

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 Velásquez. 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 renaissances*, 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:

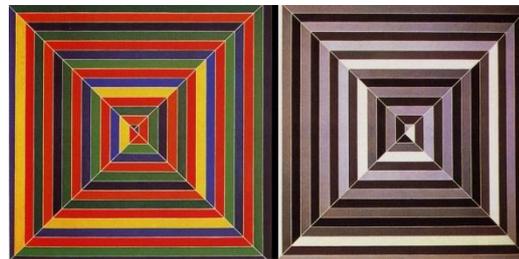
Que lição retiro disto? Essencialmente, que a pseudomorfose não é necessariamente completamente pseudo, mas que as pessoas têm que observar procurando evitar cair na armadilha de Noland/Papu. O fato de dois objetos parecerem iguais não significa que eles têm muito em comum – muito menos o mesmo significado. 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).

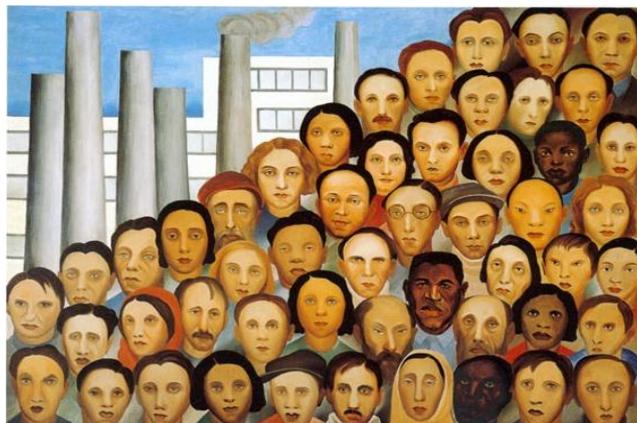
Figura 69 - Tarsila do Amaral.
Abaporu, 1928.



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).

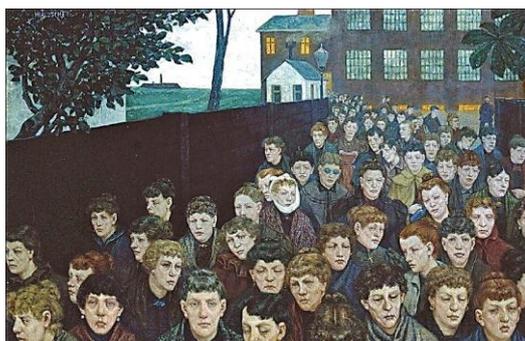
Figura 70 - Tarsila do Amaral. *Operários*, 1933.



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.



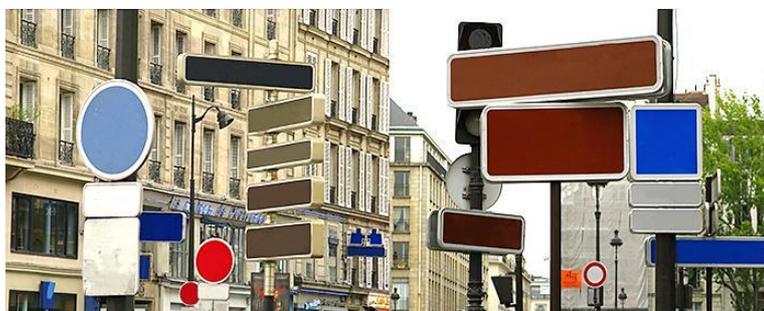
Banner digital.

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 conheçam 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 evidenciação 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

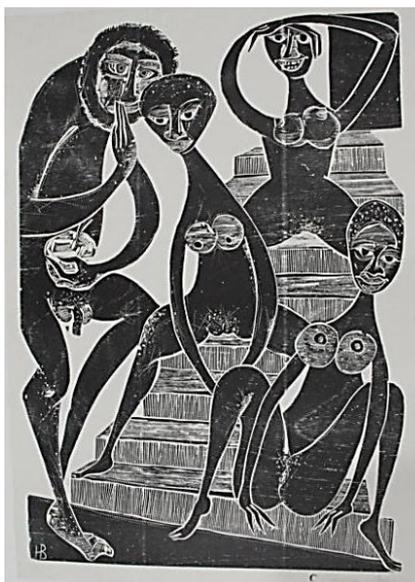
¹⁵ O artista decide fixar residência na Bahia após sua exposição na Galeria Oxumaré, no Passeio Público, em Salvador, a qual foi aberta em primeiro de agosto. O artista adota o nome artístico Hansen Bahia, todavia, entre 1958 e 1959 (SANTOS, 2005, não paginado).

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 narrativa 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).

