos de pérolas. Em sendo verdadeira a declaração do artista e decidindo ampliar a imagem, Arthur Omar só a associou à pintura de Vermeer depois de capturada a imagem, o que significa não ter sido intencional, *a priori*, a feitura da imagem, em função de similitudes relacionadas à pintura do mestre holandês. Isso demonstra que a capacidade perceptiva de associação de imagens pode funcionar como fator operativo na conformação de um trabalho em que a citação, antes imperceptível (inexistente), materializou-se como possibilidade criativa.

Figura 349 - Arthur Omar.

A menina do brinco de pérola, 2006.



Fotografia associada à *Moça com brinco de pérola*, ca. 1665, de Vermeer. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 350 - Arthur Omar.

A menina do brinco de pérola [2], 2006.



Fotografia associada à *Moça com brinco de pérola*, ca. 1665, de Vermeer. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O porto alegreense Alfredo Nicolaiewsky (1952) se vale da justaposição de elementos da produção artística e intelectual de diferentes épocas, conciliando em

Este é mais cerebral (Figura 351), 1995-1996, uma planta baixa de catedral românica (aparentemente do Mosteiro de Cluny, França), vários ângulos de *O pensador*, de Rodin, pintura de Piet Mondrian e anotações manuscritas. É evidente a alusão ao racionalismo humano por meio de exemplificação de variados códigos: arquitetônico, expressão linguística escrita, expressão artística (desenho de *O pensador*, da planta arquitetônica e da pequena casa colorida; e pintura baseada em Mondrian) e expressão técnica (fotografia e reprografia – cópia xerox – de *O pensador*). O título funciona como direcionador do sentido da proposta do artista.

Figura 351 - Alfredo Nicolaiewsky. *Este é mais cerebral*, 1995-1996.



Acrílica sobre tela e fotocópia sobre papel, 130 x 252 cm.
Acervo Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

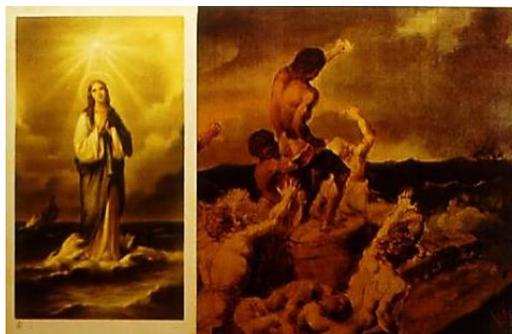
Em outros trabalhos, o racionalismo humano cede lugar à confrontação de crenças populares, da fé católica e de mitos pagãos, explorando o sincretismo religioso em *As santinhas* (Figura 352), 1995-1996, mediante a justaposição de imagens de Iemanjá, de N. Sra. dos Navegantes (que no sincretismo religioso do Rio Grande do Sul é associada a Iemanjá, diferentemente da Bahia e Paraíba, onde a orixá corresponde à N. Sra. da Conceição) e representações de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. Em *Aviso aos navegantes* (Figura 353), 1999, são confrontadas as imagens de N. Sra. dos Navegantes e fragmento do estudo do pintor da época do Romantismo, Théodore Géricault, para *A balsa da Medusa*, 1818-1819.

Figura 352 - Alfredo Nicolaiewsky.
As santinhas, 1995-1996.



Técnica mista, 230 x 217 cm.
Coleção Bianca Brites, Porto Alegre.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 353 - Alfredo Nicolaiewsky.
Aviso aos navegantes, 1999.



Impressão com saída digital (*plotter*)
sobre lona vinílica, 129 x 198,6 cm. Baseada
em *A balsa da Medusa*, 1818-19, de Géricault.
Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Como é sabido, o tema de Géricault se baseava em fatos reais do naufrágio da fragata real *Medusa*, ocorrido em 1816, entre as Canárias e Cabo Verde, quando se dirigia a Saint-Louis, no Senegal. Após 13 dias à deriva, os 15 sobreviventes do total de 147 tripulantes que ocuparam a jangada foram resgatados. A associação entre a imagem da santa e a dos desesperados naufragos parece colocar em discussão os limites da condição humana, já que se sabe que ali fora praticada a antropofagia para garantir a sobrevivência.

Uma notável exemplificação do alcance poético que a citação pode promover e que teve espaço na Bahia foi protagonizada por Juarez Paraiso, com o calçadão da Praça da Sé (Figura 354), em 1982. O artista utilizou dois detalhes da talha barroca dourada do altar-mor da Igreja da Sé, como referência, e os reestruturou como elementos decorativos modulares no calçamento em pedra portuguesa que pavimentava o local em ela ocupara até 1933, quando foi demolida para dar acesso aos trilhos dos bondes da Companhia Linha Circular de Carris da Bahia.²⁹

²⁹ O calçadão foi fruto de concurso público da Prefeitura Municipal (PARAISO, 2006, p. 66) e foi destruído na “requalificação” posterior da praça, entre os anos de 1992 e 2002, dando conformidade ao espaço urbano que hoje é visto.

Figura 354 - Juarez Paraiso. Calçada da Praça da Sé (destruído), 1982.

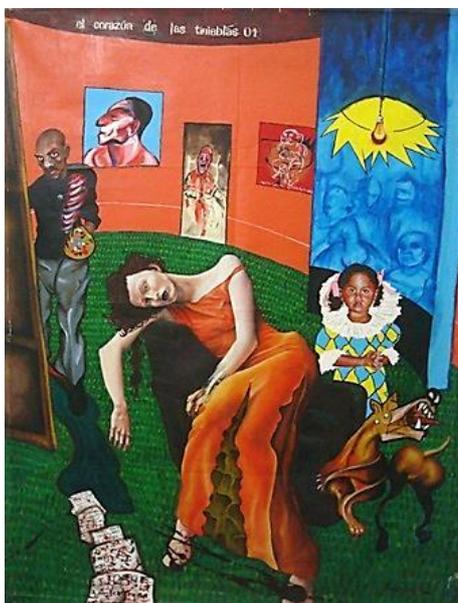


Pedra portuguesa.
Fonte: Paraiso (2006, p. 65).

O calçada da Praça da Sé, criado por Juarez Paraiso, se insere no escopo do chamado *site specif* (sítio específico), modalidade de arte que leva em consideração o histórico ou aspectos vitais do local e do espaço em que se situa, considerando-os como elementos da concepção artística, neste caso, exemplificada pela origem dos *ornatos* “extraídos” simbolicamente da talha do altar-mor, mediante citação, e utilizados como elementos formais modulares nas pedras portuguesas. Não se tratou de escolha aleatória decorativa e sim de citação explícita a elementos artísticos e históricos existentes. Ao assim citar a tradição artística barroca na Bahia, em obra contemporânea, Juarez Paraiso faz materializar uma íntima relação simbólica com a espacialidade e historicidade, anteriormente ali existente. Hoje, essa vinculação é estabelecida somente pelas ruínas das fundações da antiga Sé e pelo monumento *Cruz caída*, de Mario Cravo Júnior.

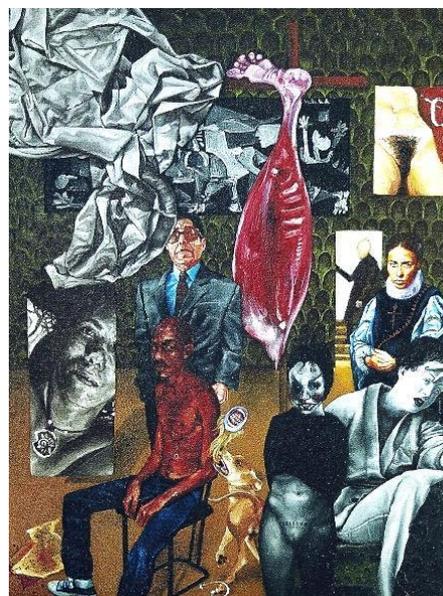
Com *El corazón de las tinieblas* (Figura 355), 2000, de Anderson Santos, temos uma espécie de catalogação de citações de imagens feitas aos principais artistas que o fascinam ou o influenciam, notados, também, na Figura 356.

Figura 355 - Anderson Santos.
El corazón de las tinieblas, 2000.



Óleo sobre tela, 150 x 100 cm.
Coleção Fundação AMBA - Arte e Música do Brasil e África, de Doron Klinghofer, Londres.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 356 - Anderson Santos.
Estudo para uma crucificação (variação sobre "Las meninas"), 2002.



Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Assim, vemos a fase classicista de Picasso, mediada por um Arlequim adaptado da pintura *Paulo com roupa de Arlequim*, 1924 (em que o espanhol retrata seu primeiro rebento) e ao qual foi acrescido o retrato da sobrinha do artista baiano, na época com cinco anos e cuja expressão havia lembrado ao artista a do filho de Picasso, vestido de Arlequim (SANTOS, 2017). A sobrinha/Arlequina encontra-se próxima à lâmpada da pintura cubista *Guernica*, assim como também a um cão tratado de maneira cubista. Ao fundo, três representações de Francis Bacon (1909-1992), suspensas em campo cromático igualmente alusivo a esse pintor. O próprio artista se autorretrata na pose de Velásquez e o faz citando tanto *As meninas*, daquele pintor barroco, quanto Francis Bacon e Pablo Picasso, já que reproduz, respectivamente, a linguagem plástica e os recursos técnicos dos pintores anglo-irlandês e espanhol.

O enigmático título foi escolhido pelo artista em função da beleza da sonoridade da pronúncia em espanhol. Anderson Santos ficou fascinado quando leu aquela frase na reportagem de uma revista espanhola que tratava do filme *Veludo azul* (*Blue velvet*, 1986), de David Lynch, e aguardou a oportunidade de fazer um quadro

que fosse capaz de carregar um título como esse e aludir à ambiência misteriosa presente na película do cineasta norte-americano. Tratou-se de uma citação involuntária ao que ele posteriormente descobriu ser o título de um livro de Joseph Conrad, publicado no Brasil como *Coração das trevas*.

