

4 RECURSOS E USOS DA RESSIGNIFICAÇÃO

Este capítulo, dividido em três partes, compreende considerações acerca dos pressupostos para abordar os recursos da apropriação de imagem no Brasil, que deflagraram e nortearam a investigação, atentando às suas variadas particularidades e à utilização da ressignificação no contexto proposto por esta pesquisa. A segunda seção enfoca a diferenciação entre *apropriação* e as modalidades *releitura* e *citação*. E a terceira se concentra nos fatores legitimadores da apropriação, buscando responder à questão *por que se apropria?*

4.1 NOSSOS PRESSUPOSTOS

Levando-se em consideração ser o objetivo geral desta pesquisa conhecer e ampliar as possibilidades de reflexão e de conhecimento das naturezas e problematizações das manifestações plásticas contemporâneas da arte no Brasil e na Bahia, em que a apropriação de imagens e conteúdos da história da arte sejam recursos operatórios preponderantes, trabalhamos com o pressuposto principal de que a apropriação de imagens é um procedimento teórico-operatório e um recurso poético praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder, ao fazer artístico, caracteres de intelectuação, erudição de conhecimento e legitimação. Uma vez que a apropriação de imagens referencia, interpreta ou questiona as formas, valores e sentidos de imagens preexistentes e as recontextualiza no tempo atual, lhes são conferidos novos sentidos e, nesse âmbito, a intenção de acréscimo valorativo às obras recentes dependeria da “qualidade” do discurso visual do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), do grau de criticidade inerente à maioria dos processos apropriaacionistas e ao fato de a geração de valor artístico ser algo concedido socialmente.

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

O acréscimo qualitativo de valor à obra de arte recente tem estrita relação com os aspectos de intelectuação e erudição de conhecimento que se queira explorar nas

citações utilizadas nas novas obras e na demonstração de erudição de conhecimento por meio das problemáticas levantadas por artistas anteriores e novamente pautadas nas obras atuais.

No nosso entendimento, essa adição de valor também funciona como estratégia legitimadora da apropriação, o que significa serem os processos legitimatórios os responsáveis pelo estatuto sociocultural da apropriação e, dentre esses, encontram-se o de *valor artístico* e o recurso da *citação*. A *citação* implicaria a utilização pragmática de algo preexistente (texto, imagem, ideia, conceito) para fundamentar, contextualizar e convencer o aceite público de uma nova ideia ou obra.

Para melhor caracterizar esse pressuposto principal, procedamos a breves esclarecimentos e comentários acerca dos seus elementos constituintes. O primeiro desses elementos é o que afirma ser a apropriação um *recurso poético*, o que parece ser evidente por si só, já que manifesta na aparência da apropriação essa singularidade de semelhança com outra obra. Essa constatação ou identificação resulta da migração de um detalhe ou totalidade de uma obra específica de um artista ou de certas qualidades plásticas expressivas de um tempo histórico distinto para outro, compondo um processo que pode ser ao mesmo tempo *translacional* – no sentido de transladação de um elemento compositivo, uma forma, uma imagem –, quanto *transnacional* – no sentido de abrangência geográfica de regiões e culturas diferentes. A confrontação desses elementos apropriados em seus novos contextos pode, todavia, variar de uma aparente imperceptibilidade em termos formais (como visto na junção das duas paisagens da pintura de Nicolaes Berchem – Figura 85 –, onde o cenário clássico do estilo italiano apropriado é mesclado a uma bucólica paisagem holandesa) para uma grosseira justaposição de elementos expressivos radicalmente divergentes, como percebido no dinamarquês Asger Jorn (1914-1973), com suas *Desfigurações*, série de pinturas de telas de segunda mão de outros autores que receberam por cima um tratamento gestual de pinceladas com cores berrantes.

O processo migratório de imagens se constitui, portanto, como *procedimento operatório* do artista promotor da apropriação, que poderá ou não vir a ser utilizado, a depender das estratégias e preferências do artista; pode se manifestar tanto em âmbito teórico, implicando a utilização e ênfase de ideias e conceitos preexistentes, quanto operatório, significando a remissão formal estilística à imagem-fonte. As reinterpretções de *Apollinaire esmaltado*, de Duchamp, feitas por Nelson Leirner e Regina Silveira, são representativas do recurso de âmbito teórico; podemos, inclusive,

também inserir a Figura 138 mencionada de Duchamp como representativa desse âmbito, por homenagear, mediante ideias, o poeta e crítico parisiense Apollinaire. Já o âmbito operatório é mais facilmente identificável por focar a semelhança de configurações formais, como a existente entre alguns temas de Manuel da Costa Ataíde, em relação às gravuras europeias, tal qual vista em *A promessa (cenar da vida de Abraão)* (Figura 90) ou as projeções perspectivistas de sombras dos *readymades Suporte de garrafas* e *Roda de bicicleta*, de Duchamp, promovidas por Regina Silveira em *In absentia: obras primas (M.D.)* (Figura 154). Há, também, a possibilidade de confluência ou combinação entre esses dois recursos teóricos e operatórios, o que pode ser constatado com a reapropriação por Sherrie Levine do “urinol” de Duchamp, na série de seis peças de bronze; ocorre o mesmo no Brasil, com Waltercio Caldas, no livro *Velásquez* e em *Los Velásquez* (Figura 148), nos quais o brasileiro problematiza a concepção de representação e dialoga com os jogos visuais presentes em Velásquez, deixando aparentes, todavia, alguns elementos indiciários da pintura-fonte, como a sala do palácio sem as personagens.

O segundo elemento constituinte do pressuposto principal é a afirmação de que o recurso poético da utilização de apropriação de imagens é praticado com a intenção de deslocamento de valor às obras recentes. A apropriação seria, então, um procedimento teórico-operatório de causalidade, que implica obrigatoriamente um resultado substancialmente distinto da obra-fonte, independentemente de se proceder à realização de uma cópia integral da totalidade da obra anterior ou de se mimetizar visualmente algum aspecto ou detalhe da obra-fonte. Esse resultado distinto da obra-referente, em nível de significação, é fruto do novo contexto em que a apropriação é materializada e percebida e parece constituir-se na verdadeira razão da existência e da utilização da apropriação. A aplicação da apropriação, na prática, resulta em um padrão de causalidade que conecta dois (ou mais) fatos artísticos, em que o surgimento do primeiro induz, origina ou condiciona a ocorrência do segundo.

Assim, uma vez aplicada, a apropriação de imagem é garantia de obtenção de novos sentidos e, a depender do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), “qualidades” presentes ou percebidas no discurso visual anterior podem vir a ser agregadas à nova produção. Parece ser mesmo este o espírito do fenômeno da apropriação de imagem, desde que entendamos que “qualidades” tanto podem expressar os elementos artístico-estéticos expressivos e sensíveis, quanto se referir a julgamentos de valores e de percepção dos sistemas socioeconômico e cultural.

Ressaltemos que o atual contexto pós-moderno entende semanticamente “qualidade” de forma distinta da acepção modernista de preservação da autoridade do criador, o qual, na conjuntura modernista, assumiu a imagem e os valores do gênero masculino (do “macho” – como muitas vezes é referido por estudos de gêneros – e da estrutura patriarcal), caucasiano (do “branco”, no jargão popular), eurocêntrico (pela hegemonia com que a cultura ocidental europeia se impôs a outras culturas estrangeiras) e heterossexual, e que, por ser autoritariamente excludente, é desdenhada por adeptos do pós-modernismo; isto porque estes consideram a “qualidade” modernista utópica, excludente e segregadora, em relação à diversidade cultural, étnica, sexual e de gênero, e pelo fato de o modernismo ser capaz de promover a ruptura entre arte e sociedade ao tender ao formalismo nas artes visuais e ao funcionalismo na arquitetura.

Ainda que o artista acresça valor à linguagem em suas produções atuais, ao referir-se ou citar outras obras, artistas ou mesmo estilos, as gerações de valor artístico e econômico são concedidas socialmente, uma vez que a criação artística insere-se em sistemas culturais, sociais e econômicos vinculados a uma específica sociedade e esta, por sua vez, se relaciona com outras.

O procedimento de acrescentar qualitativamente valor a obras artísticas mediante a apropriação ou resignificação de imagem implica o grau de criticidade inerente à maioria dos processos apropriacionistas, excluindo-se somente as falsificações de obras de arte, cujos propósitos parecem ser exclusivamente os de engodo, de lucro financeiro fácil e ilícito e de subversão da cadeia de valores do mercado de arte e pouco ou nada acresce à prática criativa. O valor da falsificação parece restringir-se a um simulacro, no qual a habilidade técnica mimética de cópia das características expressivas e de procedimentos técnicos reconstitutivos do *modus operandi* de um determinado artista objetivam enganar a todos. Distingue-se, assim, da cópia realizada como processo pedagógico, exercido principalmente no ensino acadêmico como recurso de aprendizagem, e que, por sua vez, exatamente para indicar seu *status* de cópia, é feita em dimensões menores que a pintura original e quase sempre se baseando em obras de referências de pintores conhecidos, já que seu intento não é o de engodo.

O deslocamento de valor, em termos de obras plásticas, se dá na escolha do artista-fonte ou da obra admirada pelo artista atual e pela possibilidade de estabelecer diálogos, tendo como ponto de partida alguns conceitos da obra-fonte e a

possibilidade de reestruturá-los no novo contexto, como um colóquio em que o artista de hoje continuasse os enunciados e as problemáticas anteriormente explorados. Assim se explica, por exemplo, o enorme interesse de muitos artistas – como Picasso, em especial, no contexto da arte ocidental –, em reinterpretar obras existentes, e a continuidade desses desenvolvimentos no decorrer dos séculos. Esse *acréscimo valorativo* guarda íntima relação com o procedimento de criticidade possibilitado pela ressignificação.

O acréscimo de valor à obra de arte recente por meio da ressignificação tem estrita relação com os aspectos de intelectuação e erudição de conhecimento que se queira explorar por meio das citações utilizadas nas obras recentes e na demonstração de erudição de conhecimento por meio das problemáticas levantadas por artistas anteriores e novamente pautadas nas reelaborações das obras recentes. Este configura o terceiro elemento constituinte do pressuposto principal.

No nosso entendimento, o deslocamento de valor também funciona como estratégia legitimadora da apropriação. Isso significa que consideramos os processos legitimatórios (e dentre estes, o de aferimento de *valor artístico*) responsáveis pelo estatuto da apropriação ou ressignificação, pelos aspectos de poderem, ao mesmo tempo, tanto referenciar uma forma ou conteúdo do passado, quanto questionar formas, valores e sentidos de imagens preexistentes, recontextualizando-as na nova produção. Os processos legitimatórios compreendem, ainda, o acervo de conteúdos e instrumentos teórico-metodológicos gerados pela cultura ocidental acessível a todos mediante o recurso da *citação*. No âmbito da literatura (porém, extensível ao discurso das artes visuais e aos estudos acadêmicos), Antoine Compagnon esclarece-nos que a “[...] citação é exemplarmente uma frase: a menor unidade de linguagem autônoma e fechada sobre si mesma. A frase vive: podemos transplantá-la; o que não significa matá-la mas somente intimá-la” (COMPAGNON, 1996, p. 36). A própria academia científica se vale da *citação* como instrumento “intimatório” que legitima o raciocínio e a reflexão ao permitir coligir ideias e descobertas de outros autores e cientistas em contraposição à nova tese da produção acadêmico-científica. “A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela” (COMPAGNON, 1996, p. 37).

Assim, quanto mais adequada for uma citação, mais produtora ela se mostrará no contexto que o pesquisador acadêmico quer, o que na prática significa trabalhar com o *corpus* prévio de conhecimento de autores (pensadores, cientistas,

artistas) reconhecidos e valorizados em nível científico-cultural, ou seja, os mais inquestionáveis saberes produzidos e as mais consolidadas informações existentes do acervo do pensamento e da cultura humana. Trata-se, portanto, de utilização pragmática de algo preexistente (texto, imagem, ideia, conceito) para fundamentar, contextualizar e convencer a aceitação pública de uma nova ideia ou obra. Daí se buscar parágrafos esclarecedores ou explicações de conceitos e questões de interesse epistemológico para fundamentar um dado cenário, em que uma nova ideia (uma tese, uma teoria, uma reflexão, uma crítica, uma criação artística) seja apresentada e defendida publicamente, procedimento eminentemente (mas não exclusivamente) acadêmico-científico.

Configura-se, dessa maneira, a contextualização do nosso pressuposto principal. Todavia, como o fenômeno é muito rico, tentamos aferir na pesquisa quatro outros pressupostos secundários, os quais, mesmo subordinados em nível de relevância ao pressuposto principal, não somente possuem conexão direta com aquele, como o complementam.