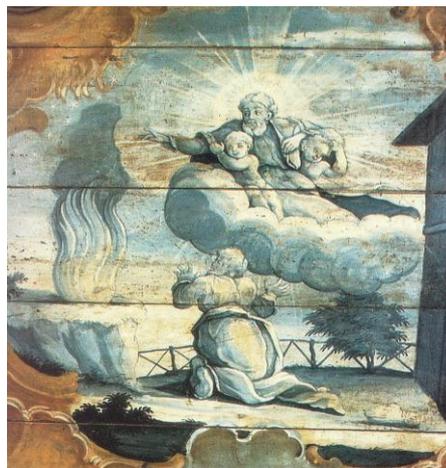
Hannah Levy considera que esta redução das cenas a seus grupos principais foi motivada pelas dimensões do espaço de que o mestre dispunha em Ouro Preto, o qual, todavia, não impedia que Ataíde, na sua ânsia de dar um aspecto convincente e humano às cenas sagradas, inventasse “[...] pormenores pitorescos, 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).

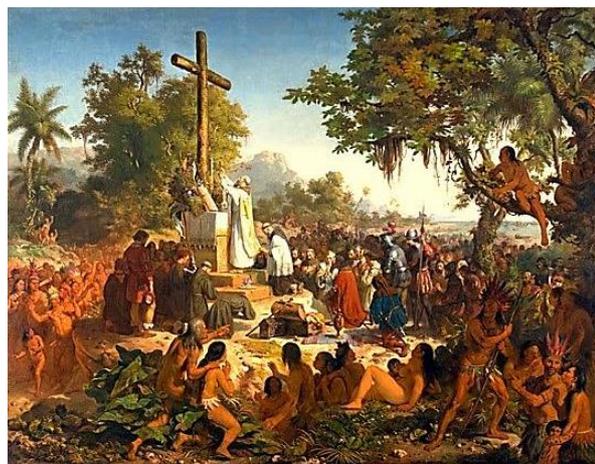
Araújo Porto-Alegre “[...] foi o primeiro catalisador do romantismo brasilianista exercendo atividades literárias e, ao mesmo tempo, plásticas. Esse importante animador de uma cultura artística de cunho nacional insistira para que Meireles se embebesse do texto de Caminha”, recomendando a leitura cinco 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.

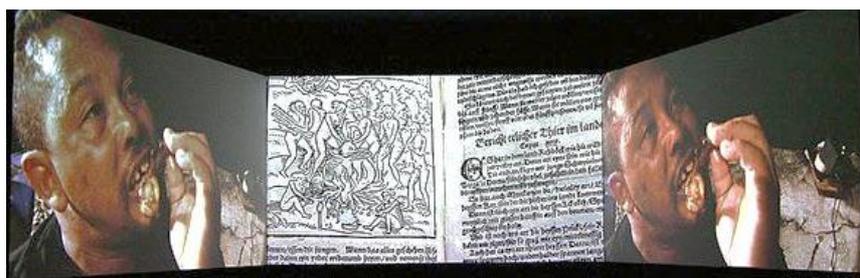


Still da videoinstalação com três canais de vídeo, 15 min.

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.

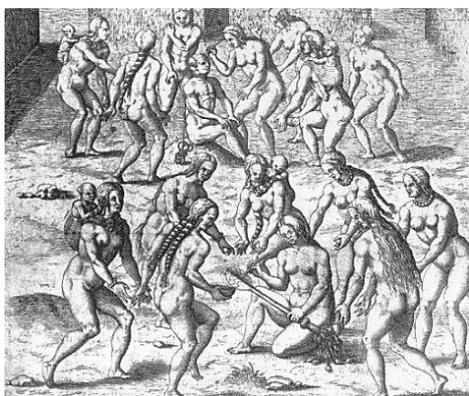
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

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.

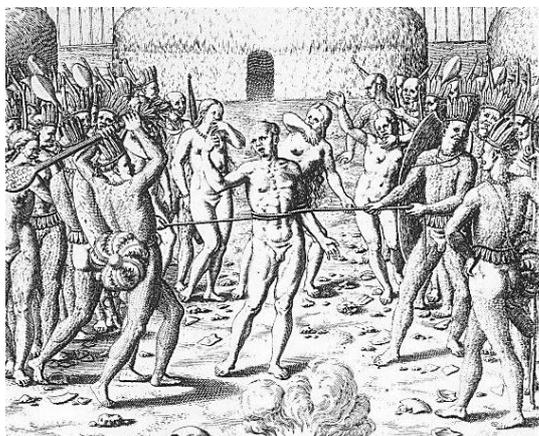
A artista enfoca uma associação que os viajantes estrangeiros estabeleciam entre a antropofagia e o imaginário cristão: o sacrifício ritual indígena contaminava-se – na perspectiva do estrangeiro –, com o martírio de Cristo e que a prática simbólica de ingestão do corpo na cultura ameríndia, que tinha 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.