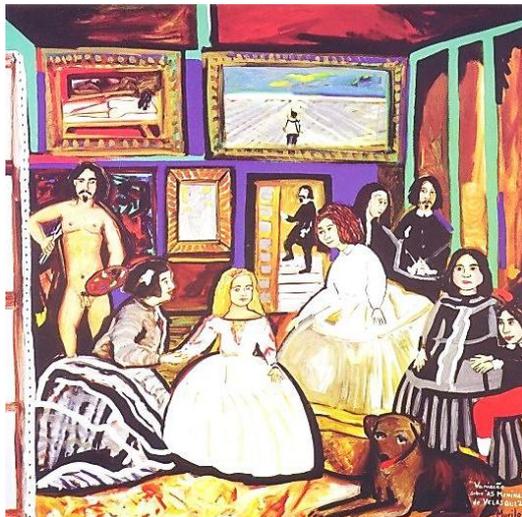
O artista alega não ser esse um trabalho muito autobiográfico e sim um exercício de composição que deu certo ao juntar as imagens que lhe interessavam: “O motivo maior era fazer um quadro que reunisse tudo que me interessava naquela época” (SANTOS, 2017). E, para tanto, estudou a composição de *As meninas* e, ao colocar-se no lugar de Velásquez, produziu um autorretrato seu mesclando os estilos das pinturas dos autorretratos de Picasso e de Francis Bacon com o seu (SANTOS, 2017). A adaptação de uma fotografia de Jean Baptiste Mondino veiculada pela revista *Vogue*, apresentando a modelo Karen Elson reclinada sobre uma poltrona, serviu-lhe de âncora para realizar a composição, utilizando a estrutura de *As meninas*. Sobre *El corazón de las tinieblas*, o artista declara: “Eu sempre vi esta pintura como uma declaração de amor aos meus pintores prediletos, uma carta de agradecimento pelo que aprendi das obras deles” (SANTOS, 2017).

El corazón de las tinieblas deixa entrever aspectos existenciais próprios da condição humana, seus receios, desejos e medos, marcas existenciais e criações da fantasia. A verve existencialista se apresenta não somente por meio de entes familiares (a autorrepresentação do artista e de sua sobrinha), mas também por preferência dos artistas que admira (Velásquez, Picasso, Bacon), aliados à fotografia, ao cinema e à figura feminina. Esse conjunto de autocitação, de citações (inclusive interdisciplinares), compõe o tema desta sua pintura.

Velásquez é outra vez citado por meio de detalhes de *As meninas* apresentados na lateral direita de *Estudo para uma crucificação (variação sobre “Las meninas”)* (Figura 356), 2002, pintura onde também figuram o próprio artista, a *Guernica* “na íntegra”, “pendurada” ao fundo e os motivos recorrentes do repertório do artista.

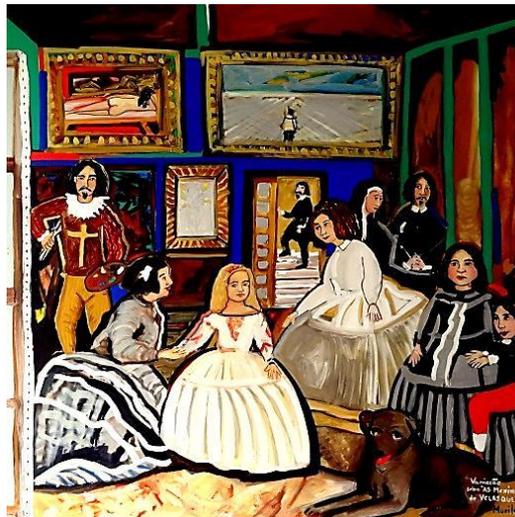
Velásquez é também “convocado” por Murilo em algumas formulações também em pintura, tais como as variações sobre a pintura *As meninas*, de Velásquez (Figuras 357 e 358), tendo a primeira sido exposta em *Murilo: a cidade e sua cor*, em 2010, na Caixa Cultural Salvador. A diferenciação entre as Figuras 357 e 358 é notada nas tonalidades das cores, mais acentuadas na segunda versão, e também no acréscimo de roupas ao “Velásquez” da segunda tela.

Figura 357 - Murilo. Variação de As Meninas, de Velásquez, [2009-2010].



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. Pintura baseada em *As meninas*, 1656, de Velásquez.
Foto de Andrew Kemp.
Fonte: Murilo (2010).

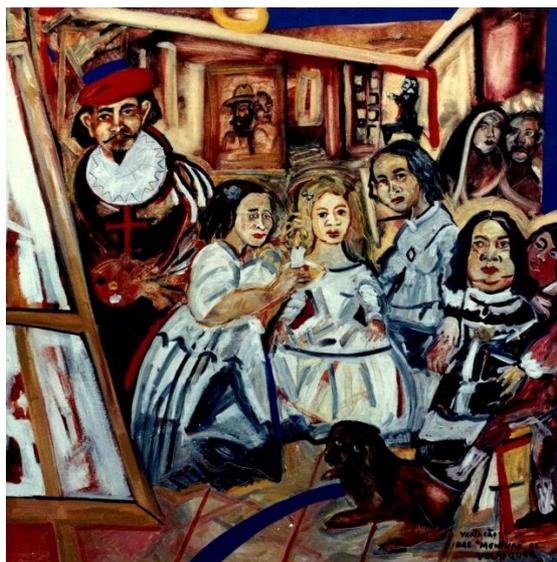
Figura 358 - Murilo. Variação de As Meninas, de Velásquez [2], [2009-2010].



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. Pintura baseada em *As meninas*, 1656, de Velásquez.
Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

Já na terceira versão (Figura 359), Murilo se solta um pouco mais da estruturação da pintura do mestre barroco, promove alterações substanciais aos indicadores de espaço e ao tratamento pictórico mais próximo do seu estilo expressionista de pintar, de contornos vigorosos das figuras. Aqui, o tratamento colorístico é arrefecido, cedendo mais espaço ao desenho e às linhas. Essas características fazem com que só percebamos a filiação à Velásquez pela manutenção das figuras representadas e aqui particularizadas pela densidade e pelos ritmos das pinceladas grossas.

Figura 359 – Murilo. Variação de *As meninas*, de Velásquez [3], [2009-2010].



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. Pintura baseada em
As meninas, 1656, de Velásquez

Fonte: Arquivo do artista, Salvador.

Esses trabalhos de Juarez Paraiso, Anderson Santos e de Murilo, assim como muitos dos que aqui foram elencados, demonstram o potencial criativo da citação e da apropriação de imagens, seja a outros criadores ou ao ambiente cultural, o que reitera a principal premissa desta pesquisa: a da apropriação de imagens ser um recurso teórico-operatório praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes, concedendo ao fazer artístico caracteres de intelectuação e erudição de conhecimento, sendo que, por meio desse procedimento, ainda lhes são dados novos sentidos.

Demonstram, de igual maneira, que as qualidades do discurso visual anterior são deslocadas para a nova produção, como um procedimento de criticidade, cuja ressignificação seria autossuficiente tanto para assegurar seus valores artísticos, quanto legitimá-los. Essas características seriam, então, inerentes ao próprio processo de apropriação e de suas variantes, como tentamos aqui demonstrar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tentamos mostrar no desenvolvimento desta pesquisa, a rica e variada produção artística no Brasil, que se vale de apropriações de imagens, explora problematizações relevantes acerca dos papéis e das funções das obras de arte. Chegamos a esboçar algumas tipologias da apropriação de imagens; contudo, como não tínhamos a pretensão de abranger todas as particularidades do fenômeno, ou esgotar o assunto, não consideramos identificá-las e classificá-las como um dos nossos objetivos. Consideramo-las, apenas, enquanto estratégias agregadoras das similitudes entre criações de épocas e artistas diferentes para assim melhor comentar seus distintos interesses e facilitar o desencadeamento das ideias.

No âmbito internacional destacamos o aparecimento de Elaine Sturtevant, recém-considerada iniciadora da apropriação de imagens, nos moldes como hoje a concebemos, e um nome de destaque internacional ainda desconhecido no Brasil, dado à inexistência de menções a essa artista em estudos acadêmicos sobre apropriação de imagens, o que denota contribuição desta pesquisa. Percebemos ter sido possível a atuação de Elaine Sturtevant em decorrência dos papéis renovadores que representaram a geração de Robert Rauschenberg e dos artistas da *Pop art*, mediante a utilização de produtos da cultura industrial e da comunicação de massa em suas criações, sendo que, antes de Sturtevant, as apropriações de imagens se deram com características diferenciadas por muitos artistas por meio da influência, da realização de cópias para fins pedagógicos, da transposição iconográfica por meio da gravura de reprodução e de citações a obras anteriores.

Apontamos o *pseudomorfismo* como fenômeno oposto à apropriação de imagens, afirmação esta inédita no Brasil em relação às pesquisas que enfocam apropriações de imagens e que se materializa aqui nesta tese.

No Brasil, a partir do século 20, quatro artistas desdobraram apropriações com distintas especificidades e, ao fazerem, apontaram as possibilidades de que esse recurso operativo proporciona e influencia outros criadores. São eles: Nelson Leirner, Regina Silveira, Adriana Varejão e Vik Muniz, cujas extensas produções apropriacionistas limitaram-nos aqui à reprodução e aos comentários apenas de alguns dos seus trabalhos.