Ressignificação como apropriação de imagens

O primeiro pressuposto secundário é o de que a *ressignificação de imagens* é sinônimo de *apropriação de imagens*. Uma vez que a apropriação de imagens referencia, interpreta ou questiona as formas, valores e sentidos de imagens preexistentes e as recontextualizam no tempo atual, lhes são dados novos sentidos, portanto, são *ressignificados* (suas significações são alteradas) para a situação atual da produção plástica, conformados aos interesses do artista que pratica a apropriação e à recepção da obra, pelo público e pelo meio artístico. Constata-se, então, que a imagem apropriada e disposta em seu novo contexto significa algo distinto ou diferente da concepção original, pois implica outro criador (artista), outro contexto visual e sociocultural (em que a nova produção artística se insere) e, conseqüentemente, outro receptor ou fruidor, condicionando-a, assim, a novas significações, muitas das quais podem inclusive ser estranhas à imagem-fonte apropriada ou mesmo à mensagem pretendida pelo artista anterior. Assim, a despeito de suas distintas etimologias e do fato do ato de resignificar também se aplicar a fenômenos extra artísticos, a nosso ver, *apropriação de imagens* e *ressignificação de imagens* implicam sentidos semelhantes.

A acepção de *sentido* à qual aqui nos referimos é a de “[...] conteúdo que se procura transmitir”, tomada da análise de Teixeira Coelho (2011, p. 105), proferida em relação às manifestações da dança e do teatro pós-modernos, enquanto que *significação* corresponderia ao “[...] conteúdo que eventualmente pode vir a ser gerado numa dada relação concreta” (COELHO, 2011, p. 105). É essa significação que estaria sujeita às alterações, dependendo do contexto em que a apropriação se manifeste.

A nosso ver, *ressignificação* expressa a noção de que um “[...] mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 138) e que uma “[...] coisa tem tanto sentido quantas são as forças capazes de se apoderar dela” (DELEUZE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 138). Georges Didi-Huberman (2013a, p. 138) destaca que Aby Warburg nunca pensara de outra maneira em relação ao estatuto das fórmulas de *páthos* antigas descobertas por ele, sempre reapropriadas em períodos subsequentes e sofrendo metamorfoses no curso cambiante de suas sobrevivências e seus renascimentos.

Assim, a mênade pagã pode tornar-se um anjo da Anunciação, como em Agostino di Duccio. Também assim, o corte suplicante pode transformar-se num milagre de cura, como em Donatello no altar da basílica de Santo Antônio de Pádua. E ainda o gesto de pavor, numa figura antiga do grupo dos *Nióbidas*, pode transformar-se no gesto de heroísmo vitorioso do *Davi* de Andrea del Castagno (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 138).

Nas apropriações clássicas protagonizadas pelos pintores renascentistas, por exemplo, Leopoldo Waizbort comenta, em texto de apresentação do livro *Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg*, que imagens de teor demoníaco são metamorfoseadas em favor de outras formas, sendo que “[...] a energia se mantém, o traço figurativo se mantém, mas o conteúdo se altera. Antes, uma mênade dançante; depois, uma Salomé dançarina” (WARBURG, 2015, p. 11).

Leopoldo Waizbort destaca que Warburg “[...] chama a atenção e procura demonstrar como os artistas utilizam-se de formas de figuração já existentes, que são reprocessadas em função de suas necessidades expressivas” (WARBURG, 2015, p. 11), e comenta:

Talvez se possa dizer que é também assim que as imagens adquirem suas dimensões simbólicas, impregnadas de sentidos atribuídos ao longo de sua existência – existência proteiforme, marcada por transformações – e

processando sem parar novos e velhos sentidos, e com isso transformando-se. São ao mesmo tempo suportes e conteúdos, desacreditando a separação de conteúdo e forma – e portanto desacreditando uma análise apenas de conteúdo ou apenas de forma, como era usual à época de Warburg e para além dela (WARBURG, 2015, p. 18-19).

Esse reprocessamento, portanto, caracteriza a ressignificação, que implica em significação distinta da existente anteriormente.

Apropriação de imagens e recepção

O pressuposto secundário seguinte que aventamos é o de que as apropriações de imagens são dependentes da interpretação ativa do perceptor. Devido a isso, implicam graus distintos de referencialidade, uma vez que o fenômeno só atinge sua plenitude mediante o reconhecimento, pelo perceptor, das imagens-fonte utilizadas na apropriação. Dependem, assim, da bagagem cultural do perceptor para estabelecer sua dinâmica. Entendemos “referencialidade” como o reconhecimento, pelo perceptor, do referente (ou seja, de obra ou imagem que serviu de fonte para a apropriação) e de vínculos entre a imagem atual e a anterior, feita por outro artista. Pela dependência que a apropriação de imagens tem com a interpretação ativa do perceptor, o fenômeno seria passível de não reconhecimento parcial ou total e dependeria, assim, do perceptor para estabelecer a dinâmica do reconhecimento da apropriação e, conseqüentemente, de sua interpretação.

A interpretação ativa do perceptor é devedora de um contexto e de um amplo exame no qual

[...] perguntar se as propriedades e qualidades atribuídas a uma obra de arte são de fato discerníveis nela é colocar essa obra no foco específico de um amplo exame. Pois as coisas às quais nos referimos como “obras de arte” não são necessariamente vistas e conhecidas “em si” e “por si”; existem para nós enquanto elementos de um universo de idéias, teorias, valores e crenças, dos quais são inseparáveis (HARRISON, 1998, p. 142).

A participação ativa do perceptor frente à obra de arte já implica interpretação ou, pelo menos, tentativa interpretativa e, como consequência, a geração de significados, como nos instruiu Panofsky ao discorrer sobre o denominado *nível formal* da visão que, segundo este iconólogo, não existe, não pode existir (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133). Panofsky informa que as primeiras tentativas de uma

descrição puramente formal são impossíveis no domínio das artes plásticas, pois não deveria sequer empregar palavras tais como “pedra”, “homem” ou “rochedo”. Para ele, em uma descrição da célebre pintura *Ressurreição*, de Grünewald, por exemplo, o simples fato de chamar uma mancha escura no alto de “céu noturno” ou manchas de tonalidades claras de “corpo humano” e, sobretudo, dizer que esse corpo está situado “diante” desse céu noturno seria relacionar algo que representa algo que é representado, um dado formal, plurívoco de um ponto de vista espacial a um conteúdo conceitual que é tridimensional (PANOFSKY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133). Trata-se, naturalmente, de uma representação bidimensional, cujo tema “acontece” e se apresenta em profundidade perspéctica. Em certo sentido, toda descrição, antes mesmo de ter começado, terá invertido a significação dos fatores de representação puramente formais para fazer deles símbolos de algo que é representado. Sendo assim, a descrição abandona uma esfera puramente formal para se alçar ao nível de uma região de sentido (PANOFSKY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 133). Em resumo, Panofsky crê que toda descrição *já* terá invertido a percepção em sistema de significação e que o simbólico precede e inventa a realidade.

Apropriação de imagens e autonomia criativa

Dando continuidade, o terceiro pressuposto secundário refere-se aos procedimentos de apropriações de imagens que garantem aos artistas praticantes autonomia criativa no uso de imagens preexistentes e a possibilidade de influenciar epistemologicamente o campo artístico. A apropriação de imagens garantiria aos artistas a possibilidade de livre escolha e uso de imagens preexistentes, contribuindo, assim, para sua autonomia criativa, mediante a ampla oferta icônica (de imagens de obras de arte) que pode funcionar como um catálogo de formas, composições, proposições e ideias, as quais podem ser tomadas como pontos de partida e como referência para desdobramentos, diálogos e atualizações, segundo a concepção atual que se queira dar. Ao vincular as obras atuais a conteúdos e características específicas de trabalhos de artistas anteriores, o artista atual pode promover a ampliação do conhecimento, já que a reflexão produzida e instigada pela obra de hoje e que se vale da apropriação pode promover novos enfoques, novas interpretações e novos estudos às obras anteriores, modificando o *estado da arte* do conhecimento.

Na introdução de *A arqueologia do saber*, Michel Foucault (2014, p. 36) comenta que das vastas unidades descritas como “épocas” ou “séculos” em algumas disciplinas, a atenção deslocou-se para fenômenos de ruptura e detecção da incidência das interrupções, cujos estatutos e naturezas são muito diversos, abrangendo: *atos e limiares epistemológicos*, descritos por Gaston Bachelard (a suspensão da acumulação indefinida dos conhecimentos e a identificação de um tipo novo de racionalidade); *deslocamentos e transformações dos conceitos*, segundo Georges Canguilhem (a história de um conceito é a dos seus diversos campos de constituição e validade, das suas sucessivas regras de uso, dos meios teóricos múltiplos); ainda de Georges Canguilhem, mais duas instâncias: as *escalas micro e macroscópicas da história das ciências* (nas quais os acontecimentos e as suas consequências não se distribuem da mesma maneira e não é a mesma história que, aqui e ali, se verá contada); e *redistribuições recorrentes*

[...] que **fazem aparecer vários passados**, várias formas de encadeamentos, várias hierarquias de importâncias, várias redes de determinações, várias teleologias, para uma só e mesma ciência à medida que o **seu presente se modifica**: de tal modo que as descrições históricas se ordenam necessariamente segundo a actualidade do saber, se multiplicam com as suas transformações e não param, por sua vez, de romper consigo próprias [...] (FOUCAULT, 2014, p. 37. Grifos nossos).

Naturalmente que o objeto ao qual Foucault centra a atenção é o discurso como uma prática que tem suas formas próprias de encadeamento e de sucessão, abrangendo o saber e a historização do pensamento humano como um todo e não especificamente o fenômeno da apropriação de imagens que aqui almejamos discutir. Se considerarmos as artes plásticas como discurso (e, nela, a particularidade da apropriação de imagens), o trecho transcrito do filósofo ilustraria o que acreditamos ocorrer no trânsito de imagens entre períodos distintos, ou seja, que a relação que se estabelece entre o tempo atual – o presente que se modifica constantemente do ponto de vista do saber, tanto por meio da criação artística, quanto dos estudos reflexivos enfocando as artes visuais – e o passado histórico, como processo ativo em que o conhecimento presente ajuda a descortinar e modificar os pontos de vistas sobre os “vários passados” influencia epistemologicamente, o campo artístico.

Modificações da percepção do passado por meio da produção de conhecimento sensível e intelectual, promovido em épocas posteriores, estão

presentes em vários períodos da história da arte, inclusive em manifestações nas quais se valeram da reutilização de imagens e elementos escultóricos e arquitetônicos, como aquelas observadas na cultura da Idade Média românica,¹ termo que significa “à maneira romana”, mas também influenciada pelas tradições carolíngias, bizantinas e islâmicas. Ou na valorização da retórica e de formas literárias e visuais antigas pelo Renascimento, que promoveu uma revisão da cultura clássica pagã, concomitante ao nascimento da cultura burguesa. Panofsky (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 79-80) é um dos muitos autores que referenda a persistência das concepções clássicas durante toda a Idade Média: concepções literárias, filosóficas, científicas e artísticas e que elas foram de especial importância depois de Carlos Magno. O autor citado complementa que as formas artísticas em que as concepções clássicas haviam persistido durante a Idade Média eram totalmente diferentes de nossas ideias atuais sobre a Antiguidade, ideias que não apareceram antes do Renascimento, em seu verdadeiro sentido de “re-nascimento” da Antiguidade como fenômeno histórico bem definido, ou seja, que a arte renascentista possibilitou novas compreensões do pensamento e da arte da Antiguidade.

Outros exemplos que podem ser citados são o interesse pelo exótico do romantismo, a valorização da arte africana pelas vanguardas históricas e, mais recentemente, as contribuições do feminismo, do movimento *queer*, e do multiculturalismo, dentre outros, em que também se evidenciam a disseminação da apropriação de imagens e cujas reflexões alteram e modificam a história estabelecida.

Não exageramos ao considerar as artes plásticas como discurso. É o próprio Foucault quem aponta a utilização do seu método arqueológico como de possível aplicação às artes plásticas:

Pode-se, para analisar um quadro, reconstituir o discurso latente do pintor; pode-se querer descobrir o murmúrio das suas intenções que acabam por não ser transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar apreender essa filosofia implícita que se supõe formar a sua visão do mundo. É possível interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer aquilo que o pintor terá podido extrair delas.

¹ A exemplo do portal sul da Igreja de São Pedro, do Mosteiro de Moissac, na França, em que o mainel apresenta relevos de leões, da mesma forma que os animais entrelaçados das miniaturas irlandesas e semelhantes aos têxteis e trabalhos em metais persas (DAVIES, 2010, p. 370-371) e as jambas (os lados das portas) com contornos recortados circularmente foram modelados a partir de um artifício islâmico muito popular, o que denota admiração das formas da arte islâmica e consideração pelos feitos artísticos árabes e cujos “[...] actos de apropriação também podiam expressar a ambição cristã de dominar o inimigo muçulmano” (DAVIES, 210, p. 370). A referência de formas à arte islâmica e sua utilização, permitem não apenas que uma cultura exógena se faça ali presente, mas também se evidenciem seus valores e elementos culturais, o que possibilitam conhecer melhor a cultura árabe.

A análise arqueológica teria um outro fim: investigaria se o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos não terão sido, na época considerada, nomeados, enunciados, conceptualizados numa prática discursiva; e se o saber ao qual essa prática discursiva dá lugar não terá sido inserido talvez em teorias e especulações, em formas de ensino e em receitas, mas também em processos, em técnicas, e quase no próprio gesto do pintor. Não se trata de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de “dizer”, que teria a particularidade de dispensar as palavras. Seria necessário mostrar que, pelo menos numa das suas dimensões, é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. Assim descrita, a pintura não é uma pura visão que deveria transcrever-se em seguida na materialidade do espaço; Também não é um gesto cujas significações mudas e indefinidamente vazias deveriam ser libertadas por interpretações subsequentes. É inteiramente atravessada – e independentemente dos conhecimentos científicos e dos temas filosóficos – pela positividade de um saber (FOUCAULT, 2014, p. 250).