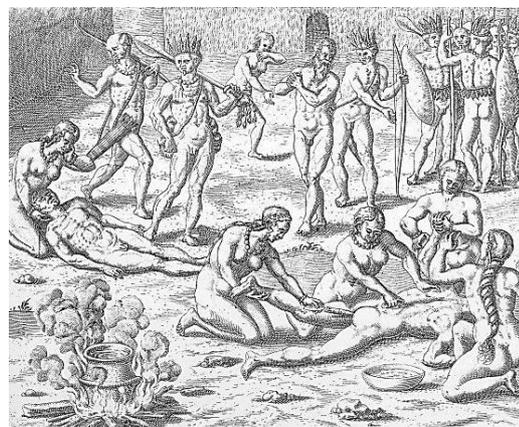
Figura 103 - Theodore de Bry.
Execução de prisioneiro, 1592.



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.

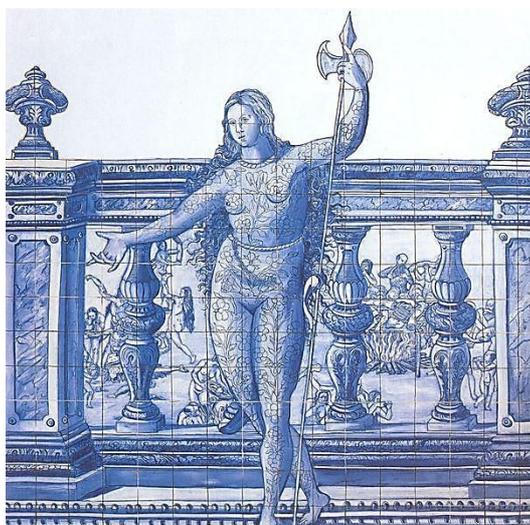


Óleo sobre tela, 140 x 240 cm.

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).

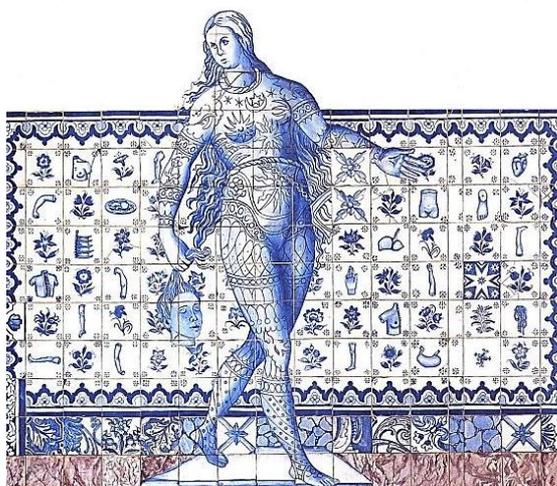
Figura 109 - Theodore de Bry.
Mulher dos picts, 1590-1634.



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

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

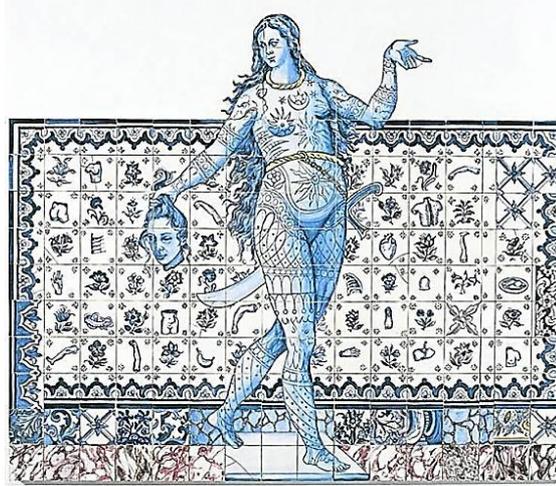
Figura 110 - Adriana Varejão.
Figura de convite II, 1998.



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.



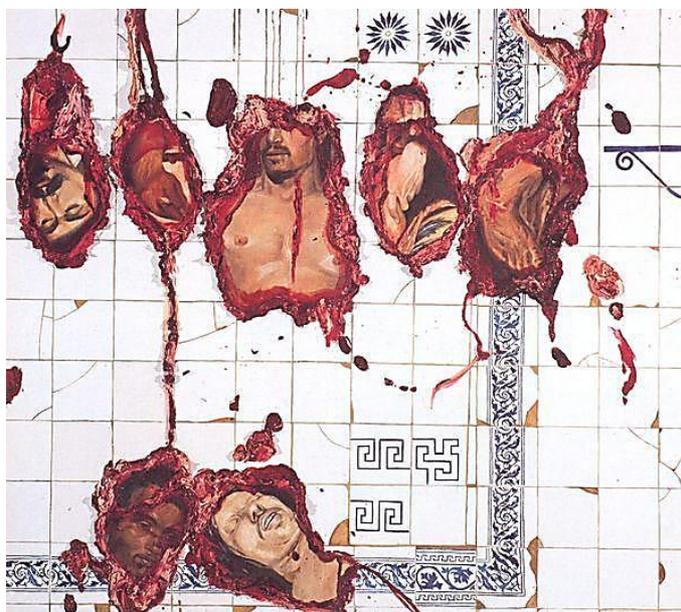
Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro.