Confirmamos nossa premissa de ter sido Lenio Braga o primeiro, na Bahia, a se valer de apropriações de imagens da história da arte, o que o coloca em destaque na arte produzida no Estado e responde a uma das questões da pesquisa. As obras onde Lenio Braga explorou apropriações de imagens foram *Monalisa & moneyleague*, *A curra*, *O colecionador de primitivos* e *Entrada de Cristo em Salvador*. Identificamos, ainda, dois desenhos em preto e branco feitos como estudos para *A curra*, datados de julho de 1959 e maio de 1965, e três outros trabalhos dele que também se valem de apropriações, mas que não incluímos aqui. Um deles, de título *Improviso I*, 1968, integra o acervo do Museu da Cidade, pertencente à municipalidade de Salvador. Os outros dois são gravuras de 1952, baseadas em um detalhe de pintura de El Greco, e em um autorretrato de Rubens, cujas imagens encontram-se na seção *Desenhos/gravuras* do Museu Virtual Lenio Braga, na Internet.

Ainda que a utilização da apropriação de imagens na Bahia seja profícua, não identificamos nenhuma especificidade da produção artística feita no Estado em comparação ao resto do país, ou mesmo do exterior. Assim, não podemos apontar uma especificidade baiana em relação aos procedimentos operacionais da apropriação de imagens. Pelo contrário, a utilização desse recurso na Bahia mostrou ser equivalente em níveis inventivos e de complexidades conceituais e práticas semelhantes aos dos demais trabalhos de artistas brasileiros.

Devemos mencionar dois artistas que exploraram apropriações, na Bahia, mas que não foram enfocados por não utilizarem apropriações de imagens e, sim, de coisas do cotidiano. Trata-se do Etsedron – um coletivo de artistas de várias linguagens que atuou de 1969 a 1979 e utilizou materiais diversos, predominantemente orgânicos e de conotação regionalista, tais como galhos de árvores, cipós, cordas, plantas, crânios de animais etc. –, e do baiano Washington Santana (1952). Nos anos 1970, Washington Santana se valeu de apropriações de sucatas e objetos diversos descartados como lixo, em esculturas e instalações artísticas, nos moldes do que as *assemblages* dadaísta, cubista e neorrealista promoveram na arte internacional. Justificamos, assim, essas duas ausências, bem como de outros artistas dessa mesma linha de atuação.

São muitas as significações proporcionadas por criações que apresentam apropriações de imagens e muitas das quais conciliam aspectos de homenagens com outros de conotações críticas. Assim, buscamos caracterizar e diferenciar algumas conceituações relativas à apropriação de imagens, tais como *ressignificação*,

releitura, citação, autocitação, influência e esclarecimentos das terminologias *pseudomorfismo, parataxe, plágio e cópia*, substanciais para a compreensão do fenômeno. Adicional a isso, buscamos destacar aspectos inéditos na maioria das obras enfocadas, incluindo as de artistas consagrados, e de artistas cujas produções em termos de aproveitamento de apropriações de imagens buscamos analisar. Ao assim procedermos, acreditamos contribuir significativamente para a desconstrução de preconceitos contra a apropriação de imagens.

Não almejamos apresentar definições para cada uma das conceituações relativas à apropriação de imagens, já que a generalização e incompletude implicadas em muitas definições poderiam não abranger toda a potencialidade do fenômeno e por entendemos que, caso nos propuséssemos a definir cada uma dessas caracterizações vinculadas à apropriação de imagens, necessitaríamos de mais espaço, além do que poderíamos incorrer em superficialidade e nos distanciar das questões da pesquisa. Assim, ao invés de definições, buscamos exemplificar e caracterizar as particularidades do fenômeno mediante análises das obras e a partir do que as obras colocam em evidência ao fruidor, estabelecendo as relações entre elas e o campo artístico, esclarecendo suas especificidades e suas diferenciações e, conseqüentemente, alcançando os propósitos da pesquisa.

As relações entre as obras que se valem da apropriação de imagens e o campo artístico levou-nos a concluir que elas fazem com que os gêneros artísticos (retrato, paisagem, natureza-morta, entre outros), a diversidade de gênero sexual, assim como as rivalidades antagônicas existentes entre meios artísticos (*medium*), percam suas conotações tradicionais somente pela aplicação da apropriação de imagens, o que reforça nossa assertiva de que a apropriação é um procedimento que pode assumir aspectos tanto teóricos (conceituais, em termos de alusões a outros trabalhos), quanto pragmático (a utilização em si de imagens apropriadas), e que privilegia coautorias ou coparticipações de outros artistas, independentemente de época ou consentimento.

Essas coautorias e coparticipações de artistas de outros tempos históricos possibilitam ainda concluir que a apropriação de imagens é um fenômeno transcultural, se entendermos que atravessar uma fronteira temporal implica a mesma operação de travessia de uma fronteira cultural. Não fosse assim, como explicar o interesse que obras de artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Caravaggio, Rubens, Velásquez, Courbet, Manet, Monet e tantos outros exercem sobre as gerações posteriores? Ou o interesse de Picasso por Velásquez, El Greco,

pela escultura ibérica e pela tradição greco-romana? Ou de Matisse com a influência da arte africana e, principalmente, de autocitações de suas próprias esculturas representadas em várias de suas pinturas, eliminando, mediante esse artifício da autocitação, o antagonismo existente entre os meios *escultura* e *pintura*? Ou como justificar incontáveis recriações de obras como *As meninas*, de Velásquez, produzidas na Europa por Picasso e tantos outros artistas; no Brasil por Waltercio Caldas, Nelson Leirner e Siron Franco, dentre outros; e, na Bahia, por Murilo e Anderson Santos?

As questões em relação à miríade de problematizações postas em evidência pela apropriação de imagens da história da arte continuam em aberto e assim permanecerão enquanto houver criações artísticas movidas por interesses críticos, analíticos e expressivos. Isso significa que a apropriação de imagens, em nossa opinião, assume papel preponderante como agente potencializador de processos criativos na arte contemporânea e que pode servir a diversos propósitos. A relevância desse recurso poético, como possibilidade de criação, foi observada no cotejamento dos trabalhos de artistas brasileiros e baianos, aqui relacionados e comentados, e também responde à questão da pesquisa *Quais artistas usam preponderantemente esse recurso em suas poéticas e quais os sentidos advindos da sua aplicação?*

Em relação às questões da pesquisa, concluímos que as apropriações ou ressignificações no Brasil e na Bahia se dão por variados meios e assumem características as mais diversas, dentre as quais:

- a) de **comentário sobre o próprio *medium* ou linguagem utilizada**, casos de Waltercio Caldas (com *Matisse, talco; Los Velásquez; Espelho para Velásquez*); com Gustavo von Ha (*Não pintura 24 LC; Não pintura 25 WC*); com Taigo Meireles (em *Rembrandt e o fio especular; Rembrandt*); e Anderson Santos (com *El corazón de las tinieblas; Estudo para uma crucificação - variação sobre Las Meninas*);
- b) de **homenagem, tributo**, tais como vistos em Nelson Leirner (com *New York, New York; Homenagem a Mondrian*); Paulo Bruscky (com *Homenagem a Morandi I; Homenagem ao Fluxus*); e Bel Borba (com *Di Cavalcanti; A idade da terra*);
- c) de **deflagrador de processos criativos**, com Regina Silveira (*In absentia: obras primas (M.D.); In absentia (Meret Oppenheim)*); com Gia (*Diga conosco: GI-A; Helio e Ana Bella Geiger*); com Willyams Martins (*Cartaz Ladrão de graffiti*); com Tuti Minervino (*Releitura Lili*);

- d) de **comentários parodísticos e irônicos**, com Nelson Leirner (*Um nenhum cem mil; Duchampbike; Duchampbike II; Xeque-mate*); com Julio Plaza e Regina Silveira (*Técnica do pincel 1; Técnica do pincel 2*); com Nelson Screnci (*Metamorfose cultural*); com Lorenzo Castellini ([*Sem título*]); com Lenio Braga (*Monalisa & moneyleague; O colecionador de primitivos*);
- e) de **intelectuação**, com Daniel Senise (*O sol me ensinou que a história não é tão importante; Skira*); com Paulo Vivacqua (*Nymphneas*); com Adriana Varejão (*Varejão acadêmico: heróis; Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo); Parede com incisões à la Fontana*); com Marepe (*Notícias da Lagoa*);
- f) de **comentários de gênero**, com Alex Flemming (*Sem título (máscaras do atleta); Sem título* da série *Atletas*); com Hudinilson Jr. (*Sem título*); com Leticia Cobra Lima (*Grandes mestres; Mero detalhe*); com Marcio Banfi (*Conversa entre Dürer e Morrissey*); com Juarez Paraiso (*Cristo-mulher*).
- g) de cunho **político-ideológico**, com León Ferrari (*Nosotros no sabíamos*); com Adriana Varejão (*Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento*); com Waldomiro de Deus (*Violência, ontem, hoje e amanhã*); com Lenio Braga (*A curra*); com Adriano Castro (*Sem piedade; A lança de São Longuinho II*); com Gia (*Não propaganda*); com Yuri Ferraz (*Seja super herói*).

Já em relação à questão *Por que se busca ressignificar imagens já existentes?*, a que nos propusemos elucidar, concluimos ser em função de valores culturais ou ideais almejados e existentes nas imagens-fontes e a reflexão promovida entre estas e o novo contexto cultural em que aqueles valores são inseridos. Ao assim proceder, aqueles valores assumem função legitimatória nas criações artísticas nessa nova inserção, deslocando valor e historicidade à peça atual, o que acreditamos seja a principal motivação da apropriação. Assim, tudo indica que a explicação para a razão de se apropriar encontra sua justificativa nos sentidos resultantes dessa confrontação entre os valores das imagens-fontes com os atuais.