Apropriação de imagens como exercício colaborativo

Por fim, o quarto pressuposto secundário, o de que a apropriação de imagens pode ser entendida como exercício colaborativo entre artistas (autorizado ou não) e, dessa maneira, problematiza os aspectos identitários e de individualidades que dificilmente são conciliados na obra que se vale das imagens-fonte apropriadas. A apropriação de imagens independe de autorização do artista anterior e, nesses moldes, uma grande liberdade é praticada pelo artista atual, prática esta que implica muitas questões: de propriedade intelectual, de autoria, de discussão da pertinência da originalidade e mesmo de aspectos identitários, já que as características expressivas de um artista manifestam-se nas formas, composições e recursos plásticos utilizados, elementos presentes e mantidos na imagem apropriada, seja ela um fragmento ou sua totalidade.

Não parece haver dúvidas quanto à constatação de que um trabalho que apresente apropriação de imagens traz, evidenciada no próprio âmbito da sua plasticidade, a colaboração de outrem ou então de mais artistas. A evidência pode ser percebida na forma (equilíbrio, configuração, uso da linha e texturas, desenvolvimento) e no reconhecimento de elementos composicionais (orientações e direções espaciais, diferenciação de superfícies, luz, cor – harmonias, predomínios de tonalidades – e proporções). Assim, a posição singular de um sujeito falante enquanto autor é devedora das articulações que realiza a partir de material pregresso, existente e

produzido por outros artistas (recursos apropriados), ao qual se acresce a contribuição do artista atual (o articulador apropriador).

Não precisa haver concordância ou permissão do artista anterior para que o procedimento apropriacionista ocorra. Não há controle do artista anterior, mesmo nos casos em que esteja vivo e seja contemporâneo do agente apropriador, como foi o caso de Elaine Sturtevant com a recriação das aparências dos trabalhos de Claes Oldenburg e de outros artistas seus contemporâneos e já bastante conhecidos à época, tais como Andy Warhol, George Segal, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Segundo Anne Dressen (2010, p. 18), a própria Sturtevant sempre declarou que o que ela queria era principalmente observar as reações dos artistas em relação às suas obras apropriadas. Não nos cabe, aqui, tecer julgamento acerca dessa declaração, por acreditarmos não caber aos artistas justificar ou explicar seus trabalhos, ainda que muitos o façam. Contudo, seria pedir que além de artista fosse também um crítico ou teórico propenso a nos convencer da pertinência e relevância de seus trabalhos.

Figura 168 - Auguste Renoir. *La première sortie* [A primeira saída], 1876.



Óleo sobre tela, 64 x 50 cm.
National Gallery, Londres.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 169 - Mary Cassatt. *Mulher de preto na Ópera*, 1879.



Óleo sobre tela, 80 x 65 cm.
Museum of Fine Arts, Boston.

Fonte: Garb (1998, p. 265).

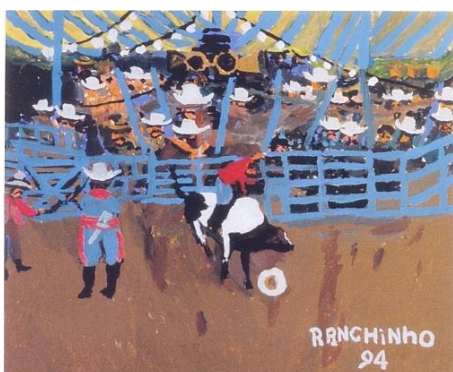
No contexto da história da arte ocidental, Mary Cassatt (1844-1926) (Figura 169) protagonizou explorar o tema da ópera² e se apropriar da composição de *La première sortie* [A primeira saída], de 1876, pintura de seu contemporâneo Auguste Renoir (Figura 168):

² Mary Cassatt usou o tema da ópera em pelo menos oito variações (GARB, 1998, p. 262).

Que uma artista copiasse o trabalho de um colega demonstra a sua tentativa de chegar a um acordo com o gênero tal como era articulado na época. Era muito comum que os artistas fizessem cópias dos trabalhos dos “velhos mestres” que admiravam, mas não tão comum copiar o trabalho de artistas contemporâneos. Fazer isso implicava uma imitação das mais atrevidas, neste caso a imitação de um mundo tal como era visto por um homem que pintava mulheres. Cassatt coloca-se temporariamente na pele de um artista (GARB, 1998, p. 262).

No contexto brasileiro, o paulistano Rodrigo Andrade (1962) explora, de maneira igualmente desconcertante, essa possibilidade apropriacionista de imagens, como exercício colaborativo entre artistas que vivem no mesmo período, com as “réplicas” de pinturas de Ranchinho (1923-2003), artista *naïf* brasileiro pelo qual Rodrigo Andrade nutre grande admiração (Figuras 170 e 171).

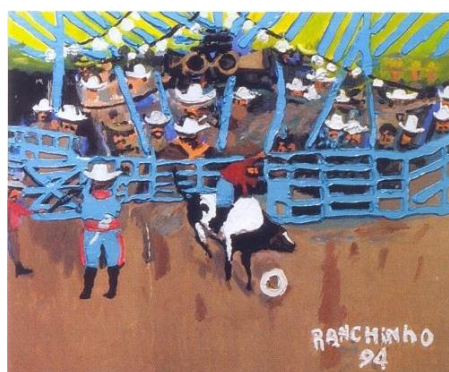
Figura 170 - Ranchinho.
Rodeio, 1994.



Óleo sobre tela, 60 x 73 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 171 - Rodrigo Andrade. *Versão sobre obra de Ranchinho “Rodeio”, 1994-2012.*



Óleo sobre tela sobre MDF, 60 x 73 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Rodrigo Andrade se refere às suas pinturas baseadas em Ranchinho como “réplicas” e em declaração por ocasião da mostra *Jogo dos sete erros: Ranchinho e Rodrigo Andrade: 10 pinturas e 10 versões*, ocorrida na Galeria Estação, em São Paulo, em 2012, onde suas réplicas figuravam lado a lado com os originais de Ranchinho, assim se justificou em texto de sua autoria no catálogo da exposição:

No meu caso, procurei manter um caráter de imitação, de tal forma que de longe elas parecessem idênticas às originais e a diferenciação fosse percebida apenas de perto, procurando assim surpreender o espectador e criar diferentes níveis de relação com as originais. Aqui, a presença do par – a pintura original e a réplica, lado a lado – é fundamental. Só assim é possível ver quanto são parecidas e quanto são diferentes. Esse é o jogo. O processo me colocou numa posição incomum, a de imitar o modo de pintar de outro artista, no caso, a maneira rápida, ansiosa, de um só fôlego como Ranchinho pintava. Usei pincéis redondos, como os que ele usava,

geralmente maiores e mais estropiados do que os detalhes pediam. E tentei manter a mesma rapidez, o que para mim é algo natural, uma vez que eu mesmo também tenho certa urgência semelhante. É curioso ter de usar toda minha destreza para imitar uma gestualidade canhestra. E, ao pintar “do mesmo jeito” que ele, de certa maneira entrei na sua mente agitada, o que me abriu um espaço psicológico esquisito e interessante (GALERIA..., 2012, p. 12-13).

Essas pinturas baseadas em quadros de Ranchinho radicalizam o que aqui evidenciamos tratar-se de exercício colaborativo entre artistas e, assim como também observado em Sturtevant (já que criava obras semelhantes aos dos seus contemporâneos), caracteriza-se como produção homóloga, ou seja, como produção equivalente e correspondente, embora mais ou menos diversa. Ao mesmo tempo, essas pinturas demonstram as possibilidades que podem se desdobrar a partir de obras existentes, tais como os métodos técnicos aplicados, os quais podem garantir resultados semelhantes em termos de aparência final da pintura e, ao mesmo tempo, diferenciar os dois autores, já que a réplica é tratada com um empastamento e uma valoração da matéria inexistente no original de Ranchinho.

Poder-se-ia objetar tratar-se essa abordagem de Rodrigo Andrade de plágio. Contudo, isso parece não se aplicar, se considerarmos plágio como o empréstimo literal de uma obra que não é mencionada (não é identificada) ao fruidor e que, por meio dessa estratégia, Rodrigo Andrade se passasse por autor de obra que é de outro, no caso Ranchinho. Como Rodrigo Andrade estabelece, como proposta, a exibição das duas pinturas concomitantemente, uma ao lado da outra, não poderíamos tomar sua pintura calcada em Ranchinho como plágio e sim como exercício colaborativo entre artistas, pois a autoria da obra-base apropriada não é apenas mostrada, como também é mantida em sua integridade visual, diferenciada apenas por procedimentos técnicos aplicados. O artista paulistano não nega a precedência pictórica de Ranchinho. Ao contrário, ele destaca a autoridade do pintor *naïf* e a ela acresce sua homenagem, tributo esse que atinge seu ápice justamente na exibição concomitante das pinturas dos dois.

Ao exercício colaborativo entre artistas praticados por Sturtevant e por Rodrigo Andrade, devemos acrescentar a coleção Duda Miranda, de 34 obras. Isso porque essa coleção é composta por reproduções de obras de artistas internacionais contemporâneos, conhecidos no circuito artístico, tais como Joseph Beuys, Yves Klein, Dan Flavin, Robert Smithson, Felix Gonzalez-Torres e Olafur Eliasson, e pelos

artistas brasileiros Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Artur Barrio, Carlos Zílio, Arthur Bispo do Rosário, Marepe, Rivane Neuenschwander e Lia Chaia. De Marepe, por exemplo, é reproduzida a sequência fotográfica de *Doce céu de Santo Antonio*, 2001, que na “versão” da coleção Duda Miranda é a artista Marilá Dardot que aparece em silhueta recortada pela contraluz do sol, segurando e comendo pedaços de algodão-doce, copiando a sequência fotográfica da *performance* na qual Marepe aparece poeticamente “comendo nuvens”. Assim, a obra-origem de Marepe, denominada *Doce céu de Santo Antonio*, cede lugar, na coleção Duda Miranda, à versão de Marilá Dardot, intitulada *Doce céu de Belo Horizonte*, 2006. Em outro trabalho, *Matisse/talco*, 2006, é a já comentada obra de Waltercio Caldas (Figura 17) adaptada para a coleção Duda Miranda, mediante aplicação de talco sobre a reprodução de *A dança II*, 1909-10, de Matisse.

A mineira Marilá Dardot (1973) adapta a criação marepiana (e as dos demais artistas daquela coleção) ao contexto afetivo de sua cidade, onde vive, e por meio daquele conjunto, juntamente com a participação do artista mineiro, natural de Tiradentes e que vive no Rio de Janeiro, Matheus Rocha Pitta (1980), põe em discussão questões sobre autenticidade, criatividade, colaboratividade e valor do objeto de arte, situação tornada extrema quando se percebe que nem mesmo o colecionador é "autêntico" no sentido de ter existência física própria, já que ele é uma criação dos artistas, ou seja, não é um ser humano de carne e osso.³

A dupla de artistas assim se justifica: "Não queremos enganar ninguém. Duda não está inserido no mercado", diz. "Não é um trabalho meu nem do Matheus, por isso criamos um terceiro. Para a gente, ele existe. Foi uma estratégia minha, mas não apresento como meu trabalho" (LOUREIRO, 2006) e alega que "Duda oferece várias pistas de que não é uma pessoa real", o que faz com que a coleção evoque um clima farsesco. Outra justificativa se encontraria, também, nos vínculos entre as artes visuais e procedimentos literários, frequentes na produção de Marilá, funcionando como licença poética na reflexão entre uma peça original, sua réplica e a construção

³ Trata-se de um "personagem conceitual" criado por Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, que "[...] se move nos tênues limites entre ficção e realidade", conforme a dissertação de mestrado de Marilá Dardot, intitulada *A de arte: a coleção Duda Miranda*, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, em 2003 (LOUREIRO, 2006).

Duda Miranda possui até mesmo um e-mail, com o qual se correspondia com alguns amigos e seus criadores. “A coleção Duda Miranda” foi exibida de 14 de maio a 21 de agosto de 2006, no apartamento 11 do Edifício Duval de Barros, Rua Sergipe, 250, centro de Belo Horizonte, como parte do mestrado de Marilá Dardot e o catálogo da exposição com reprodução de todas as obras encontra-se disponível na Internet, no endereço https://issuu.com/amir_brito/docs/dudamiranda

da identidade ficcional: "A obra que Duda refaz reclama o valor de uso e questiona o valor de troca da obra de arte", explica a artista (LOUREIRO, 2006).

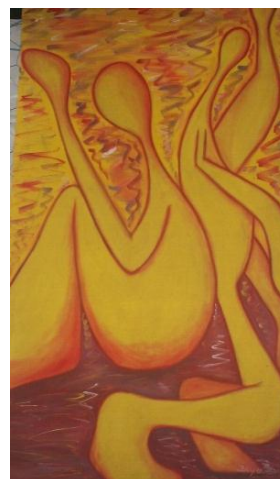
No contexto baiano é incomum esse tipo de abordagem homóloga de obras e, em geral, quando ocorre, destina-se a fins pedagógicos de aprendizagem. É neste contexto, baseado em uma reprodução em revista, que o escultor e pintor Billy de Oliveira (1965), nascido em Salvador e residente em Cachoeira, reproduziu a famosa *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. A versão de Billy de Oliveira (Figura 172) serviu para familiarizar o artista com a inédita anatomia humana, a qual seria reutilizada por ele em outras obras de sua autoria, de criação livre, a exemplo de *Namoro* (Figura 173), conforme dados levantados por Lucas Silva⁴ (MIDLEJ, 2016, p. 26).