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.



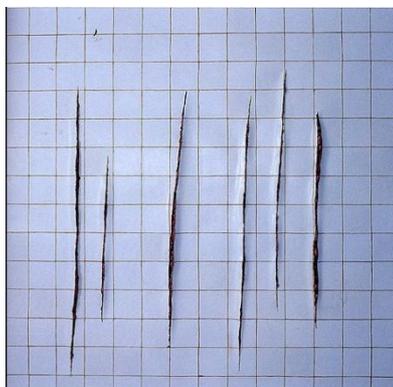
Óleo sobre tela, 266 x 164 cm.
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.
Fonte: Palhares (2009, p. 57).

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.

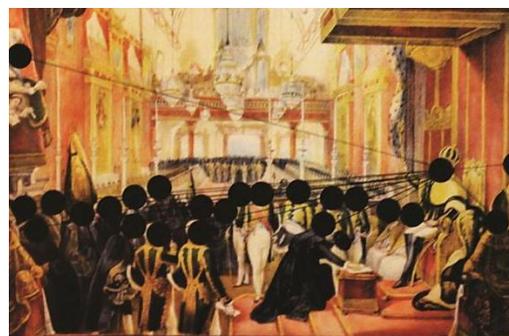
O paulistano Nino Cais (1969) trabalhou uma série com reproduções de imagens de Debret (Figuras 120 e 121), interferindo nelas por meio da anulação das identidades dos personagens, ao cobrir seus rostos com adesivos circulares negros e outras formas ou, ainda, extirpando-os. Essa anulação identitária 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.

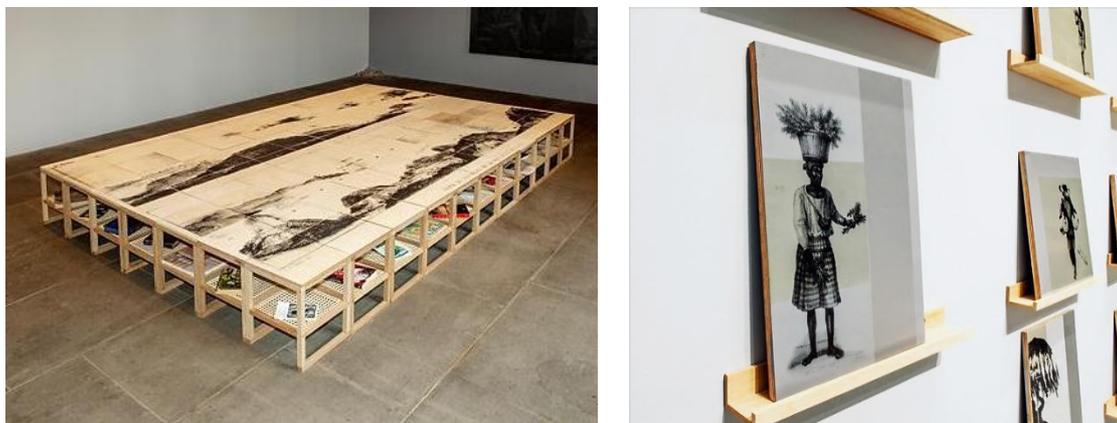


Títulos e dimensões não informadas na fonte.

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).

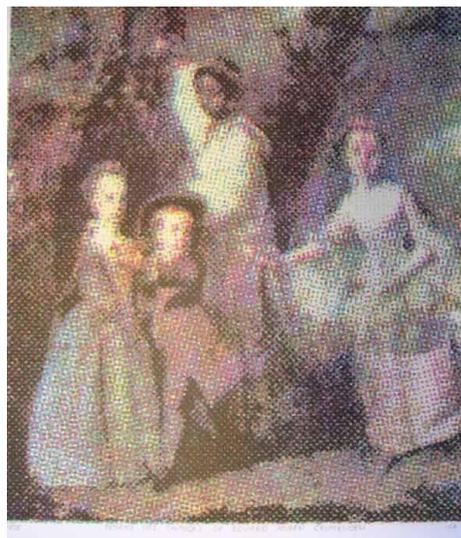
oviforme e empoadado, bochecha rosada, expressão adocicada. Com esta estilística, Nattier conquista, por um lado, fortuna na corte de Luís XV, mas, por outro, a censura de Diderot, entre outros, que o considera artificial (COELHO; MOLINO, 2008, p. 56).