Outra questão posta e desenvolvida foi *Em que medida as imagens existentes, transfiguradas em novas concepções plásticas, traduzem a sensibilidade contemporânea?* Cremos ter encontrado a resposta se considerarmos “sensibilidade contemporânea” na acepção que leva em conta aspectos de *descentralidade*, de *multiplicidade* e de *heterogeneidade* observados na produção artística da cultura contemporânea ou pós-moderna, como antíteses dos valores modernistas de

centralidade, unidade e homogeneidade. Assim, na dinâmica da utilização de imagens, encontramos aspectos valorizados na contemporaneidade, tal qual o predomínio da ideia em relação ao bem fazer manual (como em Daniel Senise, em *Eva*, onde estabelece “coautoria” com Brecheret, ao fazer circundar uma escultura do mestre modernista com um muro de tijolos; ou em Regina Silveira que em *In absentia: obras primas (M.D.)* “projeta” sombras de esculturas de Duchamp; ou ainda no aproveitamento de reprodução de baixa qualidade gráfica de páginas de revista com a imagem de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, utilizada por Willyams Martins em *Sem título*).

Esses aspectos de predomínio da ideia em relação ao fazer manual, de valoração processual em detrimento do trabalho finalizado, de hibridismo de linguagem e interdisciplinaridade, do aspecto inconclusivo de muitos trabalhos, parecem caracterizar o que hoje se entende por arte contemporânea e figuram em um cenário onde a atividade artística é algo que o artista compartilha com o público no nível mais comum da experiência cotidiana.

Esse mesmo entendimento do que seja arte contemporânea parece elucidar o que é uma das mais injustas acusações formuladas aos artistas apropriacionistas e a que sintetizamos na questão *É a apropriação/ressignificação legítima ou apenas um recurso operacional que esconde ou disfarça uma “incapacidade” criativa do artista contemporâneo?* Se entendermos *criatividade* e *originalidade* como questões vinculadas a pressupostos modernistas (como postuladas por muitos teóricos), entenderemos que no contexto pós-moderno esses valores perdem relevância e, isto aceito, explicariam que a apropriação não poderia ser fruto de incapacidade criativa do artista. Pelo contrário, muitos trabalhos que se valem de apropriações apresentam complexidades que atestam seu alto grau de concepção e de soluções técnicas que em nada ficam a dever, em termos comparativos, às obras modernistas ou de séculos anteriores. Basta pensarmos em Waltercio Caldas, com *Espelho para Velásquez*, em Daniel Senise, com *Eva* e *O sol me ensinou que a história não é tão importante*, em Gustavo von Ha, com *Não pintura 24 LC* e *Não pintura 25 WC*, ou então em Vauluizo Bezerra, com *Trajetos*, para mencionar exemplificações no Brasil de trabalhos de sofisticadas concepções e realizações. Essa sofisticação processual é igualmente notada no processo criativo de Rodrigo Andrade, nas obras que elaborou em coautoria com Ranchinho. O trabalho de Rodrigo Andrade termina por destacar os valores plásticos e dar visibilidade à obra de Ranchinho, ao propor a exibição, lado a

lado, das pinturas dos dois artistas, iniciativa que resulta em destacar e valorizar a produção de Ranchinho.

Já em relação à questão *Quais fontes da história da arte são mais usadas e por quais motivos?*, tivemos reiteradas oportunidades, em várias seções, de caracterizar as conclusões a que chegamos, dado ao fato de que as obras e os artistas mais destacados, independentemente da época em que foram produzidas e onde seus criadores viveram, exerceram notáveis influências sobre as gerações posteriores. Dessa abrangência temporal, destacam-se, em especial, a tradição clássica greco-romana, os Renascimentos italiano e nórdico, alguns artistas maneiristas, barrocos, neoclássicos e românticos e, em maior grau e abrangência, os artistas mais exponenciais das vanguardas históricas do século 20.

A pesquisa elencou 74 artistas brasileiros e 45 baianos ou radicados na Bahia, totalizando 119 indivíduos ou grupos que tiveram alguns de seus trabalhos comentados e postos em relação a referentes, a ideias e a investigações de 50 artistas estrangeiros. Ainda que aqui tenhamos citada a totalidade de 119 criadores brasileiros (incluindo os da Bahia), entendemos que, em termos quantitativos, a abrangência de artistas que utilizam apropriações de imagens é ainda superior a esse total, razão pela qual não se buscou, como objetivo da pesquisa, a quantificação e nomeação de todos que praticam apropriações, em razão da nossa opção metodológica de investigação ser qualitativa e por almejarmos investigar mais os significados e relações entre as obras do que criar uma tabela estatística de artistas apropriadores. Contudo, reconhecemos que o número de artistas e das 359 obras relacionadas ao enfoque apropriacionista, aqui constantes, avulta não somente pelas problematizações que propõem em relação aos trabalhos anteriores, mas também pela capilaridade presente na produção artística internacional e brasileira; isto por si só justificaria o desdobramento de posteriores pesquisas e o aprofundamento de algumas questões que não foram aqui tratadas, pois tornaria o trabalho muito extenso. Registramos, portanto, que ainda que tenhamos imaginado, inicialmente, ser grande o número de artistas brasileiros que se valem de apropriações, a quantificação no levantamento feito nos surpreendeu, o que significa que isso só reforça a relevância que o procedimento poético da apropriação instaura na arte no Brasil, o que pudemos demonstrar nesta pesquisa.

Vislumbramos como uma possível continuidade da pesquisa o desenvolvimento do escopo teórico da apropriação de imagens e como se relacionam as principais teorias e suas particularidades, discutidas a partir de análises da

bibliografia existente sobre o assunto, algo que chegamos a esboçar e apresentar na etapa de Qualificação deste doutoramento, como um possível capítulo que apresentasse, do ponto de vista histórico e crítico, as principais ideias vinculadas à apropriação de imagens. Mas, dado a complexidade do tema, a prudência – como bem notou a banca avaliadora durante a Qualificação – recomendava deixar provisoriamente de lado, já que demandava maior complexidade e se distanciava do objetivo geral da pesquisa, algo que pretendemos retomar e dar continuidade posteriormente.

Uma das dificuldades encontradas durante a pesquisa foi o acesso às obras, muitas das quais só puderam ser vistas em função do desenvolvimento digital dos canais de comunicação da Internet e sítios de instituições e de artistas ou, ainda, diretamente dos arquivos dos artistas, já que muitas delas não se encontravam em coleções públicas acessíveis à visita. Esta dificuldade, prevista desde o início, foi uma das motivações que nos levou a optar pelo procedimento metodológico de análise de obras a partir de reproduções impressas em catálogos, em publicações e por meio eletrônico. Foi fundamental a colaboração de muitos artistas que franquearam depoimentos, imagens e informações técnicas (títulos, dimensões, onde a obra se encontra); graças a eles, a pesquisa pode se consolidar sem contratempos dentro do cronograma previsto. Apesar disso, infelizmente, e por razões que não nos foram ditas, houve também alguns artistas baianos que não atenderam aos nossos pedidos e que, por isso, foram aqui somente abordados tangencialmente, porém, sem comprometer substancialmente o resultado da investigação.

Outra dificuldade encontrada foi que acreditamos haver muitas outras obras calcadas em apropriações de imagens feitas por artistas que aqui não foram mencionados, principalmente das regiões Norte e Nordeste do país. Em função da própria dinâmica da investigação, que não dispunha de recursos financeiros para viagens, e do procedimento metodológico adotado de considerar o acesso às obras mediante reproduções impressas e por meios digitais, e também em função do tempo de duração da pesquisa, ficamos limitados ao que pudemos prospectar em livros, catálogos, exposições visitadas e contatos diretos com artistas. Dado à extensão territorial e aos custos que significariam deslocamentos para outros estados, percebemos ser relativamente pequena, no nosso levantamento, a representatividade das regiões Norte e Nordeste, excetuando-se, naturalmente, a Bahia, já contemplada

nos objetivos da pesquisa desde o início, em função da nossa atuação e conhecimento prévio como pesquisador e professor.

Face ao exposto, concluímos que o potencial criativo da apropriação de imagens, em quaisquer de suas modalidades, seja tomada a outros criadores ou em relação ao ambiente cultural, reitera a principal premissa desta pesquisa, a de que a apropriação de imagens é um recurso teórico-operatório praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes, concedendo, ao fazer artístico, caracteres de intelectuação e erudição de conhecimento, sendo que, por meio desse procedimento, ainda lhes são dados novos sentidos.

Demonstram, de igual maneira, que as qualidades do discurso visual anterior são deslocadas para a nova produção, em quaisquer apropriações de imagens, principalmente quando utilizadas como procedimento de criticidade, o que significa dizer que, em qualquer obra apropriada, são transmitidos e percebidos tanto os valores visuais das imagens-fontes, quanto os acrescidos pelo artista apropriacionista. Esse procedimento, por intermédio da resignificação, seria autossuficiente tanto para assegurar seus valores artísticos, quanto legitimá-los. Essas características seriam, então, inerentes ao próprio processo de apropriação e de suas variantes, algo que as obras aqui elencadas, incontestavelmente, demonstraram.

REFERÊNCIAS

Livros e dicionários

À MANEIRA DE. In: CUNHA, Almir Paredes Cunha. **Dicionário de artes plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. p. 225. v. 1.

ADAMS, Laurie. **The methodologies of art: an introduction**. 2nd. ed. [Boulder, CO]: Westview Press, 2010.

ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de; BRITO, Stella Regina Soares de; SANJAD, Thais Alessandra Bastos Caminha. **Azulejaria em Belém do Pará: inventário: arquitetura civil e religiosa – século XVIII ao XX**. Brasília, DF: Iphan, 2016.

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Filô/Estética). p. 165-189.