Figura 172 - Billy de Oliveira.
Reprodução de "Abaporu", 2005.



Óleo sobre tela, 110,5 x 97,5 cm.
Fonte: Acervo do artista. Cachoeira, Bahia.

Figura 173 - Billy de Oliveira.
Namoro, 2006.



Óleo sobre tela, 96 x 56 cm.
Fonte: Acervo do artista. Cachoeira, Bahia.

⁴ No contexto de pesquisa de Iniciação Científica de graduação do curso Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em projeto de autoria de Dilson Midlej (2016) e em visitas ao atelier do artista, Lucas Alves Oliveira da Silva identificou influências de outras obras consagradas, só que neste caso restringia-se exclusivamente ao tema – a *Última Ceia* –, do famoso mural de Leonardo da Vinci. Billy de Oliveira retrabalha este tema e substitui os apóstolos por personagens da cultura local de Cachoeira, no Recôncavo baiano, onde vive. O discente pesquisador identificou que o artista também se deixou influenciar por Jackson Pollock, apropriando-se da técnica gotejante do norte-americano. Em todos esses casos mencionados, confirmou-se a comunicação de massa como origem e mediadora dessas informações iconográficas por meio de reproduções que chegaram à atenção do artista Billy. Lucas Alves Oliveira da Silva é agora um egresso da UFRB e mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da escola de Belas Artes, UFBA.

4.2 A APROPRIAÇÃO, A RELEITURA E A CITAÇÃO

Antes de focar mais detalhadamente o que constitui a *apropriação*, a *releitura* e a *citação*, julgamos necessário comentar brevemente a diferenciação dessas três em relação à *influência*, vocábulo normalmente lançado mão pela história da arte para expressar a derivação afínica de soluções formais, temáticas ou estilísticas entre artistas ou entre escolas e, principalmente, para justificar determinadas semelhanças, quando se compara a obra de um artista em relação aos seus mestres ou a outros criadores. O questionamento da identificação de possíveis influências na história da arte é posta em dúvida em muitas ocasiões, ainda que legítima do ponto de vista metodológico sobre a análise das expressões artísticas, motivo que levou Gombrich a afirmar:

Acusar a história da arte de concentrar-se na busca de influências e de, por isso, não perceber o mistério da criatividade já se tornou quase estupidez. Talvez seja, até, a maior acusação que lhe fazem. Mas não é bem assim. Quanto mais nos conscientizamos da enorme impulsão que move o homem no sentido de repetir o que aprendeu, tanto mais admiramos aqueles seres excepcionais que conseguiram quebrar o encanto e realizar um significativo avanço em cima do qual outros pudessem construir (GOMBRICH, 2007, p. 20).

Gombrich corrobora o que seu amigo e mentor Ernst Kris escreveu no livro *Psychoanalytic explorations in art [Explorações psicanalíticas em arte]* de que há muito chegamos à conclusão de que “[...] a arte não é produzida num espaço vazio, de que nenhum artista é independente de predecessores e modelos, de que ele, tanto quanto o cientista ou o filósofo, é parte de uma tradição específica e trabalha numa área estruturada de problemas” (GOMBRICH, 2007, p. 25) e de que o grau de mestria, nesse contexto e em certos períodos para modificar esses rigores, são, presumivelmente, parte da complexa escala pela qual o êxito final é medido.

Sem perder de vista o questionamento da identificação de possíveis influências na história da arte e em outra ocasião, Gombrich, ao falar de autoexpressão em Michelangelo e do poder profético de seu *Moisés*, identifica uma possível influência exercida por Donatello, de quem Michelangelo teria herdado a linguagem e as convenções da escultura ocidental ao representar figuras de autoridade e poder:

A estátua de São João, de Donatello deve ter impressionado Michelangelo no período em que esteve em Florença. Alguns artistas e críticos se

assustam ao ouvir historiadores da arte falarem sobre influência, como se estivéssemos acusando um gênio de ter roubado ideias de um terceiro. Mas nós roubamos nossas ideias, uma vez que, como nos lembra Richards, devemos nossa linguagem “a inúmeros representantes de nossa espécie, que, cuidando dos significados, desenvolveram a Mente desconhecida do Homem”. Michelangelo inspirou-se na tradição que foi belamente incorporada pelo majestoso evangelista sentado de Donatello; era uma tradição que havia alcançado sua plenitude em muitas grandes obras ao longo dos séculos (GOMBRICH, 2012, p. 181-182).

Norbert Lynton (2000, p. 24), ao discorrer sobre algumas características do expressionismo, tais como a de que a intensificação do poder expressivo não seria peculiar somente à arte do século 20, referenda o caráter da *influência* entre períodos da história da arte:

A tradição veneziana de iluminação espetacular, cores opulentas e pinceladas individuais, por vezes apaixonadas, era, em certa medida, uma tradição expressionista. Dela derivam pintores como El Greco (cuja fama extrema data do início deste século [20]) e Rembrandt. Mesmo na Itália Central, onde a teoria clássica foi definida e academias foram fundadas para propagá-la, o ímpeto pessoal que tinha levado Michelangelo à veemência e à distorção foi imitado por gerações de homens menores com rendimentos rapidamente decrescentes. Ambos os exemplos, dos meios pictóricos sobrecarregados e da distorção figurativa e composicional, são importantes para o expressionismo moderno (LYNTON, 2000, p. 25).

Já John Golding (2000, p. 39-40), dissertando sobre o cubismo e as fontes em que Picasso teria se inspirado para criar *Les demoiselles d'Avignon*, ressalta que sem as realizações de Gauguin, por exemplo, seria impossível que aquela tela de Picasso tivesse chegado a existir e, juntamente à alegada e discutida influência exercida pela escultura africana sobre Picasso na constituição dessa pintura, acrescem-se outras relevantes influências:

Nas formas angulares e alongadas, e na luz branca e áspera, há um reflexo do interesse de Picasso em El Greco. Há elementos tirados da pintura dos vasos gregos, da escultura grega arcaica e da arte egípcia. Depois, existe uma referência direta às convenções faciais da escultura ibérica nas cabeças das duas figuras centrais. Mas, para que se considere o quadro um prelúdio ao cubismo, a atenção deve ser focalizada nas duas principais influências que concorrem para a criação de *Les Demoiselles*, pois essas foram as duas principais formas artísticas que condicionariam o desenvolvimento inicial do movimento.

Em primeiro lugar, o protótipo mais próximo para esse tipo de composição, com mulheres nuas e parcialmente vestidas, encontra-se na obra de Cézanne; de fato, a figura agachada no canto inferior direito, com suas deformações extraordinárias, baseou-se originalmente numa figura de um pequeno Cézanne que Matisse possuía. Em última análise, às

características cézannianas em *Les Demoiselles* (que são ainda mais acentuadas nos estudos preliminares do quadro) iriam sobrepor-se outras influências mais fortes; mas não seria inadequado ver essa pintura como uma espécie de homenagem ao mestre de Aix (GOLDING, 2000, p. 39-40).

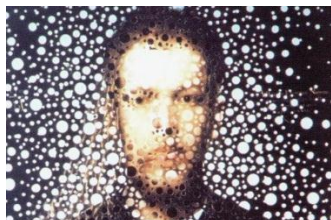
Entendido o muitas vezes imensurável papel que a influência pode exercer na produção plástica, cabe-nos, a partir de agora, tentar estabelecer diferenciações entre *apropriação*, *releitura* e *citação*, considerando, todavia, ser a distinção entre elas tênue e às vezes difícil de estabelecer, bem como as razões e motivações que levam os artistas a utilizar algumas dessas estratégias. Um dos que mais as praticou foi Pablo Picasso. Em 1963, o escritor francês Michel Leiris, um dos amigos mais próximos do pintor, acreditava ser o ato de pintar o mais importante de todos os temas e explicava que “[...] estava se referindo ao fascínio de Picasso pelos quadros dos outros, atestado por seus numerosos pastiches, reelaborações e assim por diante” (LEIRIS, 1992, p. 595 *apud* GINZBURG, 2014, p. 115). No caso de Picasso, tanto a apropriação de imagens, quanto a releitura e a citação, ainda segundo Leiris, foram motivadas pela admiração do artista em relação a obras de outros.

A *apropriação* caracteriza-se por manter, na obra atual, praticamente sem alteração e na sua integridade, todas as características formais e composicionais da imagem-fonte – ou a maior parte delas –, ainda que também seja possível ocorrer – e com frequência isso é observado –, a agregação de outros elementos estranhos à imagem-fonte.

Por ser um procedimento teórico-operatório, a *apropriação* de imagens possibilita aos artistas grande variedade de recursos criativos, tais como os observados nos resultados do procedimento utilizado pelo paulistano Albano Afonso (1964), que consiste em perfurar, repetidamente, reproduções em fotografia digital de pinturas da autoria de grandes mestres, em que diversos círculos vazados na reprodução da pintura deixam entrever partes de outra imagem disposta ao fundo. Em *Autorretrato com Dürer* (Figura 174), Albano Afonso mescla seu rosto ao do artista alemão Albrecht Dürer. Dado ao predomínio desejado de se evidenciar o rosto do fotógrafo, é este que predomina sobre a imagem em pintura do autorretrato de Dürer, por meio de uma reprodução corrompida por grande quantidade de círculos vazados, exatamente para melhor evidenciar o rosto do fotógrafo. Já em *Dürer* (Figura 175), a reprodução de outro autorretrato pintado de Dürer não foi completamente obliterado

pelos furos, mantendo a integridade da imagem original, o que nos possibilita o imediato reconhecimento do original do pintor alemão.

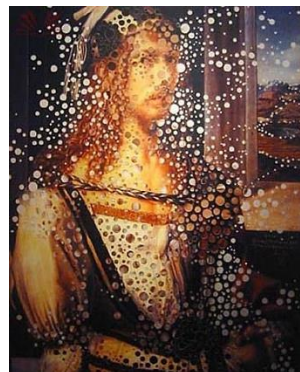
Figura 174 - Albano Afonso.
Autorretrato com Dürer, 2001.



Fotografia perfurada. Dimensões não informadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 175- Albano Afonso. [Dürer].

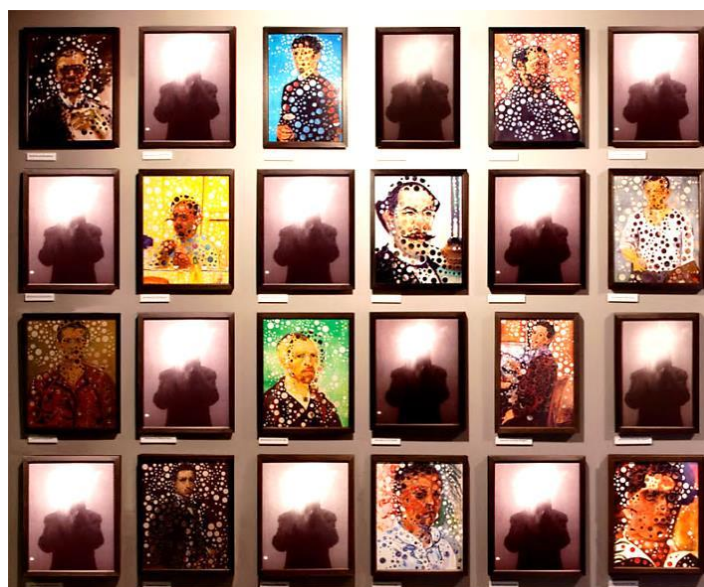


Fotografia perfurada. Ano e dimensões não informados na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Albano Afonso é também autor de *Autorretrato com modernos latino-americanos e europeus* (Figura 176), painel em que aplica o mesmo procedimento, só que às reproduções de obras perfuradas inclui também artistas latino-americanos e as alterna com sua própria imagem em fotografia, a qual é igualmente descaracterizada pela substituição do seu rosto pelo brilho do *flash* da câmera.

Figura 176- Albano Afonso. *Autorretratos com modernos latino-americanos e europeus, 2005-2010.*



Dimensões não informadas na fonte.

Acervo Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O termo *releitura* é amplamente utilizado em conversas ou textos como significando que uma obra foi baseada em outra preexistente e, como mencionado no capítulo 2, a palavra “leitura” é bastante comum na historiografia da arte, usada para falar do processo de interpretação de uma imagem visual, mas não deixa de provocar certo estranhamento, pois, como poderia ser possível “ler” uma imagem visual? “Ler” não seria apropriado apenas para palavras e textos? Estas questões, postas por Anne D’Alleva (2015, p. 37), têm o intuito de informar que advém da teoria semiótica a ideia de “ler” trabalhos de arte e utilizar terminologias baseadas na linguagem para discutir os processos de interpretação:

Na semiótica, um texto é uma *assemblage* de signos construídos (e interpretados) de acordo com as regras ou convenções de um particular meio ou forma de comunicação. Assim, uma novela é um tipo de texto, um poema, outro. Neste sentido, um trabalho de arte pode ser referido como um texto, e o sistemático processo de interpretação daquele trabalho de acordo com as regras que regem aquele tipo de texto pode ser referido como “leitura”.