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).

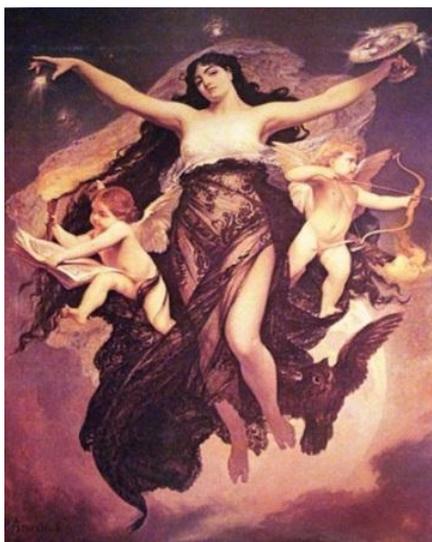
Figura 127 - Caetano de Almeida.
Retrato das crianças de
Edward Holden Cruttenden, 1996.



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.

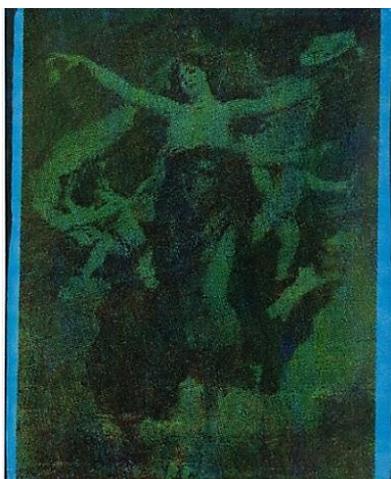
Figura 128 - Pedro Américo. *A noite acompanhada dos gênios do amor e do estudo*, 1883.



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).

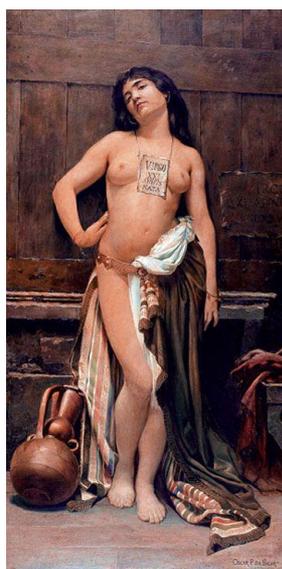
A primeira tela pintada se basesou na *Escrava romana* (Figura 131), 1894, do fluminense Oscar Pereira da Silva (1865?-1939). Inicialmente, Mike Sam Chagas queria realizar uma cópia, a título de exercício e principalmente por ter sido o quadro que o fez decidir ser pintor, quando o viu na Pinacoteca 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).

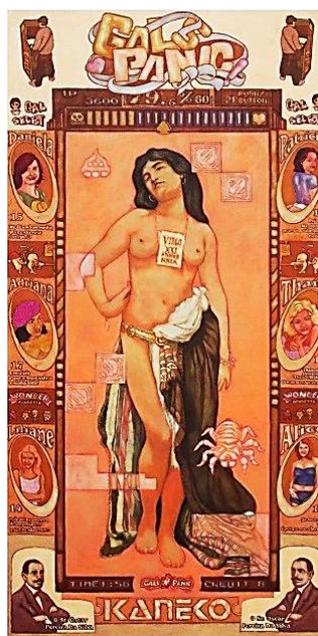
Adicionalmente às imagens apropriadas, as pinturas de Mike Sam Chagas parecem reunir elementos aparentemente díspares da cultura de massa, os quais funcionam como colagens: frases, logotipos, *design* de letreiros, máquinas de fliperama, grupos de adolescentes e cenas eróticas. Só que todos esses elementos 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).

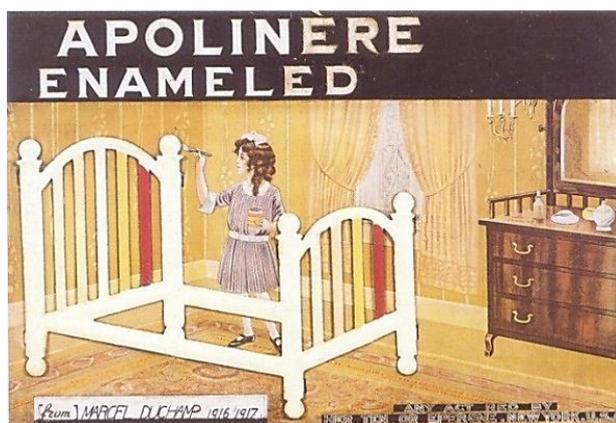
Figura 137 - Nelson Leirner.
Duchampbike II, 2011.