AMARAL, Aracy A. A gênese de Operários, de Tarsila. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006a. v. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar, p. 57-62.

_____. Os caminhos da arte e o citacionismo. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006a. v. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar, p. 312-317.

_____. Vik Muniz: o ilusionismo além da aparência especular. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006b. v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, p. 306-310.

_____. Visita a Caetano de Almeida. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006b. v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil, p. 267-268.

ARASSE, Daniel. **Não se vê nada, descrições**. Lisboa: KKYM, 2014. (Imago).

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. (Imprensa universitária; 66).

_____. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. Manet e a pintura italiana. In: _____. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 417-425.

_____. Prefácio; O valor crítico da “gravura de tradução”. In: _____. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 7-10; p. 16-21.

_____; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. (Teorias da arte; 8).

ARNHEIM, Rudolf. **O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais**. Lisboa: Edições 70, 1988. (Arte e comunicação, 52).

AUMONT, Jacques. **A imagem: olhar, matéria, presença**. 3. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011. (Mimésis Artes e Espetáculo; 14).

BARATA, Mario. Landi na arquitetura do Grão Pará e influxo do tardo-barroco italiano. In: LANDI, Antônio José. **Amazônia felsínea: itinerário artístico e científico de um arquiteto bolonhês na Amazônia do século XVIII**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999. p. 247-257.

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 143-149.

BARRETT, Terry. **A crítica de arte: como entender o contemporâneo**. Porto Alegre: AMGH, 2014.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASTOS, Carlos. **Carlos Bastos**. Rio de Janeiro: C. Bastos, 2000. 228 p.

BAZIN, Germain. O balé dos profetas em Congonhas do Campo. In: _____. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: 1971. p. 281-296.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **The voyager's Brazil: imagery of the New World**. Metal Livros; Odebrecht Foundation, 1995. v. 1.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM; Escola de Arquitetura, Universidade do Minho, 2014. (Imago).

_____. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BESANÇON, Alain. A arte e o cristianismo. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 31-53. (Texto & arte; 17).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1998.

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. Modernidade, realismo e história da arte: o velho músico de Manet. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura**

francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. (Arte moderna práticas e debates; v. 1). p. 80-103.

BOIS, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 13-27.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009. (Todas as Artes).

BRETT, Guy. Guia geral do terreno. In: _____. **Aberto fechado**: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. p. 11-55.

BRUSCKY, Paulo; NAVAS, Adolfo Montejo. **Poesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify; APC - Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke. In: EVANS, David (Ed.). **Appropriation**: documents of contemporary art. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. p. 178-188.

BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**: Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Arte +).

CALABRESE, Omar. A intertextualidade na pintura: uma leitura de Os Embaixadores de Holbein. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p.159-187.

CALDEIRA, Glaucio Vicente. **Apropriação da apropriação**: um estudo sobre a produção de “my collection”. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, Belo Horizonte.

CALIRMAN, Claudia; GARCÍA, Alexandra; RANGEL, Gabriela (Ed.). **Antonio Manuel**: I want to act, not represent! New York: Americas Society; São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo. (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções estratégicas. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 257-270.

COCCHIARALE, Fernando. **Anna Bella Geiger**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Arte brasileira contemporânea).

COELHO, Teixeira. **Coleção Itaú contemporâneo**: arte no Brasil, 1981-2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

_____. **Moderno pós moderno**: modos & versões. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____; MOLINO, Denis Donizetti Bruza. **Olhar e ser visto**. São Paulo: Comunique, 2008. Catálogo de exposição. (Coleção Masp).

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005. (Livre pensar; 17).

_____. **O corpo da liberdade:** reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna:** introdução às teorias do contemporâneo. 6 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

COTTON, Charlotte. Revivido e refeito. In:_____. **A fotografia como arte contemporânea.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 191-217. (Arte&fotografia).

COUTINHO, Riolan Metzker. **Desenhos, gravuras e pinturas:** Riolan. Brasília: Ministério da Cultura; Salvador: Secretaria de Cultura, 2010.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A história da arte após a crise do modernismo: o caso brasileiro. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 61-67.

CRIATURAS primordiais: serpente; Criaturas primordiais: cobra. In: MARTIN, Kathleen (Ed.). **O livro dos símbolos:** reflexões sobre imagens arquetípicas. Köln: Taschen, 2012. p. 194-199.

CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: _____. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção a). p. 115-124.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de artes plásticas.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. v. 1.

D'ALLEVA, Anne. **Methods & theories of art history.** 2nd ed. London: Laurence King Publishing, 2015.

DAMISCH, Hubert. **The judgment of Paris.** Londres; Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

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

_____. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP; Odysseus, 2006.

_____. Beyond the Brillo box: the visual arts in post-historical perspective. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992. In: BARRETT, Terry. **A crítica de arte:** como entender o contemporâneo. Porto Alegre: AMGH, 2014.

DAVIES, Penelope J. E. et al. **A nova história da arte de Janson**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. Arte paleocristã e arte bizantina. In: _____. **A nova história da arte de Janson**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 243-285.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DERRIDA, Jacques. Signature event contex. In: **Glyph 1**, 1977.

DICIONÁRIO Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. (ArteFíssil; 5).

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013b. (Coleção Trans).

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas).

DRESSEN, Anne. Sturtevant's fake mirages. In: MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. **Sturtevant**: the razzle dazzle of thinking. Vérone, Itália: JRP Ringier, 2010. p. 17-22.

DUGNANI, Patricio. As ciências herméticas: alquimia. In: _____. **A herança simbólica na azulejaria barroca**: os painéis do claustro da Igreja de São Francisco da Bahia. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012. (Academack, 6). p. 63-69.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **Mocidade morta**. 3. ed. São Paulo: Editora Três, 1973.

ECO, Umberto (Org.). A beleza dos monstros. In: _____. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 131-153.

EMBLEMA. In: DICIONÁRIO Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 173.

EVANS, David (Ed.). **Appropriation**: documents of contemporary art. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. (Crítica de arte; 2). p. 35-46.

FAGIOLO, Maurizio. As metodologias. In: _____.; ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. p. 87-106. (Teorias da arte; 8).

FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. In: _____ (Ed.). **25ª Bienal de São Paulo**: Iconografias metropolitanas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 22-37.

_____. Uma volta ao mundo de Nelson Leirner. In: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner 2011-1961 = 50 anos**. São Paulo SESI-SP Editora, 2011. p. 11-30.

FAVARETTO, Celso. Por que Oiticica? In: BOUSSO, Vitória Daniela et al. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. p. 78-89.

FER, Briony. Depois da modernidade? In: FRASCINA, Francis et ali. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998a. (Arte moderna práticas e debates; v. 1). p. 46-49.

_____. Imagens invisíveis: a representação visual e a linguagem. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998a. (Arte moderna práticas e debates; v. 1). p. 15-21.

FERRARI, Leon. Sobre a dor dos outros. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **27ª Bienal de São Paulo: como viver junto**. Editores: Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 2006a. Exposição de 7 out. a 17 dez. 2006.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Texto & Arte; v. 10).

FLEXOR, Maria Helena; FRAGOSO, Frei Hugo. **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOSTER, Hal. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista Ltda., 1996.

_____. (Ed.). **The anti-aesthetic: essays on postmodern culture**. New York: The New Press, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Lisboa: Edições 70, 2014. (Biblioteca de filosofia contemporânea; 46).

FRAGA, Myriam (Org.). **Calasans Neto**. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais, 2007.

FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo. In: _____; HARRISON, Charles; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998b.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. A paixão de Cristo por José Joaquim da Rocha depois de Adrien Collaert. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares et al (Org.). **Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte CBHA, 2016. p. 227-237.

_____. Origem e evolução dos modelos retabilísticos. In: _____. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 349-401.

FREUD, Sigmund. **Inhibition, symptom et angoisse**. Paris: PUF, 1978.

_____. **Introduction à la psychanalyse**. Paris: Payot, 1970.

FROTA, Lélia Coelho. **Ataíde**. Rio de Janeiro RJ: Nova Fronteira, 1982.

GARB, Tamar. O observador histórico. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998a. (Arte moderna práticas e debates; v. 1). p. 276-289.

GENETTE, Gérard. O reverso dos signos. In: _____. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 179-196. (Debates; Crítica).

GERCHMAN, Rubens. **Rubens Gerchman**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Arte brasileira contemporânea).

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLDING, John. Cubismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. p. 38-57.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. A necessidade da tradição: uma interpretação da poética de I. A. Richards. In: GOMBRICH, Ernst Hans. **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman, 2012. Organização de Richard Woodfield. p. 169-188.

_____. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMES, Alair. **A new sentimental journey**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte contemporânea e crítica de arte. In: _____. FABRIS, Annateresa (Org.). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. (Crítica de arte; 2). p. 35-46.

GORDILHO, Viga. Casa 401: deslocamentos de memórias: uma experiência como artista-curadora. In: MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luis Edegar; MONTEIRO, Rosana Horio. **Cultura visual e desafios da pesquisa em artes**. Goiânia: ANPAP, 2005. 2. v.

GROUP MU (Ed.). **Collages**. Paris: Union Générale, 1978.

GULLAR, Ferreira. Apêndice 3: Teoria do não-objeto. In: _____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 289-301.

HAINLEY, Bruce. **Under the sign of [sic] Sturtevant volte-face**. Los Angeles, EUA: Semiotext(e), 2013.

HAMBLÉN, Karen. Beyond universalism in art criticism. In: BLANDY, Dough; CONGDON, Kristin. **Pluralistic approaches to art criticism**. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1991.

HARRISON, Charles. Impressionismo, modernismo e originalidade: Introdução. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998a. (Arte moderna práticas e debates; v. 1). p. 141-143.