Um número de historiadores da arte, incluindo Mieke Bal, Louis Marin e Norman Bryson desenvolveram esta ideia de leitura como uma metodologia muito específica da semiótica para interpretar imagens visuais. O enfoque deles não é dar preferência ao textual em detrimento do visual, mas exercer mais plenamente a natureza visual da imagem.

De várias maneiras, eles argumentam que confrontar um trabalho de arte requer mais do que uma simples e direta apreensão: requer leitura (lembramos que leitura não é natural para os humanos, nós temos que aprendê-la)⁵ (D’ALLEVA, 2015, p. 37. Tradução nossa).

O historiador de arte Ernst Gombrich também advogava que a “leitura” de imagens, uma vez que não são naturais, mas criadas de acordo com uma linguagem, deve ser decifrada: “[...] todas as imagens baseiam-se em convenções, tal como a linguagem ou as letras do alfabeto”, e complementa: “Todas as imagens são sinais, e a disciplina que deve estudá-las não é a psicologia da percepção – como eu acreditava –, mas a *semiótica*, a ciência dos sinais”⁶ (GOMBRICH, 2007, p. xv).

⁵ “In semiotics, a text is an assemblage of signs constructed (and interpreted) according to the rules or conventions of a particular medium or form of communication. Thus a novel is one kind of text, a poem another. So in this sense, a work of art can be referred to as a text, and the systematic process of interpreting that work according to the rules governing that kind of text can be referred to as ‘reading.’

A number of art historians, including Mieke Bal, Louis Marin, and Norman Bryson, have developed this idea of reading as a very specific semiotic methodology for interpreting visual images. Their point is not to give preference to the textual over the visual, but to engage more fully with the visual nature of the image.

In various ways, they argue that confronting a work of art requires more than just simple, direct apprehension: it requires reading (remember that reading isn’t natural to humans, we have to be taught it)” (D’ALLEVA, 2015, p. 37).

⁶ Ainda que muito disseminada em estudos historiográficos e críticos da obra de arte, essa noção de “leitura” não é consensual; em contraste à teoria pós-estruturalista, filósofos como Gilles Deleuze, Felix Guattari e Alain

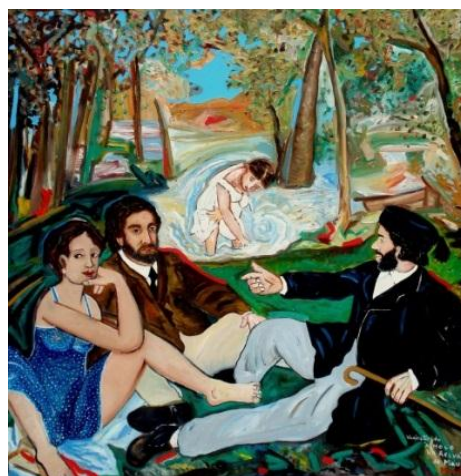
A *releitura* se constitui como procedimento assemelhado à *apropriação* por também “tomar”, de forma direta, uma obra em sua totalidade visual ou uma parte (um detalhe) dela. Todavia, *releitura* se diferencia da *apropriação*, pois o elemento “lido” e reconstruído em novo contexto (seja uma imagem inteira ou um detalhe) ganha uma nova roupagem em termos formais e expressivos ao ser refeito ou reinterpretado, assumindo as características da linguagem visual do artista atual, ao mesmo tempo em que mantém aspectos estruturais que se assemelham à obra-fonte, porém garantindo a expressão plástica no vocabulário formal, cromático e expressivo do artista que relê, como observamos, no contexto da arte da Bahia, as Figuras 178, 179 e 180 de Murilo (1955), baseadas em Manet (Figura 177). Alagoano radicado na Bahia, Murilo alega ter produzido cerca de uma centena de releituras; ele considera isso um exercício fundamental para seu desenvolvimento como artista, sendo que a maioria foi feita de memória, já que são pinturas que ele conhece intimamente e com as quais alega possuir grande afinidade.

Figura 177 - Édouard Manet.
Almoço na relva, 1863.



Óleo sobre tela, 2,13 x 2,69 cm.
Museu d'Orsay, Paris, França.
Fonte: Davies (2010, p. 890).

Figura 178 - Murilo. Variação
de Almoço na relva, de Manet, [2009-2010].



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.
Fonte: Arquivo do artista.

Badiou rechaçam essa abordagem do poder da representação linguística e defendem uma consistente descrição ontológica da multiplicidade dos eventos (os quais incluem as obras artísticas) e da experiência nas reações aos *afetos* que elas provocam: “Trabalhos de arte tornam-se espaços nos quais artistas registram as sensações causadas pelos eventos da experiência em formas que permitem àqueles que vejam os trabalhos a reagirem aos ‘afetos’ que eles provocam. Como linguagem, o trabalho de arte realiza sua função; ele não mais significa, mas realiza: ‘Você não pode ‘ler’ afetos [...], você pode apenas experienciá-los’.” (O’SULLIVAN, 2006, p. 43 *apud* MOXEY, 2013, p. 56. Tradução nossa).

Nas três releituras (as quais o artista denomina “variações”) que promove baseadas em *Almoço na relva*, Murilo mantém seu vocabulário plástico sem que se perca a estruturação composicional que possibilita ao perceptor identificar a vinculação à imagem-base da pintura de Manet. Essa manutenção das características expressivas do artista atual possibilita que as cores e toda a atmosfera do quadro de releitura sejam reestruturadas de acordo com suas concepções plásticas, razão pela qual a mulher nua de Manet, originalmente de perfil, tem sua pose alterada com pernas abertas e recoberta por vestido na versão do pintor radicado na Bahia (Figura 178). Nas figuras 179 e 180, a reestruturação da linguagem pictórica realista de Manet para a expressionista facultada ao artista baiano uma visualidade já mais distanciada da identidade de Manet; todavia, ainda se percebem suas vinculações.

Figura 179 - Murilo. *Variação de Almoço na relva, de Manet, B*, [2012-2016]. Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Figura 180 - Murilo. *Variação de Almoço na relva, de Manet, C*, [2012-2016]. Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Para Ana Amália Barbosa (2005, p. 145), *releitura* significa “[...] ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez”. A *releitura* implica em produzir aquilo que se entendeu da obra, sem preocupações com semelhanças, ou melhor, sem preocupações em manter a total integridade visual da obra-fonte, como se fora não uma *descrição*, mas buscase a fulguração de *relações* que mantivessem as características de expressão do artista que pratica a releitura. Cíça França Lourenço, ao comentar que a questão do rever está impregnada na produção cultural da década de 1980, destaca que o comentário visual promovido por um artista que relê a obra de outro “[...] pode contribuir para uma aproximação afetiva com a

obra de arte [na qual se baseou], ampliando e enriquecendo a concepção original, além de subsidiar a compreensão dos pressupostos que a nortearam” (PINACOTECA..., [1984]).

A *releitura* parece sugerir menos uma comparação entre a obra atual e a obra-fonte e promover mais a contradição, já que os elementos novos da obra atual modificam substancialmente os da obra-fonte, diminuindo a relevância da comparação ou da semelhança, valorizando as diferenças, os contrários e denotando a personalidade do artista que relê a obra anterior e suas novas proposições plásticas.

A *releitura* distingue-se da *apropriação* no sentido de que, nesta última, são mantidas, como já mencionado, praticamente sem alteração, todas as características da integridade formal e composicional da imagem-fonte. Além dos já assinalados, outro testemunho de apropriação que podemos citar para referir a imagem-base de Manet, é outra fotografia de Albano Afonso (Figura 181).

Figura 181 - Albano Afonso. *Série Paraíso*, 2001.



Fotografia perfurada, 3/3, 180,1 x 226 cm.

Foto de Sérgio Guerini/Itaú Cultural.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O procedimento de Albano Afonso em perfurar repetidamente reproduções de grandes mestres – aqui, no caso, *Almoço na relva*, de Manet –, deixa entrever partes de outra imagem disposta ao fundo e elimina a sensação de profundidade existente na imagem da pintura original. Isso faz com que, ao mesmo tempo em que nega o caráter ilusionista da pintura original (cuja estrutura geral se mantém reconhecível), acentua duas das principais características do modernismo: a recriação involuntária de um

pontilhismo neoimpressionista, afeito à pura visibilidade e a valoração da superfície, mediante negação da profundidade ilusionística e particularidades que caracterizariam a pintura nos moldes pregados pela teoria de Clement Greenberg.

A releitura tem merecido destacada atenção em exposições de arte, como demonstram o *Projeto releitura*, promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo entre outubro de 1983 e outubro do ano seguinte, e sua remontagem na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, em seção igualmente denominada *Projeto releitura*,⁷ bem como: *Filhos do Abaporu*, em coletiva inaugural da Galeria Arte do Brasil, em São Paulo, em 1995, reunindo versões da pintura *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, feitas por 12 artistas vivos, entre eles o baiano Leonel Matos⁸; *Apropriações - coleções*, em Porto Alegre, em 2002; *VI Mostra 3M de arte digital*, em 2015, no Rio de Janeiro, com o tema *WhatsApp: a arte de visitar a arte*⁹ (Figura 184); e *25 vezes Duchamp: 100 anos de A fonte*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, em 2017, com 24 artistas e curadoria de José Francisco Alves, para citar algumas iniciativas no Brasil.

Um detalhe do tríptico do baiano Waldomiro de Deus (1944), que estabeleceu residência em São Paulo em 1959 (Figura 183), baseado em *Fim de romance* de Antonio Parreiras (Figura 182), corporifica parte do *Projeto releitura* e, em termos de soluções plásticas, dá uma ideia de como a releitura garante autonomia expressiva. Adicional a isso, Waldomiro de Deus recontextualiza a atmosfera romântica de suicídio por desilusão amorosa da pintura-base em uma crônica da cruel violência

⁷ O *Projeto releitura* ocorreu na gestão de Maria Cecília (Ciça) França Lourenço na diretoria da Pinacoteca do Estado de São Paulo e consistiu de 13 artistas convidados que realizaram interpretações pessoais de obras do acervo. A exposição aconteceu a cada mês, com uma dupla de artistas diferentes (um com trabalho do acervo da Pinacoteca e outro inédito produzido pelo convidado) e ao final contou com um catálogo com textos de Maria Cecília (Ciça) França Lourenço e Ana Maria M. Belluzzo (PINACOTECA..., [1984]). A seção da 19ª Bienal de São Paulo é anunciada na planta baixa indicativa da expografia da mostra, à p. 253 do catálogo geral (sem que nenhum dos textos do catálogo, todavia, tenha feito alusão a ela), onde consta a relação dos seguintes artistas que promoveram as releituras (secundados pelos que possuem obras no acervo da Pinacoteca): Marco do Valle e Victor Brecheret; Paulo Portella Filho e Lygia Clark; Tomoshigue Kusuno e Candido Portinari; Carlos Takaoka e Nicola Vlavianos; Gilberto Salvador e Tomie Ohtake; León Ferrari e Almeida Júnior; João Suzuki e Flavio Shiró; Hudinilson Júnior e Bernardo Krasniansky; Claudio Tozzi e Maurício Nogueira Lima; Marcello Nitsche e Waldemar Cordeiro; Waldomiro de Deus e Antonio Parreiras; Glauco Pinto de Moraes e Antonio Teixeira Carneiro; Percival Tirapelli e Almeida Júnior (MUSEU..., 1985, p. 253).

⁸ Os demais participantes foram: Antonio Poteiro, Antonio Maia, Francisco Brennand, Gustavo Rosa, João Câmara, José Roberto Aguilar, Maria Tomaselli, Nelson Screnci, Roberto Magalhães, Rita Loureiro e Siron Franco. A exposição *Filhos do Abaporu* ocorreu de 26/09 a 11/10/1995.

⁹ *Apropriações – coleções* ocorreu no Santander Cultural, em Porto Alegre, de 30/06 a 29/09/2002, teve curadoria de Tadeu Chiarelli e elenco de 17 artistas brasileiros. As apropriações promovidas pelos artistas nesta mostra, todavia, abrangiam uma grande diversidade de materiais reais do cotidiano, não se restringindo ao uso de imagens da história da arte. Já a *VI mostra 3M de arte digital* foi exibida na Fundação Progresso de 9 a 25 de outubro de 2015, teve curadoria de Claudia Giannetti e participação de 22 artistas, entre estrangeiros e brasileiros. Destes últimos, apresentou obras de Vik Muniz, Nelson Leirner, Cao Guimarães, Felipe Cama, Carlos Fadon e Marcelo Coelho (VI MOSTRA 3M..., 2015).

urbana, transformando, assim, um tema individual em um contexto social mais abrangente e denotando a descrença na melhoria da situação, já que no título de seu trabalho faz um prognóstico de continuidade da violência “amanhã”. A pintura de Parreiras e a releitura de Waldomiro de Deus foram exibidas na Pinacoteca do Estado em novembro de 1983 (PINACOTECA..., 1994).

Figura 182 – Antonio Parreiras. *Fim de romance*, 1912.