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.

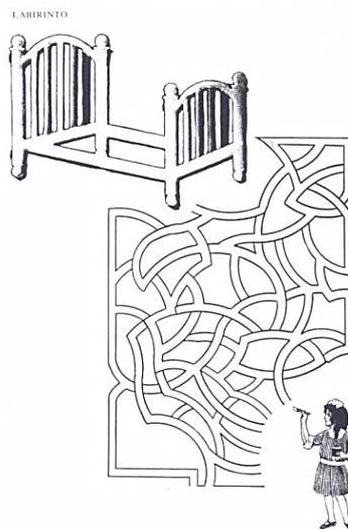
²⁷ Janis Mink (2000, p. 92-93) elenca várias informações que aludem a interpretações distintas, tal qual a menção a *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, da própria autoria de Duchamp, pelo acréscimo do desenho do “reflexo” da cabeleira da menina no espelho da cômoda; na alusão ao *readymade 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).

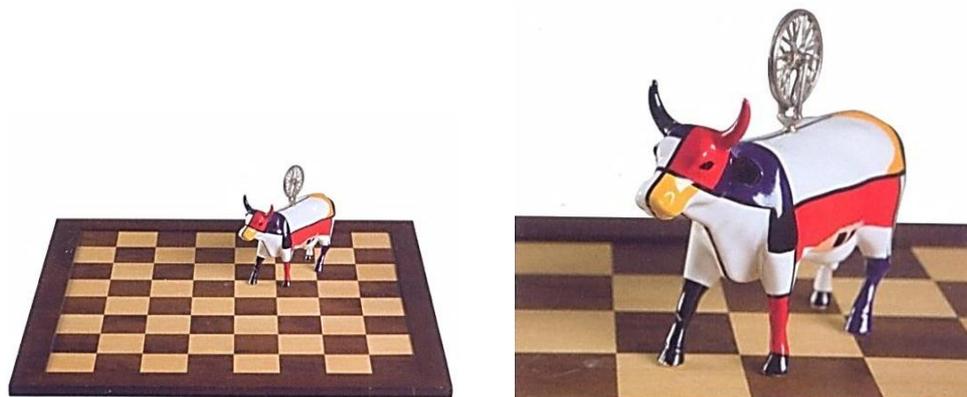
Figura 140 - Regina Silveira.
Labirinto, 1977.



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 (cujas concepções 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.

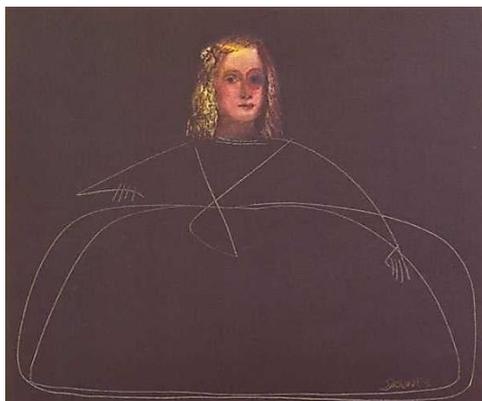
Figura 142 - Nelson Leirner. *Eu e Velásquez*, 2014.



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.

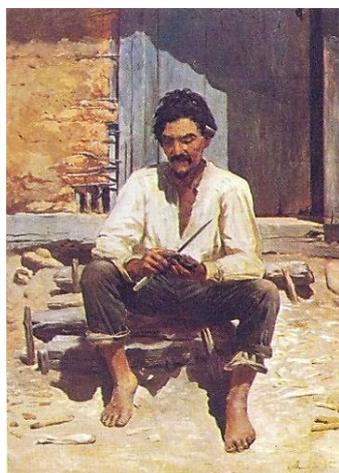


Acrílico sobre tela, 30 x 200 cm.

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:

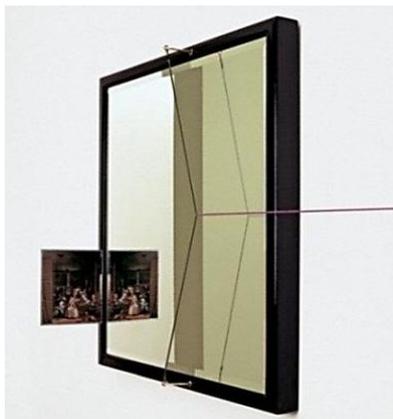
Meus trabalhos resistem em se transformar em imagens. Eles querem ser coisas, antes de serem imagens. Não querem reproduzir coisas, querem ser a antirreprodução. Ao ser reproduzido, o objeto se torna opaco e perde sua natureza transparente. O mundo está sendo vendido às pessoas como se fosse imagem. 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).