_____. Pissarro. In: FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998a. (Arte moderna práticas e debates; v. 1). p. 186-192.

HAUSER, Arnold. Os tempos pré-históricos. In: _____. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 1-23. (Paidéia).

HEARTNEY, Eleanor. Re-creating Sturtevant. In: **Art in America**. New York, USA, v. 102, n. 10, p. 136-143, Nov. 2014.

HOLZWARTH, Hans Werner (Ed.). **Marepe**. Berlim: Galerie Max Hetzler: São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2007.

HONOLD, Alexander. A querelle na Alemanha: Hölderlin e a invenção de uma antigüidade contemporânea. In: MARQUES, Luiz (Org.). **A constituição da tradição clássica**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 313-324.

ITAÚ CULTURAL. **Singularidades/anotações: Rumos artes visuais 1998-2013**. São Paulo, 2014. Não paginado. Catálogo de exposição realizada de 28 ago. a 26 out. 2014.

JAMESON, Fredric. Postmodernism and consumer society. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic: essays on postmodern culture**. New York: The New Press, 2002. p. 127-144.

JUSTINO, Maria José. Criticar... é entrar na crise: uma perspectiva histórica da crítica de arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa. **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. p. 13-34. (Crítica de arte; 2).

KERN, Maria Lúcia Bastos. História da arte e a construção do conhecimento. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 68-78.

KRISTEVA, Julia. **Semiotik**. Paris: Editions du Seuil, 1969.

LEIRIS, Michel. **Journal 1922-1989**. Paris: Gallimard, 1992.

LEITE, Reginaldo da Rocha. A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 518-524.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 8, p. 7-66, 1944.

LINS, Eugênio de Ávila. Engenheiro Antonio Rodrigues Ribeiro e sua prática profissional na Bahia setecentista. In: **Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte**. Porto: Universidade do Porto, 2007. p. 153-157.

LIPPARD, Lucy. No regrets. Art in America, jun. jul. 2007, p. 78. In: BARRETT, Terry. **A crítica de arte: como entender o contemporâneo**. Porto Alegre: AMGH, 2014.

LLOYD-JONES, Hugh. Memória biográfica. In: WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 15-45. (Clássicos; 8).

LONGHI, Roberto. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses**. 5. ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. p. 24-37.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Carlo Ginzburg e a história da arte: o objeto artístico tomado como ponto de partida para a interpretação historiográfica. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (Org.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p. 28-34.

MARQUES, Luiz. Apresentação: imitação e meta-imitação dos antigos. In: _____ (Org.). **A constituição da tradição clássica**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 9-16.

MELLO, M. S. Daniel Senise: XXIX Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. In: RUGGERI, Maria Carolina Duprat. **Daniel Senise**. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013. (Folha Grandes Pintores Brasileiros; v. 22).

MESQUITA, Newton; YIDA, Claudio; SANTOS, Daniel Pereira dos (Org.). **Newton Mesquita: releituras, pinturas, desenhos, esculturas**. São Paulo: Capella Editorial, 2012.

MIDDLEJ, Dilson et al. Diálogos da arte brasileira com a história da arte. In: BENEVIDES, Silvio Cesar Oliveira; PENTEADO JÚNIOR, Wilson Rogério. **Pelas lentes do Recôncavo**: escritos de teoria social, artes e humanidades. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2016. p. 13-29.

MINK, Janis. **Duchamp**. Köln, Alemanha: Taschen, 2000.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Filô/Estética). p. 165-189.

MONET, Claude. **Monet**: Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011. (Grandes Mestres; v. 3).

MOXEY, Keith. **Visual time**: the image in history. Durham and Londres: Duke University Press, 2013.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 84-101.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. São Paulo: Cultrix, 1968.

OSÓRIO, Ubaldo. **A Ilha de Itaparica**: história e tradição. 4. ed. [Salvador]: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

O'SULLIVAN, Simon. **Art encounters Deleuze and Guattari**: thought beyond representation. London: Palgrave, 2006.

OTT, Carlos. Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 7, p. 7-34, 1943.

OWENS, Craig. The discourse of others: feminists and Postmodernism. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. New York: The New Press, 2002. p. 65-92.

PALHARES, Taisa Helena P. (Org.). **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo**: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do Renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____; SAXL, Fritz. **Mitología clásica en el arte medieval**. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2015. (Chiribitas; 7).

PARAISO, Juarez et al. **A obra de Juarez Paraiso**. Coordenação de Washington Falcão. Salvador: Juarez Paraiso, 2006.

- PAREYSON, Luigi. VI. Leitura, interpretação e crítica. In: _____. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 211-262.
- PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo, abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998b.
- PESCUMA, Cristina. Conclusão. A contemporaneidade: entre labirintos e rizomas. In: PASQUALI, Lanussi. **A arte contemporânea e o pensamento da diferença**. [Salvador], Bahia: Blade, 2013. p. 94-101.
- RAIMONDI, Marcantonio. In: DICIONÁRIO Oxford de arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 436.
- RESENDE, Ricardo. **Posição amorosa**: Hudinilson Jr. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Tarsila do Amaral**. Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Folha grandes pintores brasileiros; 3).
- RICHARD, André. **A crítica de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Universidade hoje; 12).
- ROUILLÉ, André. A fotografia dos artistas. In: _____. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 287-332.
- RUGGERI, Maria Carolina Duprat. **Daniel Senise**. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013. (Folha Grandes Pintores Brasileiros; v. 22).
- RUHRBERG, Karl et al. **Arte do Século XX**. Lisboa: Taschen, 2010. v. 1 e 2.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Semiótica plástica**. 2004. p. 57-73.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita**: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- SEARLE, John R. **Intencionalidade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Tópicos).
- SEVERYNS, Albert. **Homèrè**. Brussels: Office de la Publicité, 1944-48. 3 v.
- _____. Pomme de Discorde et judgement des déesses. In: **Phoibos**, vol. 5. 1950-51. p. 145-172.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Frei Ricardo do Pilar**: o pintor seiscentista do Rio de Janeiro. Salvador: Tipografia Benedictina, 1950. (Ars Historiae Brasiliae).
- SOBREDETERMINAÇÃO. In: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1758.

THÉOPHILE THORÉ. In: DICIONÁRIO Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 522.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ULMER, Gregory L. The object of post-criticism. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. New York: The New Press, 2002. p. 93-125.

VASARI, Giorgio. Rafael de Urbino, pintor e arquiteto. In: _____. **Vidas dos artistas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 495-519.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. **Dias & Riedweg**: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. (Pensamento em arte).

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

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (ArteFíssil; 7).

_____. **Histórias de fantasma para gente grande – Aby Warburg**: escritos, esboços e conferências. Organização Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (História social da arte; 8).

WELCHMAN, John C. **Art after appropriation**: essays on art in the 1990s. [New York]: Routledge, 2003.

WIND, Edgar. **A eloquência dos símbolos**: estudos sobre arte humanista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Clássicos; 8).

_____. **Pagan mysteries in the Renaissance**. New York: The Norton Library, 1968.

WOODFIELD, Richard (Org.). **Gombrich essencial**: textos selecionados sobre arte e cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012.

Catálogos, periódicos, folders, dissertações e teses

ALZUGARAY, Paula. Marepe: fusionismo baiano. In: **Select**: arte e cultura contemporânea. São Paulo, ano 04, n. 21, p. 60-66, dez. 2014 jan. 2015.

_____. Montar o quebra-cabeça ou desconstruir a pose, por Santarosa Barreto. In: **Select**: arte e cultura contemporânea. São Paulo, ano 05, n. 28, p. 96-98, fev. mar. 2016.

AVELAR, Ana. A ilusão do gesto. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. inventário; arte outra. São Paulo: MAC USP Ibirapuera, [2016]. Folder de exposição

de Gustavo Von Ha, com seis páginas em policromia, cinco dobras, não paginado. Exposição de 3 set. 2016 a 5 fev. 2017.

BARRETTO, Fátima. Hansen Bahia: o artista alemão que adotou nossa “nação”. **Revista da Bahia**, Salvador, n. 40, p. 96-98, semestral, abr. 2005.

BORBA, Bel. **Glauber Rocha por Bel Borba**. Salvador: Conjunto Cultural da Caixa, 2005. Catálogo de exposição, não paginado. Exposição de 11 mar. a 17 abr. 2005.

BOUSSO, Vitória Daniela et al. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. Catálogo.

CALDEIRA, Glaucio Vicente. **Apropriação da apropriação:** um estudo sobre a produção de “my collection”. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, Belo Horizonte.

CARLÍNIO. **A circularidade do tempo**. Catálogo de exposição realizada na Galeria de Arte Nino Nogueira, Salvador, 2000. Não paginado.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Gráfica utópica:** arte gráfica russa 1904-1942. São Paulo, [2001?]. Catálogo de exposição de 6 dez. 2001 a 17 fev. 2002. 176 p.

_____. **Ciclo:** criar com o que temos. São Paulo, 2014. Folder de exposição realizada de 23 ago. a 27 out. 2014.

CICCACIO, Ana Maria. Gisela Motta e Leandro Lima: exercícios sobre a espera e seus significados. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, n. 20, p. 26-28, bimestral, jul. ago. 2013.

COELHO, Teixeira; MOLINO, Denis Donizetti Bruza. **Olhar e ser visto**. São Paulo: Comuniqué, 2008. Catálogo de exposição. (Coleção Masp).

DARZÉ, Paulo; DARZÉ, Thaís (Org.). **Homenagem a Floriano Teixeira**. [Salvador]: Paulo Darzé Galeria de Arte, [2013]. 172 p. Catálogo da exposição ocorrida de 15 mar. a 13 abr. 2013.