Óleo sobre tela, 97 x 185 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Palhares (2009, p. 106).

Figura 183 – Waldomiro de Deus.
Violência, ontem, hoje e amanhã (tríptico), 1983.



Tinta acrílica sobre papel colado sobre papel duplex, 112 x 76 cm (cada parte).

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013, p. 68).

Figura 184 – Cartaz da VI Mostra 3M de arte digital, 2015.



Cartaz de divulgação de exposição.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Já a *VI Mostra 3M de arte digital* é sintomática quanto à proliferação dos recursos digitais, os quais, como se sabe, facilitam o acesso, a circulação, a captura e a reutilização de imagens em meios audiovisuais, o que é aproveitado por artistas de diversas tendências. Esses recursos audiovisuais possibilitam novos enfoques e desenvolvimentos do trabalho artístico, o que tem facilitado a disseminação de obras apropriação e, em especial, de releituras. Exemplo disso é a vídeoperformance *Lisa*, 2013 (Figura 185), do carioca Alexandre Mury (1976), em que, ao longo de pouco mais de quatro minutos, se apresenta nas ações de desenhar e pintar o cenário de fundo: trajar um vestido de feitura renascentista, raspar cabelo, barba, bigode e sobrancelhas, para assim melhor personificar a enigmática *Mona Lisa* e tendo como áudio o comentário de Giorgio Vasari sobre aquela pintura de Leonardo da Vinci, constante em *Vidas dos artistas*. As sequências são apresentadas no interior de uma moldura (não reproduzida na imagem da Figura 185) e, segundo sua própria declaração, esse foi o trabalho mais performático protagonizado por ele. Sua interpretação alude às representações das construções sociais do feminino e do masculino, uma ambiguidade sentida na pintura original, resultando, ainda, que a complexidade da realização do vídeo é também alusiva à maestria técnica de Leonardo da Vinci.

As releituras de Alexandre Mury são calcadas nas visualidades de trabalhos de grandes artistas europeus de diversos períodos da história da arte,¹⁰ assim como de latino-americanos e brasileiros, tal qual sua versão de *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, que promove em fotografia (Figura 186).

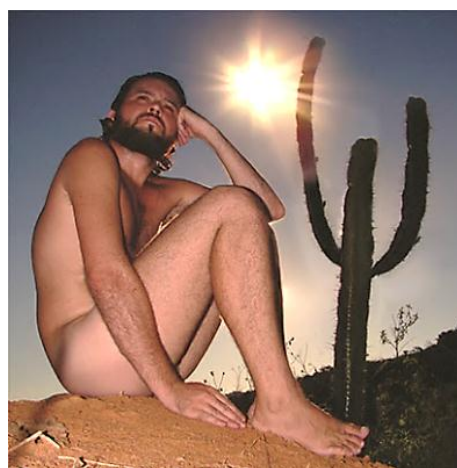
Figura 185 – Alexandre Mury. *Lisa*, 2013.



Videoperformance, duração 4:05.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 186 – Alexandre Mury. *Abaporu*.



Fotografia. Ano de realização e dimensões não informados na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Paulo Bruscky produz algumas releituras a partir de reproduções e mescla de duas pinturas de Modigliani, nas quais ele interfere reduzindo os elementos cromáticos originais para a cor vermelha, acrescentando o desenho em preto¹¹ e dando tratamentos diferentes a três variações denominadas genericamente de *Erótico: Modigliani & Bruscky* (Figura 187). Na primeira imagem, a cabeça feminina existe apenas como silhueta branca sobre fundo vermelho, acentuando assim conotações ambivalentes da genitália feminina e do falo masculino. Essa silhueta, agora com definições de traços fisionômicos e cabelos em negro, reaparece nas duas imagens seguintes, a primeira sobreposta à reprodução de *Nu reclinado com braço esquerdo sobre a testa*, 1917, de Modigliani, e a terceira já sobrepujando a pintura do fundo e constituindo uma nova figura híbrida de mulher reclinada, como resultado das releituras de Modigliani, este alçado a coautor do artista pernambucano.

¹⁰ Michelangelo, James Ensor, Seurat, Jean-Michel Basquiat, Lucian Freud, Rufino Tamayo, dentre outros.

¹¹ Do que parece ser o rosto de Jeanne Hébuterne (1898 - 1920), esposa de Modigliani e também pintora, extraído de algum dos muitos retratos nos quais ele a representou.

Figura 187 - Paulo Bruscky.
Erótico: Modigliani & Bruscky, 1991.



Baseado em *Nu reclinado com braço esquerdo sobre a testa*,
 1917, de Modigliani (a pintura de fundo).
 Técnica e dimensões não informadas na fonte
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Já a *citação* se configura numa menção ou alusão, por meio de um tema, cor, forma, entre outros, a uma obra anterior e encontra-se entranhada na cultura, nos costumes e crenças dos povos desde tempos imemoriais. Prova disso são as enigmáticas palavras pronunciadas pelo anjo à Virgem Maria na cena que compõe a famosa *Anunciação* do cristianismo: “Eis que conceberás no teu útero, e darás à luz um filho, e o chamarás de Jesus”,¹² e que segundo Didi-Huberman (2013a, p. 31) “[...] é uma citação muito precisa, quase literal, de uma profecia de Isaías”.¹³

A *citação* se apresenta de diversas maneiras, algumas das quais podem passar despercebidas a um olhar despreocupado, pouco inquisidor ou desatento, como demonstra *Códices Madrid* – uma citação alusiva a Leonardo da Vinci e título de uma

¹² Do Evangelho de São Lucas, I, 31.

¹³ Isaías, VII, 14: “*Ecce, virgo concipiet et pariet filium, et vocabit nomen eius...*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 31).

série de litografias de esboços de Joseph Beuys¹⁴ (1921-1986) – ou, ainda, considerada como fator depreciativo. Um fato significativo que referenda isso foi a recepção de *O velho músico* (Figura 188), de Manet, o qual, como frequentemente se observa em relação à arte anticonvencional daquele artista à época, sempre estava associada à uma alegada deficiência técnica de não saber fazer¹⁵ e, adicional a isso, o quadro foi descrito como composto por citações:

Até as décadas de [18]60 e [18]70, a explicação predominante para *O velho músico* era formal. Muitos relatos modernistas explicavam o quadro em relação aos trabalhos de Manet pós-1863, considerando-o um trabalho imaturo anterior à “grande ruptura” de 1863, ano que parece marcar a “inovação técnica” do “modernismo” de Manet em quadros como *Le Déjeuner sur l’herbe*. [...] *O velho músico* foi destacado como um claro exemplo da suposta incapacidade de Manet de fazer com êxito uma composição, de seu uso inadequado dos princípios acadêmicos de composição. **O quadro era descrito como composto por “citações” – algumas de outras obras de arte – incômodas, perfunctórias e justapostas, e tratado como um fracasso ambicioso.** Argumentava-se com frequência que Manet usara o tema como um pretexto, que **as “citações” haviam sido justapostas em benefício da forma, ou por mera rotina, sem nenhum interesse por sua função ou significância, exceto por sua aparência formal e estética.** Tais caracterizações seguem o tipo de alegação feita pelo crítico simbolista Joseph Péladan, que escreveu, em *L’Artiste* de fevereiro de 1884, que “Manet é apenas um pintor, e um pintor de fragmentos – desprovido de idéias, de imaginação, de emoção, de poesia ou de habilidade artística. Ele é incapaz de compor um quadro... Só um técnico pode julgar e apreciar o quadro” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 84-85. Grifos nossos).

¹⁴ Trata-se de um caderno *fac-símile* de esboços com edição de mil cópias, editado em resposta à descoberta dos manuscritos *Códices Madrid* de Leonardo da Vinci, datados dos anos 1490. A citação ao mestre renascentista, feita por meio do título, também nos leva a acreditar que Beuys possa ter evocado a célebre frase leonardiana de que “arte é uma coisa mental” (ARANHA, 2016). O Museu de Arte Contemporânea da USP – Ibirapuera – tem uma edição dessa obra de Beuys.

¹⁵ Segundo as normas do Salão à época, a pintura de Manet é tecnicamente grosseira, porém, “[...] isto está relacionado a uma preocupação com a representação da experiência contraditória da *modernité*. Manet estava usando novas técnicas de pintura e novos modos de composição e iluminação, tendo em mente as revisões então correntes de pintores conscientemente ‘progressistas’ como Delacroix, Couture e Courbet. Ao fazer isto, relacionou o seu trabalho a pinturas de uma tradição iconográfica e técnica considerada como uma alternativa à pintura do Salão. Se o projeto de Manet era representar a *modernité*, uma técnica nitidamente ‘moderna’ era apropriada. Na década de 1850, um modo de desenvolver uma técnica desse tipo era estudar no ateliê de Thomas Couture, e foi isto que Manet decidiu fazer” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 85-86. Grifos dos autores).

Figura 188 - Édouard Manet. *O velho músico*, 1862.



Óleo sobre tela, 187 x 248 cm. National Gallery of Art, Washington.

Fonte: Blake e Frascina (1998, p. 83).

A afirmação do crítico simbolista Joseph Péladan tinha claramente por modelo o critério de semelhança, o qual caracteriza o que André Richard (1988, p. 5 e 17) denomina de crítica descritiva ou crítica de equivalência; por meio dela, pretende que a obra se assemelhe ao modelo que a inspirou,¹⁶ daí advirem as conclusões sobre ser o artista “[...] desprovido de idéias, de imaginação, de emoção, de poesia ou de habilidade artística”, seguindo a então mentalidade literária dos valores em relação às artes plásticas e deixando escapar a problemática de alguns procedimentos incomuns à época (e que se destacam ao nosso olhar atual), a exemplo da autocitação que Manet faz a si próprio em uma das figuras de *O velho músico*, no caso o homem em pé, de cartola, de sua pintura *O bebedor de absinto*, de 1858-1859, dentre outras citações.¹⁷

A despeito do comentário transcrito de Joseph Péladan, havia na crítica de arte do século 19 opiniões divergentes e mais progressistas, no sentido de tentativas de se

¹⁶ “O critério de semelhança, que ainda orienta o julgamento do público comum, desapareceu da crítica contemporânea. Não se pede mais aos pintores uma exatidão literal, mas uma criação original e expressiva, não uma cópia do real, mas uma obra pessoal” (RICHARD, 1988, p. 18).

¹⁷ Além de utilização de várias fontes externas em suas citações em *O velho músico*, “Manet também pode ter usado o seu desenho do *Filósofo sentado* helênico, que realizou por volta de 1860. Se assim foi, temos aqui uma figura clássica, de um tipo que interessava aos acadêmicos, transformada em uma moderna figura deslocada. E isto evoca outros elementos das idéias de Baudelaire: a combinação dos elementos constantes da Antigüidade clássica com as características que mudam em cada época” (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 102. Grifos dos autores).

A autocitação pode ser observada em muitos artistas. No período modernista do século 20, por exemplo, Picasso promovera uma autocitação nos estudos preparativos para *Guernica*, de 1937; no caso foi a inclusão de um cavalo alado, “[...] uma alusão à antiga mitologia grega – Pégaso, o cavalo alado – numa pintura que celebrava um acontecimento moderno”, que aparecera pouco antes na sua série de gravuras *Sonho e mentira de Franco*, de 1937 (GINZBURG, 2014, p. 118-119). O cavalo alado, todavia, não sobreviveu na versão final de *Guernica*. A primeira vez em que Picasso pintou um cavalo alado foi em 1917, na grande cortina de abertura do balé *Parade*, que teve roteiro de Jean Cocteau e música de Erik Satie (GINZBURG, 2014, p. 119).

perceber as modificações da área da pintura, a exemplo de Théophile Thoré (1807-1869), teórico da arte francês que foi, ao lado de Baudelaire, um dos críticos de arte mais perceptivos de sua época e figurou entre os primeiros a valorizar a obra de Manet, além de Courbet, Daumier, Monet e Renoir (DICIONÁRIO..., 2007, p. 522).¹⁸

Tendo em mente a análise das obras de arte mediante o enfoque historiográfico social da arte, Nigel Blake e Francis Frascina (1998, p. 107) apontam ser *O velho músico* centrado na mistura de códigos de tipos sociais, supostamente incompatíveis com as citações da arte de períodos anteriores e comentam:

A prática de Manet na época de *O velho músico* era moderna sem recorrer ao esteticismo puro ou à “arte pela arte”. Tem aspectos em comum com o realismo crítico de Courbet, mas, da mesma forma, o cultivo de referências à história da arte parece remeter-se a uma “variante” crítica da realidade; [...] O único modo pelo qual Manet podia demonstrar seu interesse burguês pelos “pobres” ou pelos “excluídos” era por meio de uma variedade de “tipos” de representação. Manet servia-se desses “tipos” de representação existentes e dispunha deles como “citações”. Fazendo isto, revelou as restrições, os limites ideológicos, dos recursos visuais e paradigmas existentes com os quais se podia trabalhar para produzir representações da experiência social da modernidade (BLAKE; FRASCINA, 1998, p. 102-103. Grifos dos autores).

É significativa do contexto modernista e também do nosso, pós-modernista, a observação do crítico simbolista Joseph Péladan de que Manet era “um pintor de fragmentos”, dado ao fato disso hoje se caracterizar como uma estratégia contemporânea popularizada e exercitada por muitos artistas.