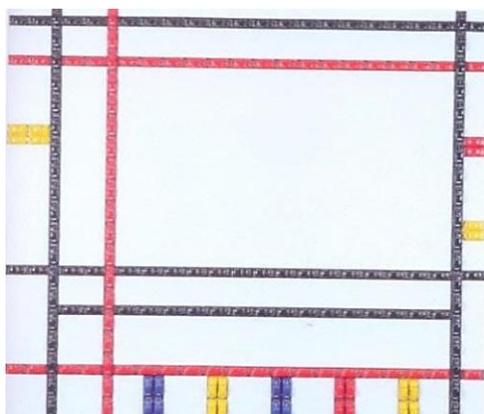
As combinações mais absurdas de Nelson Leirner, ao comentar o rigor pictórico do pintor holandês Piet Mondrian em *Xeque-mate* (Figura 141), a que nos referimos, não se limitou àquela peça. Sete anos depois, o artista paulistano reinterpreta a imagética mondrianiana em mais dois trabalhos (Figuras 151 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.

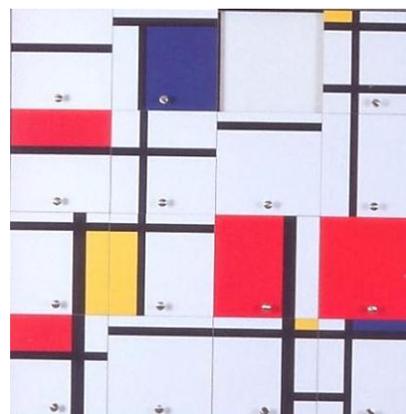
Esses trabalhos de Nelson Leirner criaram ambiência para o surgimento de outras interpretações do construtivismo no Brasil, promovidas por artistas de gerações posteriores, tal qual João Modé (1961), natural de Resende, Rio de Janeiro, com a série *Construtivo paninhos*, desenvolvida a partir de 2013 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.

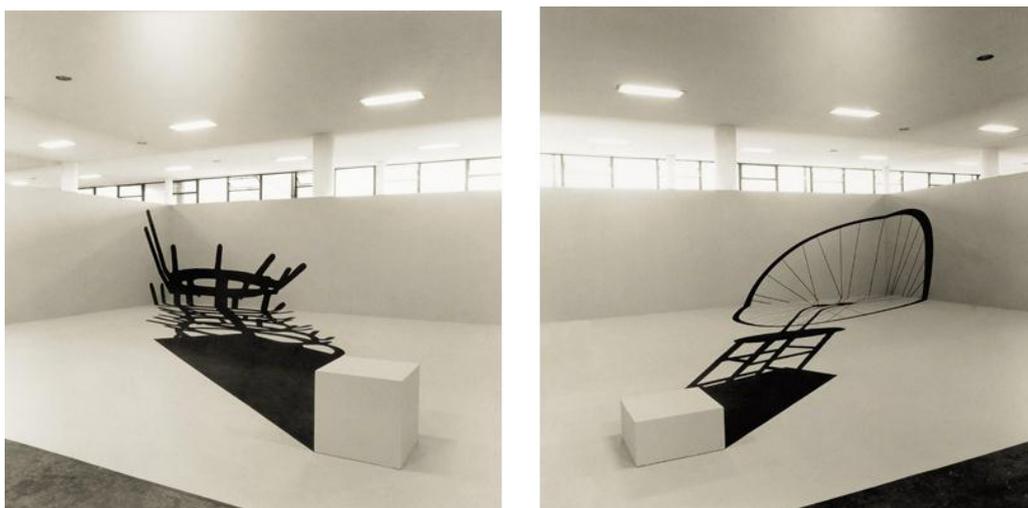
O resultado da ação de Regina Silveira, portanto, “[...] não é o *mesmo*, o idêntico, a coisa conhecida que reaparece, que é reapropriado. Não se trata, aqui, de tautologia: a mutação é total, a obra citada ou apropriada já não é ela mesma embora se dê a ver” (COELHO, 2006, p. 229).

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.



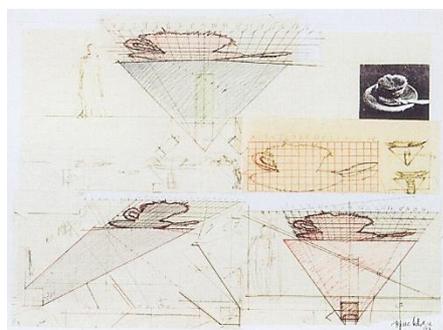
Instalação em vinil, dimensões variadas, The Aldrich
Contemporary Art Museum,
Connecticut, EUA.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

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).