DEBORAH, Leda (Org.). **90 anos Hansen Bahia**. Cachoeira, BA: Fundação Hansen Bahia; Salvador: Centro Cultural Correios, 2005. Catálogo de exposição, não paginado. Curadoria de Leda Deborah.

FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. In: _____ (Ed.). **25ª Bienal de São Paulo:** Iconografias metropolitanas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. p. 22-37.

_____. Uma volta ao mundo de Nelson Leirner. In: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner 2011-1961 = 50 anos**. São Paulo SESI-SP Editora, 2011. p. 11-30.

FAVARETTO, Celso. Por que Oiticica? In: BOUSSO, Vitória Daniela et al. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999. p. 78-89.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Imagens construídas, imagens destruídas. In: ITAÚ CULTURAL. **A invenção de um mundo**: coleção da Maison Européenne de la Photographie. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, p. 156-161.

FERRARI, Leon. Sobre a dor dos outros. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **27ª Bienal de São Paulo**: como viver junto. Editores: Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 2006a. Exposição de 7 out. a 17 dez. 2006.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo**. Curadoria geral de Sheila Leirner. São Paulo: Fundação Bienal, 1985. Exposição de 4 out. a 15 dez. 1985.

_____. **27ª Bienal de São Paulo**: como viver junto. Editores: Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 2006a. Exposição de 7 out. a 17 dez. 2006.

_____. **27ª Bienal de São Paulo**: como viver junto: guia. Curadoria geral de Lisette Lagnado. São Paulo: Fundação Bienal, 2006b. Exposição de 7 out. a 17 dez. 2006.

_____. **32ª Bienal de São Paulo**: incerteza viva. Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal, 2016. Exposição de 7 set. a 11 dez. 2016.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia 2007-2008. [Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2009]. Catálogo.

GATTI, Fabio Luiz Oliveira. **A fotografia em quatro atos**: narrativas improváveis sobre a imagem e sua feitura. Campinas, SP: [s.n.], 2013. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 323 f.

GIA. In: **Salão de m.a.i.o.** Folder em preto e branco, com uma dobra, 29,7 x 21,3 cm. (formato fechado). Salvador, 2004. Texto de Alejandra Muñoz.

HANSEN BAHIA. **Hansen Bahia 1915-2015**. Organização de Paulo Bina, Délio Pinheiro e Jomar Lima. Salvador: Assembleia Legislativa; Fundação Hansen Bahia, 2014.

ITAÚ CULTURAL. **Singularidades/anotações**: Rumos artes visuais 1998-2013. São Paulo, 2014. Não paginado. Catálogo de exposição realizada de 28 ago. a 26 out. 2014.

LEHMKUHL, Luciene. O lugar da imagem na reinstalação warburgiana. In: **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, n. 11, jul./dez. 2005, p. 228-232.

LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner**: ironias visuais. Salvador: Paulo Darzé Galeria de Arte, 2000. Catálogo de exposição de 14 a 24 nov. 2000, não paginado.

_____. **Nelson Leirner 2011-1961 = 50 anos**. São Paulo SESI-SP Editora, 2011.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 8, p. 7-66, 1944.

MARTINS, Aldemir. **Pinturas-desenhos-esculturas**. Catálogo de exposição inaugural da Errol Flynn Galeria de Arte. Belo Horizonte, MG, 2005. Exposição de 30 maio a 15 jun. 2005. 28 p.

MINERVINO, Tuti. **Tuti va bene**: 10 anos de produção de Tuti Minervino. Catálogo. Textos de Ayrson Heráclito, Marcelo Rezende e Pedro Marighella. Salvador: Língua Solta, 2010.

MORENO, Gustavo. **Cada um de nós, também os outros**. Catálogo de exposição realizada na Paulo Darzé Galeria de Arte, Salvador, Bahia, de 8 nov. a 7 dez. 2012. Não paginado.

MUNIZ, Vik. **Vik Muniz**: catalogue raisonné 1987-2015. 2 v. Organização de Pedro Corrêa do Lago. 1. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2015.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. **Sturtevant**: the razzle dazzle of thinking. Vérone, Itália: JRP Ringier, 2010.

MUSEU DE ARTE DA BAHIA. **O Museu de Arte da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 1997.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Prêmio Masp 2013**: Regina Silveira, Odires Mlászho, Rodrigo Braga. [São Paulo]: Comuniquê Editorial, [2013]. Catálogo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. **Museu de Arte Moderna da Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; São Paulo: Editora Gráficos Burti, 2002.

_____. **O Museu de Arte Moderna da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 2008.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Arte brasileira contemporânea**: doações recentes/96. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, [1996?]. Catálogo em cores.

_____. **O útero do mundo**. Curadoria de Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Exposição de 5 set. a 18 dez. 2016.

MUSEU REGIONAL DE ARTE DE FEIRA DE SANTANA. **Acervo**. Feira de Santana: UEFS; Salvador: SCT/IGBA, 2000. 62 p. Catálogo organizado por Gil Mário de Oliveira Meneses.

OTT, Carlos. Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 7, p. 7-34, 1943.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (Org.). **Através Inhotim**. 2. ed., rev. ampl. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015.

PÉREZ-ORAMAS, Luis et al. **Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Projeto releitura**. Textos de Ciza França Lourenço e Ana Maria M. Belluzzo. São Paulo, [dez. 1994], não paginado. Catálogo de exposição.

_____. **Antonio Parreiras**: pinturas e desenhos. Curadoria de Ana Paula Nascimento. Textos de Ivo Mesquita, Kátia de Marco, Telma Cristina Mösken e Ana Paula Nascimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. Catálogo de exposição realizada de 6 out. 2012 a 10 mar. 2013.

RICHTER, Hans. **Dadá 1916-1966**: documentos do movimento Dadá internacional. Munique: Goethe Institut, 1984. Catálogo de exposição.

ROMERO, César. **Cromutações**: pinturas. Catálogo de exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia em 2001. Não paginado.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador**: um percurso histórico-performático. 2007. f. 85. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

SANTOS, Lêda Deborah Guerra. **90 anos Hansen Bahia**. Salvador: Centro Cultural Correios; Cachoeira: Fundação Hansen Bahia, 2005. Catálogo de exposição ocorrida no Centro Cultural Correios, em Salvador.

SILVEIRA, Renato da. São Paulo: Massao Ohno, [1976]. Catálogo em papel kraft com reprodução de obras em preto e branco e em cores sobre papel branco. Textos do artista e de Juarez Paraiso. Não paginado.

STEINER, Wendy. Intertextuality in painting. In: MACCANNELL, Dean; MACCANNELL, Juliet Flower (Ed.). **American Journal of Semiotics**, California, E.U.A., v. 3, n. 4, p. 57-67, 1985.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das pathosformel antigas. In: **História da historiografia**. n. 5, set. 2010. Ouro Preto, MG. p. 134-137.

TERRA, Fernanda et al. **Mestres da gravura**. Rio de Janeiro, RJ: Artepadilla; Fundação Biblioteca Nacional; Salvador, BA: Caramurê, 2013.

VIVACQUA, Paulo. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis et al. **Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012. p. 254.

ALBUQUERQUE, Fernanda. Sobre ternura, humor, arte e política. In: Blog do GIA. Postagem 07 out. 2011. Disponível em:<<http://www.giabahia.blogspot.com/>>. Acesso em: 27 maio 2016.

ALMEIDA, Caetano de. Press release de exposição. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1995. Exposição de 30 maio a 30 jun. 1995. Disponível em:<www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/caetano-de-almeida-1995>. Acesso em: 31 dez. 2015.

_____. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8618/caetano-de-almeida#>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

ALVES, Cauê. **Daniel Senise: the matter of the space**. [200-?]. Disponível em:<<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/100/daniel-senise/textos>>. Acesso em: 4 dez. 2014.

ALZUGARAY, Paula. Artes visuais: como transformar cópias em originais. In: **Isto é**, 6 jun. 2012, ano 36, n. 2221, São Paulo. p. 142-143. Disponível em:<<http://galerialeme.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/12/Isto-.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

ANDRADE, Gutemberg Cruz. **Fachadas de Salvador a partir da década de 70: a arte dirigida às coletividades: 5. Criador expõe sua identidade**. 30 set. 2011. Disponível em:<http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2011/09/fachadas-de-salvador-partir-da-decada_30.html>. Acesso em 08 jun. 2015.

ARANHA, Carmen S. G. Arte como ideia. In: **Visões da arte no acervo do MAC USP 1900-2000**. Texto de uma das seções. Exposição de longa duração iniciada em 27 set. 2016, não paginado. Disponível em:<<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/curadoria.html#topo>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

ARTISTA é detida em Paris por posar nua no Museu d'Orsay. **www.leiaja.com**, 17 jan. 2016. Disponível em:<<http://www.leiaja.com/noticias/2016/01/17/artista-e-detida-em-paris-por-posar-nua-no-museu-dorsay/>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

ASSEF, Fernanda. Respirar com os olhos: Waltercio Caldas desafia o sentido da visão em nove instalações expostas no Museu Vale. In: **Isto é artes visuais**, n. 2086. 4 nov. 2009. Não paginado. Disponível em:<http://istoe.com.br/44474_RESPIRAR+COM+OS+OLHOS/>. Acesso em: 16 jan. 2016.

BARBOSA, Deisiane. Ana Paula Pessoa. In: **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA; CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ana-paula-pessoa/>>. Acesso em: 3 nov. 2016.

BENTES, Ivana. As portas da percepção. In: **Select: arte e cultura contemporânea**. São Paulo, edição 35, 17 abr. 2012, não paginado. Disponível em:<<http://www.select.art.br/as-portas-da-percepcao/>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

BIRIBA, Ricardo Barreto. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dilsonmidlej@gmail.com> em 4 abr. 2017.