Esse critério de semelhança mencionado, que deve ter servido de parâmetro ao crítico simbolista, tem por fundamento a *imitação da natureza*, a qual “[...] constitui um paradigma sem rival na história das formas” (MARQUES, 2004, p. 9). Luiz Marques (2004, p. 9) constata que “[...] é sempre necessário reiterar a provocadora afirmação de que não há nas línguas ocidentais nenhum termo para designar de modo positivo qualquer estilo oposto a esse paradigma”. Esse autor esclarece que a noção da imitação não pertence ao domínio da observação ótica e sim ao domínio da *imitatio*:

Ninguém ignora, entretanto, que a natureza não é um dado imediato da percepção. Ela não se lhe oferece, na realidade, senão como um dado de

¹⁸ Théophile Thoré é mais conhecido por ter descoberto o artista holandês Vermeer (DICIONÁRIO..., 2007, p. 522). Sobre o que ele escreveu em relação a Manet no *Salon de 1868* cf.: RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 18.

cultura ou como um ideal de cultura. Toda imitação da natureza é mediada pela memória artística, vale dizer, pela imitação de uma obra de arte por outra obra de arte. A imitação da natureza não pertence, portanto, apenas, nem sobretudo, ao domínio da observação ótica, mas ao domínio da *imitatio*, enquanto categoria da Retórica, e será, portanto, através do manejo da retórica antiga que ela realizará sua *virtù* cognitiva, isto é, sua capacidade de dar a conhecer o mundo. São incontáveis as passagens na historiografia artística que confortam esta asserção, de Alberti ao neoclassicismo. A imitação da natureza não será, assim, mais que a imitação dos Antigos. Desde Alberti, a pura observação da natureza é já, portanto, questão pedagógica, questão de método (MARQUES, 2004, p. 9-10).

O aspecto formal da recepção de *O velho músico*, identificada acima por Blake e Frascina, denota uma tradição de verossimilhança que advém, na arte, do humanismo italiano que iria “[...] buscar na imitação do Antigo a restauração de sua unidade formal e espiritual”, isso fruto da “[...] progressiva aproximação entre humanistas e artistas” (MARQUES, 2004, p. 11) no século 15. Assim, a cultura antiga no século 15 é assimilada “[...] tão somente como repertório de tropos, de figuras, de motivos, de lugares-comuns, independentemente de seus nexos com o tecido intelectual de que derivam” (MARQUES, 2004, p. 11), algo que se modificaria a partir dos dois decênios que abrem o século 16, situados entre o *Tratado da Pintura* de Leonardo e os grandes mentores intelectuais de Vasari, anos nos quais o problema da imitação do antigo alcança, possivelmente, seu mais alto grau de consciência e refinamento conceitual na história moderna: “Pode-se resumir em uma só fórmula o que está na base desse refinamento: a tematização da idéia de uma meta-imitação” (MARQUES, 2004, p. 12). O autor explana tratar-se da percepção que aquilo de essencial que o antigo tem a ser imitado não reside já em sua tópica, em seu repertório de motivos retóricos ou em sua temática intelectual, agendas fundamentais já cumpridas pela arte do século 15, e que desde o início do século 16, “[...] a agenda efetivamente mudara. O que se deve imitar no Antigo, o que nele permanece como ligação essencial, será doravante seu patrimônio de pensamento sobre o problema da imitação” (MARQUES, 2004, p. 12).

O que Luiz Marques observa entre os exemplos históricos de humanistas e artistas é que o que está em jogo é uma mais aguda consciência de que “[...] a imitação é um ato de crítica, e de que imitar os Antigos é imitar, não seus temas, nem mesmo o estilo ou a língua de Cícero ou uma determinada *Pathosformel* de um certo

sarcófago, mas a própria reflexão antiga sobre a imitação dos modelos” (MARQUES, 2004, p. 13).

Luiz Marques continua a exemplificar alguns aspectos que justificariam a legitimação de citações e apropriações, sendo uma delas o fato de Cícero reivindicar, para sua tradução de Ésquines e Demóstenes, não “[...] a imitação do tradutor, mas a liberdade do orador, já que, ‘nelas não considere necessário traduzir literalmente, mas conservei o caráter e a força toda das palavras. Pois reputei oportuno ao leitor não tanto seu número, quanto o seu peso’” (MARQUES, 2004, p. 14-15). Nas artes plásticas, o exemplo é Rafael:

Assim também, como bem percebe Vasari, Rafael não imita os valores plásticos da figura humana em Michelangelo (porque os sabe inimitáveis), mas se vale do próprio exemplo da independência de Michelangelo em relação aos Antigos para elaborar sua independência em relação a Michelangelo, constituindo-se assim como artista “*ottimo universale*” (MARQUES, 2004, p. 14).¹⁹

Alexander Honold aponta que, no âmbito teórico, a função pioneira na redescoberta da Antiguidade na Alemanha se deu em 1755, com um tratado do historiador da arte e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768), no qual estabelece: “O único caminho que temos para nos tornarmos grandes e, se possível, até mesmo inimitáveis, é a imitação dos antigos” (WINCKELMANN *apud* HONOLD, 2004, p. 315). Alexander Honold prossegue:

Dessa forma, Winckelmann estabeleceu a relação com a Antiguidade grega e romana como um *doublebind*: a aspiração pelo inimitável e a exigência de imitação são dois irmãos inimigos, condicionam-se e impedem-se mutuamente. Mas foi exatamente essa contraditoriedade que fez com que as concepções de Winckelmann alcançassem tal êxito a ponto de se

¹⁹ O autor prossegue em sua argumentação e elenca duas atitudes em relação à imitação dos antigos. A primeira é uma operação crítica que deve definir o que deve e o que não deve ser imitado: “O Antigo permanece fonte de imitação, mas será doravante moderno o critério a partir do qual estabelecer seus diversos momentos e graus de excelência” (MARQUES, 2004, p. 14) e para isso cita a argumentação de defesa de Brunelleschi no concurso das portas do Batistério florentino em 1401, baseando-se em um relevo do Arco de Constantino, e a famosa carta de Rafael a Leão X, em que o artista percebe no Arco do Triunfo a presença de diferentes concepções da forma e de habilidades artísticas na arte antiga, o que implica que no “[...] âmbito do binômio humanista modelo/imagem, instala-se o paradoxo, pois a imagem passa a deter o poder de julgar da excelência de seus modelos” (MARQUES, 2004, p. 14). Já a segunda atitude “[...] se pode caracterizar como uma crescente tendência à paródia e à ironia face aos modelos antigos. Traços dessa tendência foram detectados, já por Burckhardt, depois por Edgar Wind e ainda por Nicole Dacos, por exemplo, no *Festim dos Deuses* de Bellini e Tiziano, de 1515, ou, diferentemente, no gigantismo de Giulio Romano e de Polidoro da Caravaggio” (MARQUES, 2004, p. 15). Em resumo seriam duas as atitudes paradoxais em relação a imitação do antigo: “[...] julgamento da excelência do modelo por sua imagem, e imitação irônica da ironia antiga” (MARQUES, 2004, p. 16).

transformarem em paradigma cultural do final do século XVIII (HONOLD, 2004, p. 315. Grifo do autor).

Questionando quais seriam os problemas que a história da arte apresenta em relação à imitação da arte antiga e qual seria o sentido, mesmo, e função da palavra *imitação*, Didi-Huberman, ao tempo em que alude o trabalho do historiador Winckelmann, explica:

O estatuto da história da arte como disciplina “científica” parece tão sólido, que já não vemos com clareza de que herança seríamos devedores em tal mundo de pensamento. Mas é comum ignorar-se até mesmo a herança de que se é depositário. Que nó de problemas essa *História da arte entre os antigos* continua a nos oferecer?

Trata-se de um nó tríplice, um nó três vezes atado, que o próprio título de Winckelmann induz e impõe: nó da *história* (como podemos construí-la, escrevê-la?), nó da *arte* (como podemos distingui-la, olhá-la?) e nó da Antiguidade (como podemos rememorar-la, restabelecê-la?). O “sistema” de Winckelmann decerto não é filosófico no sentido estrito e, por conseguinte, não pode identificar-se com algo como uma construção dialética. Mas existe uma noção capital, uma palavra que mantém unidas as três laçadas do nó. Palavra mágica, de certo modo: resolve todas as contradições, ou melhor, faz com que passem despercebidas. É a palavra *imitação*. Ela constitui a mola mestra, a dobradiça, o eixo graças ao qual todas as diferenças se unem, todos os abismos são transpostos (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 22-23. Grifos do autor).

Ao questionar se “[...] teria sido possível a imitação *moderna* dos antigos *inimitáveis* sem o meio-termo que constitui, para o próprio Winckelmann, a imitação *renascentista* – por Rafael, em primeiro lugar – desses mesmos antigos?” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 24. Grifos do autor), Didi-Huberman pondera que na conclusão do livro *História da arte entre os antigos*, Winckelmann pareceu cavar um abismo depressivo ligado à perda da arte antiga e ao retorno impossível desse “objeto amado”, abismo que separa os “originais” da estatuária grega de suas “cópias” romanas, projetando a *imitação* como uma espécie de ponte sobre esses abismos. Assim,

A imitação dos antigos, praticada pelo artista neoclássico, tem por virtude reanimar o desejo para além do luto. Cria um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o ideal, a ‘essência da arte’, pode como que reviver, atravessar o tempo. É graças à imitação que a ‘ausência categórica’ da arte grega, segundo a expressão de Alex Potts²⁰, torna-se capaz de um renascimento, ou até de uma ‘presença intensa’.

²⁰ A fonte citada por Didi-Huberman é: POTTS, A. Vie et mort de l’art antique: historicité et beau idéal chez Winckelmann. In: POMMIER, E. (Org.). *Winckelmann: la naissance de l’histoire de l’art à l’époque des Lumières*. Paris: La Documentation Française, 1991. p. 9-38.

Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz ‘reviver uma origem perdida’²¹ e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal. Ali onde a vertente depressiva da história winckelmanniana fazia da arte grega um *objeto de luto*, impossível de atingir – ‘já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios’ –, uma vertente maníaca, se me atrevo a dizê-lo, fará dessa arte um *ideal a capturar*, o imperativo categórico da ‘essência da arte’, o único capaz de permitir a *imitação dos antigos*. Imitação, como bem sabemos, é um conceito altamente paradoxal. Mas seu paradoxo é justamente o que permitiu a Winckelmann a famosa pirueta: ‘Para nós, o único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos’ (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 22-23. Grifos do autor).

Ainda que por caminhos diferentes, as análises de Didi-Huberman e de Alexander Honold acerca da contribuição de Winckelmann parecem coincidir, conclusivamente, nesse aspecto da *imitação de um ideal*, referendando o caráter de que a imitação seja, na verdade, um ato de crítica (como mencionado por Luiz Marques), e de que imitar os antigos não se restringe à pura e simples imitação de seus temas ou de seus estilos.

A citação – bem como os demais fenômenos que compreendem a apropriação de imagens – evidencia as relações existentes entre o que se possa considerar uma obra original ou ideal e a ideia de reprodução ou de cópia.

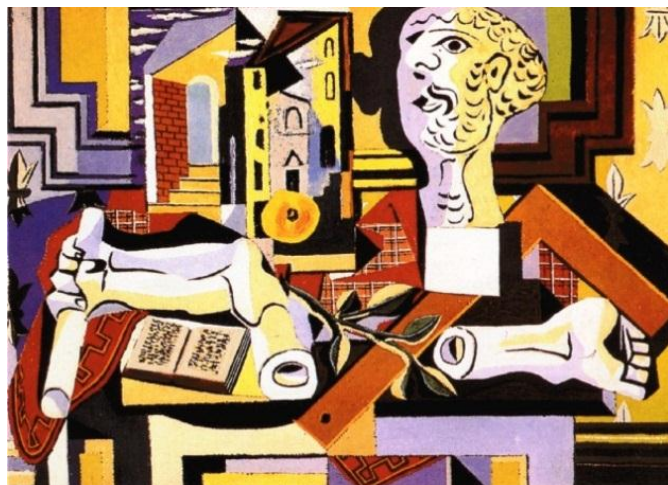
Didi-Huberman (2013a, p. 19), ao comentar o feito de Winckelmann em ter inventado a história da arte como um *método histórico*, especifica que a narrativa histórica é sempre precedida e condicionada por uma norma estética sobre a essência de seu objeto e que

O ‘belo ideal’, como se sabe, constitui o ponto cardinal de todo o sistema histórico winckelmanniano, bem como da estética neoclássica em geral. Ele fornece a essência e, portanto, a norma. A história da arte é apenas a história de seu desenvolvimento e de seu declínio. Ele parece confirmar a filiação secular do pensamento estético à corrente filosófica do idealismo. A palavra ‘ideal’ sugere que a essência – aqui, a essência da arte – é um *modelo*: um modelo a *alcançar*, conforme o ‘imperativo categórico’ da beleza clássica; Um modelo, porém, dado como *inatingível* como tal (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 20. Grifos do autor).

²¹ Esta é uma afirmação de: FRIED, Michael. Antiquity now: reading Winckelmann on imitation. *October*, n. 37, 1986, p. 87-97.