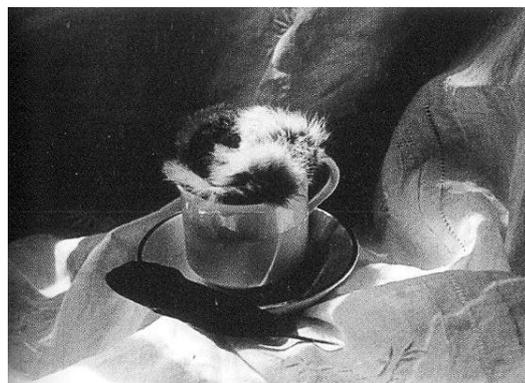
Essa associação ao feminino, interpretado pelo viés da sugestão de maciez, proporcionada por peles de animais, e da presença de objetos do cotidiano (xícaras e pires) presentes nessas peças de Meret Oppenheim e de Regina Silveira, pode também ser observada em outras artistas, tal como a carioca Regina 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).

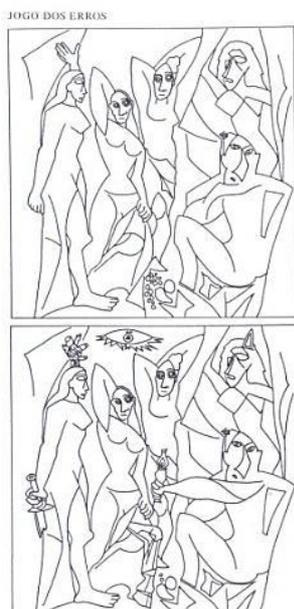
Figura 160 - Regina Vater.
Nature morte, sem data.



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).

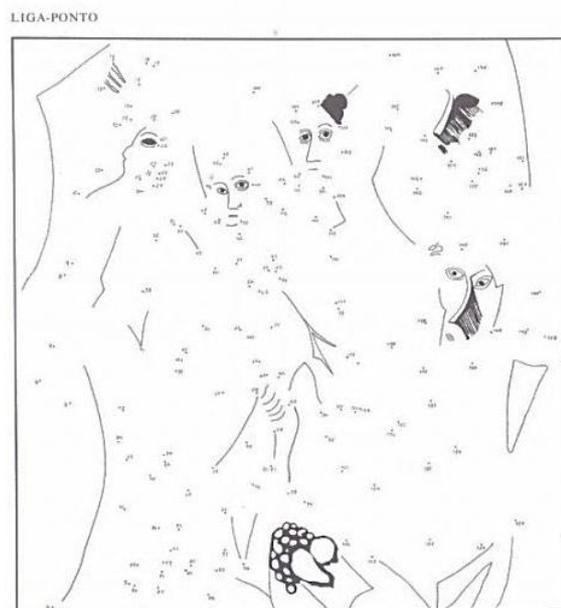
O anti-historicismo dadaísta, aludido no título desta seção, encontra ressonâncias também na série *Jogos de arte*, em que a iconografia modernista é decomposta em práticas lúdicas de conhecidos passatempos e jogos infantis, porém, tendo como temáticas obras de arte famosas. As abordagens espirituosas 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 *Quebra-cabeça*, 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.

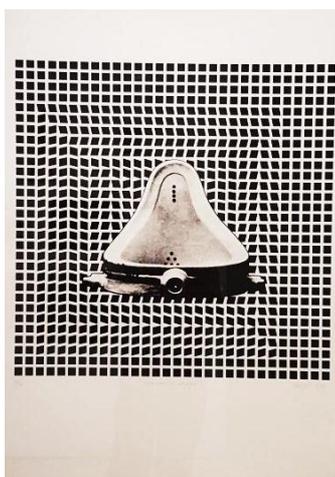


Serigrafia em cores sobre papel, dimensões não informadas. Foto de Dilson Midlej. Acervo
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

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.

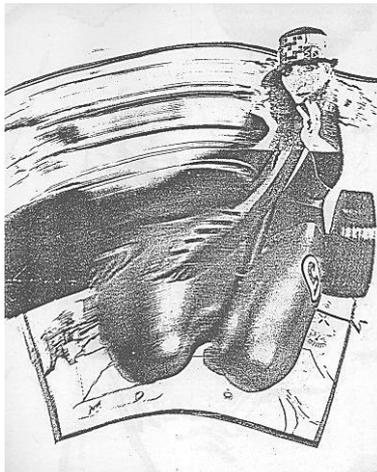


Serigrafia sobre papel, dimensões não informadas.
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP.

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.