BOLLIGER, Júlia Frate. **Carla Zaccagnini: theory through art practice**. 19 ago. 2013. Disponível em:<http://blog.goethe.de/studiovisits/?user_language=en>. Acesso em: 07 dez. 2014.

BORGES, Sílvia Barbosa Guimarães. Questões em torno de autorias na arte azulejar: o caso da Igreja do Convento Franciscano de Salvador. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História-ANPUH**. São Paulo, jul. 2011. p. 1-9. Disponível em:<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300892802_ARQUIVO_ANPUH-JUL2011.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2016.

BRAZIL, Daniel. O rapto das sabinas: A curra. 27 jul. 2011. Disponível em:<<https://danbrazil.wordpress.com/2011/07/27/o-rapto-das-sabinas-a-curra/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

BRITO, Reynivaldo. Nove projetos escolhidos refletirão a arte baiana. **A Tarde**. Salvador, 24 maio 1982. Disponível em:<<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2012/09/artes-visuais-nove-projetos-escolhidos.html>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

_____. Ayrson faz uma releitura das obras renascentistas. **A Tarde**. 15 ago. 1988. Disponível em:<<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2013/02/ayrson-faz-uma-releitura-das-obras.html>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

CALDAS, Waltércio. **Estados de imagem**: livros de Waltércio Caldas. Exposição de 12 dez. 2007 a 20 fev. 2008. Florianópolis, SC, Museu Victor Meirelles. Curadoria de Paulo Reis e Daniela Vicentini. Disponível em:<<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/temporarias/arquivo/2007-2/waltercio-caldas-estados-de-imagem-livros-de-waltercio-caldas/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

_____. Uma sala para Velásquez. Instalação registrada em vídeo. Duração: 4:31. Disponível em:<<https://youtu.be/28ux50Hcv68>> e <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/waltercio-caldas/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

CASTELLINI, Lorenzo. Art.lies: colagens trazem grandes obras e artistas se divertindo por São Paulo. In: MORÉ, Carol T.. **FTC follow the colours**. [200-?], não paginado. Disponível em:<<http://followthecolours.com.br/art-attack/colagens-levam-grandes-obras-e-artistas-para-se-divertirem-por-sao-paulo/>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

CATÁLOGO das artes. No MAM exposição de Vauluizo Bezerra. 20 nov. 2010. Disponível em:<http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Noticias.asp?id=1521>. Acesso em: 17 maio 2017.

CHAGAS, Mike Sam. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dilsonmidlej@gmail.com> em 16 maio 2017.

CORDEIRO, Verônica. Three-dimensional pictures. **ArtNexus** n. 41. Arte en Colombia n. 87. Aug.- Oct., 2001. Disponível em:<http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=7442>. Acesso em: 31 maio 2016.

DÜRER, Albrecht. In: **Banco comparativo de imagens Warburg**. São Paulo: Unicamp, [200-?]. Disponível em:<<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/576>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

FOREST, Fred. **Web Net Museum**. [200-?], não paginado. Disponível em:<http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?d=Photos_Panorama&p=0009.jpg>. Acesso em: 27 maio 2016.

FUNDAÇÃO HANSEN BAHIA. Cronologia, [200-?]. Disponível em:<<http://www.hansenbahia.com.br/hansen-cronologia.html>>. Acesso em: 27 maio 2016.

GALERIA ESTAÇÃO. **Jogo dos sete erros**: Ranchinho e Rodrigo Andrade: 10 pinturas e 10 versões. São Paulo, set./out. 2012. 50 p. Catálogo em PDF de exposição. Disponível em:<http://www.galeriaestacao.com.br/imagens/publi_pdf/catalogook.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2016.

GREEN, Kate. Reviews: Waltercio Caldas. In: **Art in America**. 26 Mar. 2014. Disponível em:<<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/waltercio-caldas/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

HUCHET, Stéphane. Os três “clichês” de Vik Muniz: a participação, a iconografia e o artista. In: CAVALCANTI, A. M. T.; OLIVEIRA, E. D. G.; COUTO, M. F. M.; MALTA, M.. **Anais do XXXIII Colóquio CBHA 2013**: Arte e suas instituições. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte; Universidade Federal do Rio de Janeiro, set. 2013. p. 717-730. Disponível em:<<http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/anais2013.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

JESUS, Diana Vaz de. **Apropriação e inserção na contra-arte da geração AI-5**. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo. Disponível em: <www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao-dianavazdejesus.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2012.

LACERDA, Lu. Luto por Paris: Siron faz a Monalisa chorar. **Portal IG**. 15 nov. 2015. Disponível em:<<http://lulacerda.ig.com.br/luto-por-paris-siron-faz-a-monalisa-chorar/>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

LIMA, Leticia Cobra. Biografia. Disponível em:<<http://www.leticiacobralima.com/sobre>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

LOPES, Fernanda. Nino Cais por Fernanda Lopes. In: Daniela Name, maio 2011. Disponível em:<<https://daniname.files.wordpress.com/2011/05/nino-debret2.jpg>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

LOUREIRO, Bruno. Duda Miranda: um personagem conceitual: coleção apresentada na Semana Nacional de Museus é “artifício” dos artistas Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta. In: **O Tempo**, 21 maio 2006. Disponível em:<<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/duda-miranda-um-personagem-conceitual-1.324831>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

MASP abre espaço para a fotografia: FotoBienalMASP rompe as fronteiras da arte. In: **casavogue.globo.com**. 16 ago. 2013. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/08/masp-fotografia-fotobienalmasp.html>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

MATOS, Gaio. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dilsonmidlej@gmail.com> em 1 dez. 2016.

MIDDLEJ, Dilson. Aspectos da gravura baiana contemporânea. In: **Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Anpap, 2011. p. 1653-1663. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/dilson_rodrigues_midlej.pdf>.

_____. Afetividade geométrica e artesanaria relacional neoconcreta. In: **Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP**. Rio de Janeiro, RJ: Instituto de Artes da Uerj, 2012. p. 1375-1387. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/dilson_midlej.pdf>.

_____. “Bizantinices” e ressignificações de imagens na arte baiana. In: **Anais do 23º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014. p. 1665-1679. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio01/Dilson%20Rodrigues%20Midlej.pdf>>.

_____. Ressignificações do classicismo em três artistas baianos. In: **Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Porto Alegre, RS: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. p. 839-853. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/dilson_rodrigues_midlej.pdf>.

MIGUEZ, Luiza. Grafite da discórdia: um piauiense virou persona non grata entre os artistas de rua baianos. **Piauí**. Edição 78, março 2013. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/grafite-da-discordia/>>. Acesso em: 04 jun. 2017.

MUSEU Vivo: Marepe. Direção e roteiro: Cacá Vicalvi. Realização: Sesc TV. 5 fev. 2014. son., color., 23 min 17 seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eg68TijEhOw>>. Acesso em: 15 maio 2017.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **História da arte e apropriações contemporâneas**: uma metodologia de ensino em construção. Disponível em: <www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/.../jtA1V4vl.doc>. Acesso em: 11 jan. 2012.

OMAR, Arthur. A menina do brinco de pérolas. In: **Zooprismas**. [200-?], não paginado. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt8.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

PEREZ, Karine Gomes. Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea. **Revista Digital Art&**, ano VI, n. 10, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/42.htm>>. Acesso em: 20 out. 2012.

RAIMONDI, Marcantonio. [200-?], não paginado. Disponível em:<http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/pt/Marcantonio_Raimondi>. Acesso em: 16 dez. 2010.

REDONDO, Laercio. Disponível em:<<http://www.laercioedondo.com/pt/laercio-redondo/>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

RIVERA, Tania. **A aura e o sujeito em Waltercio Caldas**. 17 maio 2013. Não paginado. Disponível em:<<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=14261>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

ROBERTIS, Deborah de. Artista é detida em Paris por posar nua no Museu d'Orsay. In: **LeiaJa**, 17 jan. 2016. Disponível em:<<http://www.leiaja.com/noticias/2016/01/17/artista-e-detida-em-paris-por-posar-nua-no-museu-dorsay/>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

RUHRBERG, Karl et al. **Arte do século XX**. v. 1 e 2. Lisboa: Taschen, 2010. Salvador, 15 ago. 1988. Disponível em:<<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2013/02/ayrson-faz-uma-releitura-das-obras.html>>. Acesso em: 07 jun. 2015.

SANTOS, Anderson. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dilsonmidlej@gmail.com> em 19 abr. 2016.

_____. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <dilsonmidlej@gmail.com> em 13 jun. 2017.

SANTOS, Geisa Lima dos. A apropriação e suas reverberações no campo artístico. 12 p. Digitado. Inédito.

SILVA, Joaquim Carneiro da. **Project on the engraved sources of Spanish colonial art: PESSCA 2062A: The resurrection**. [200-?]. Disponível em: <<http://colonialart.org/artworks/2062A>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

STURTEVANT, Elaine. **Opening-day artist talk**. Minneapolis, EUA: The Walker Art Center, 25 abr. 2009. www.walkerart.org. 58 min de duração. Disponível em:<<http://www.walkerart.org/channel/2009/opening-day-artist-talk-sturtevant>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

VI MOSTRA 3M DE ARTE DIGITAL. What'sAppropriation: a arte de visitar a arte. Fundação Progresso, Rio de Janeiro. Exposição de 9 a 25 out. 2015. Curadoria de Claudia Giannetti. Disponível em:<<http://www.premiopipa.com/2015/10/em-cartaz-mostra-3m-de-arte-digital-com-obras-de-cao-guimaraes-e-felipe-cama/>>. Acesso em: 1 set. 2016.

ZACCAGNINI, Carla. **Portfólio**. Disponível em:<http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ZACCAGNINI_bx.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2014.