Distanciemo-nos um pouco dessa discussão de modelo inatingível, para concentrar atenção na modalidade de *citação*. Em muitas ocasiões, a citação de elementos específicos de uma obra pode não ser compreendida, ou então ser interpretada de maneira distinta da intenção do artista, tal qual se observa na pintura *Estúdio com cabeça de gesso* (*Studio with plaster head*), 1925 (Figura 189), de Picasso, onde constatamos que o “[...] esquadro sobre a mesa não é, como foi absurdamente sugerido, uma alusão à maçonaria, mas uma citação de De Chirico, filho de um engenheiro, que obsessivamente incluía em suas pinturas os instrumentos da profissão do pai” (GINZBURG, 2014, p. 138). Picasso incluíra, também, referências a seu próprio pai.

Figura 189 - Picasso. *Estúdio com cabeça de gesso*, 1925.



Óleo sobre tela, 97,9 x 131,1 cm. Museum of Modern Art, Nova York.
Fonte: Ginzburg (2014, p. 139).

Na arte no Brasil a citação é também significativamente promovida pelo carioca Rubens Gerchman (1942-2008), com *A bela Lindonéia* (Figura 190), obra muitas vezes referida por *Lindonéia: a Gioconda do subúrbio*.

Figura 190 - Rubens Gerchman. *A bela Lindonéia*, 1966-1967.



Porta-retratos em vidro bisotê, pintura e adesivo sobre madeira,
60 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand.
Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Fonte: Gerchman (1978, p. 26).

Ainda que não estabeleça conexão em nível formal com a *Mona Lisa* ou *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, ou mesmo tenha sido esta uma pretensão do artista (o que não parece ser verdadeiro), o quadro do brasileiro foi popularmente identificado e associado em seus contextos de recepção àquela pintura do grande mestre italiano; no âmbito dos anos de repressão militar brasileira aos direitos civis pós 1964, ilustrou com ironia crítica a imagem de moça tranquila e sorridente, a qual, na interpretação brasileira, dá lugar a uma jovem mulher desconhecida, possivelmente suburbana (não pertencente aos extratos sociais elitizados), talvez agredida (manchas que podem ser tomadas como hematomas conformam o olho direito e os lábios, o nariz é torto) e que morre (*instantaneamente*, assegura-se o artista para se fazer bem entendido, escrevendo isso na obra) aos 18 anos de idade, sem ainda ter vivido o suficiente para se realizar.

Essa improvável, porém possível vinculação entre as enigmáticas beldades italiana e brasileira (no caso desta, o título diz ser ela “linda”) expressa o contexto tropicalista em que a peça de Gerchman foi concebida e isto pode explicar a livre vinculação que os perceptores fizeram entre duas contrastantes obras que só tem em comum suas dimensões diminutas, a representação de jovens mulheres e o mistério nelas envolto, já que o tropicalismo funde influências culturais estrangeiras e da cultura de massa (*A Gioconda*, como já vimos, é massificada como ícone da cultura francesa, já que é ao mesmo tempo símbolo do Museu do Louvre e da cultura

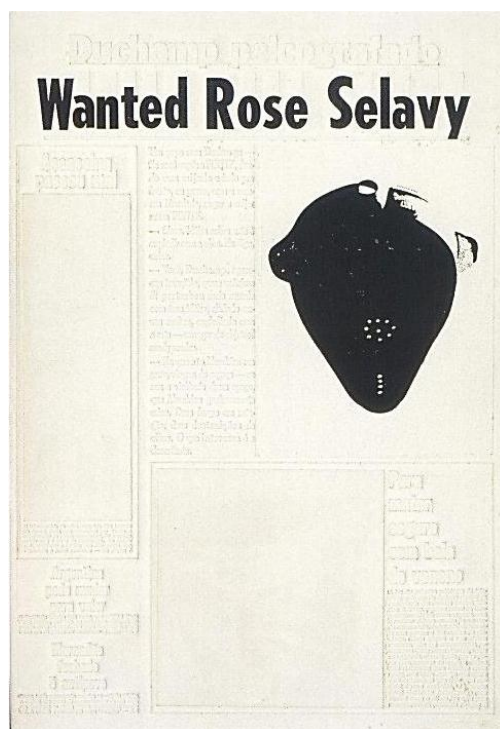
européia) com a brasileira e questiona os elementos da cultura tradicional, recorrendo a inovações estéticas.

Esta presença da *Lindonéia* de Gerchman é também esclarecedora quanto à citação depender sobremaneira da identificação pelo fruidor da obra citada, sendo ou não intencional, já que a dinâmica cultural e social conforma a opinião que, neste caso, vincula a *Lindonéia* dele à *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci.

Nascido em Avelãs de Caminho, Portugal, e vindo aos seis anos de idade, com sua família, morar no Rio de Janeiro, Antonio Manuel (1947) tornou-se conhecido por suas *performances* e produções politicamente engajadas, nos anos 1960 e 1970. Começou a desenvolver a série *Flan* a partir de 1968, valendo-se de moldes tipográficos de jornal, impressos em *papier-mâché*, tal qual *Wanted Rose Selavy* (Figura 191), 1975, seguindo a linha de obras em preto e branco, nas quais comenta, por meio de imagens, frases e palavras de ordem, os conflitos provenientes da violência policial e militar. Os trabalhos assemelhavam-se aos da tipografia e da diagramação dos jornais diários brasileiros (majoritariamente em preto e branco), com a única diferença que o artista selecionava e exibia, por vias artísticas, imagens em alto contraste e conteúdos críticos de resistência.

Nesse contexto, *Wanted Rose Selavy* é uma exceção, já que denota conteúdo mais poético ao fazer citação à personagem Rose Sélavy, criada por Marcel Duchamp, com a mensagem que em português corresponderia a “procura-se Rose Selavy”, como a anunciar dicotomicamente tanto a urgência de se buscar alternativas criativas para o sufocante clima opressor no Brasil, quanto se apropriar criativa e subversivamente de uma terminologia dos cartazes policiais de “procura-se”. O aspecto poético se dá justamente pelo fato do “procurado” ser uma figura simbólica, fictícia, criada por um artista e existente apenas como título de obra, como *performance* do artista travestido da personagem e como registros fotográficos dessa *performance*. Um elemento significativo dessa citação a Duchamp é que a imagem situada abaixo da inscrição é a controversa *A fonte*, invertida (de cabeça para baixo) e cuja disposição, assim como o tratamento em alto contraste, por desfigurarem-na, fazem-na assemelhar-se à forma de um coração.

Figura 191 - Antonio Manuel.
Wanted Rose Selavy (da série *Flan*), 1975.



Tinta sobre moldagem de *papier mâché*, 55,8 x 38,1cm. Coleção do artista.
Fonte: Calirman, Garcia e Rangel (2011, p. 101).

O mencionado caráter pluralista em intenção e realização da arte contemporânea – o que impede que ela seja apreendida somente em uma única dimensão, como formulado por Arthur Danto (2006, p. 20) – abre uma série de possibilidades de estratégias artísticas; estas são as que se observam em alguns trabalhos de Paulo Bruscky de citação a Cildo Meireles (Figura 192), calcados na célebre *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-cola*, de Cildo Meireles, de 1970²², e de Hélio Oiticica, em *Reoiticica*, 1980, neste caso materializado em arte postal, na qual é apresentado um recorte de jornal que informa o falecimento de Hélio Oiticica. Este fato noticiado e outros elementos gráficos encontram-se emoldurados como um diploma.

²² Trata-se de trabalho integrante da exposição *Estou cá*, em que um dos núcleos apresenta um conjunto de obras inéditas de Paulo Bruscky chamado *Artistas achados e apropriados*, com objetos encontrados em feiras, depósitos e lixeiras e que remetem ao trabalho de artistas brasileiros, como Volpi, Hélio Oiticica e Sérgio Camargo. Com curadoria de Paulo Miyada, a exposição foi exibida de 30/11/2016 a 26/02/2017, no SESC Belenzinho, em São Paulo.

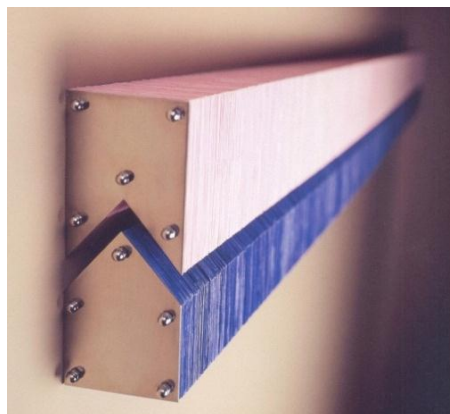
Figura 192 - Paulo Bruscky. Trabalho da série *Artistas achados e apropriados*, sem data.



Objetos encontrados alusivos às *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-cola*, 1970, de Cildo Meireles.
Dimensões não informadas na fonte.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Outras possibilidades de estratégias artísticas também são motivadas pela combinação de cor e forma que configura um trabalho da carioca Nathalie Nery (1965), do acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, no qual faz citação à obra de Alfredo Volpi, apropriando-se das bandeirinhas (elemento referencial das composições deste artista) e recriando esse símbolo nas cores “volpinianas” azul e rosa, por meio de uma escultura de parede, de título *Recontando Volpi*, de 2000 (Figura 193). Esclarece-nos o modo como uma citação a um conjunto sensível preexistente de pinturas corporifica cores e formas da linguagem tridimensional da escultura em um aspecto novo (ou uma *recontagem*, como quer a artista) no qual os critérios modernistas de criatividade e originalidade da poesia visual de Alfredo Volpi são expandidos (MIDDLEJ, 2008, f. 48).

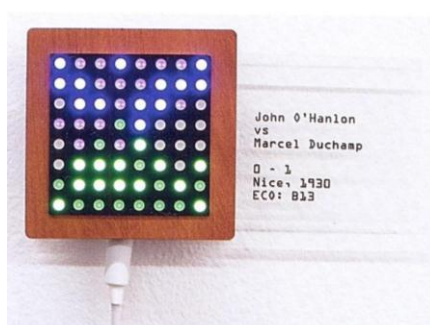
Figura 193 - Nathalie Nery. *Recontando Volpi*, 2000.



Metal e papel, 27 x 345 x 11 cm.
Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Foto de Marcio Lima.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2002, p. 249).

As possibilidades práticas do uso da citação como estratégia artística avultam, ainda, nos artistas paulistanos Gisela Motta (1976) e Leandro Lima (1976), com trabalhos da série *Contra Duchamp*,²³ onde fazem conexões com 21 partidas de xadrez realizadas e anotadas por Marcel Duchamp, confrontando diversos adversários entre 1920 e 1930 e nos anos 1960 (CICCACIO, jul. ago. 2013, p. 27). Nessa série, Gisela e Leandro conseguem dar mobilidade luminosa ao desenho criado pelas anotações das partidas de xadrez, conferindo visibilidade ao que antes parecia restrito à mente, procedimento semelhante ao extrair sons de uma partitura musical, segundo explica Leandro. Os artistas valeram-se de unidades mínimas de LED (8 x 8 cm) e de um microcontrolador que transformou as anotações e gerou animações luminosas, conforme os lances indicados. As luzes das jogadas de Duchamp são verdes e as dos diferentes adversários, em outras cores para facilitar a visualização, sendo que Duchamp perde na maioria dos jogos (CICCACIO, 2013, p. 27-28).

Figura 194 - Gisela Motta e Leandro Lima.
Contra O'Hanlon, da série
Contra Duchamp, 2012.



Placa de LED RGB 8 x 8 pontos,
acrílico e cedro. Foto de Edouard Fraipont.
Fonte: Ciccacio (jul. ago. 2013, p. 28).

Figura 195 - Gisela Motta e Leandro Lima.
Contra Chepurnov, 1924, da série
Contra Duchamp, 2013.



Placa de LED RGB 8 x 8 pontos,
acrílico e cedro.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

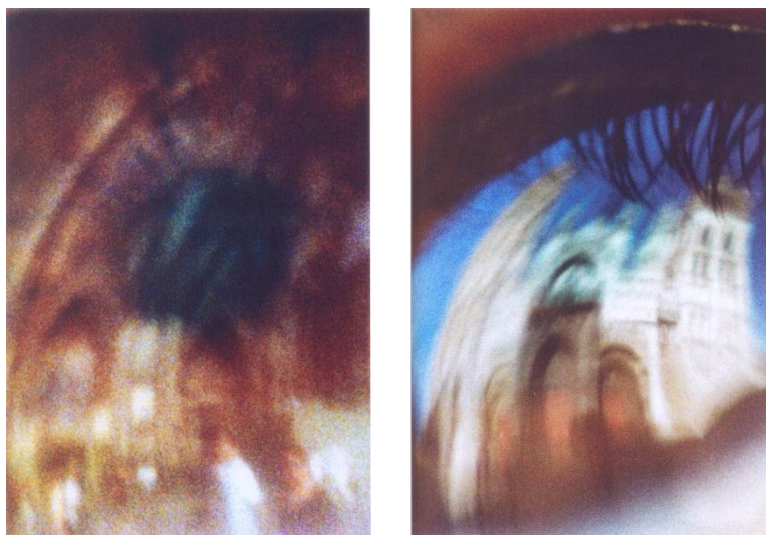
A citação a Duchamp concentra-se na sua atividade de enxadrista e, ao mesmo tempo, valoriza o caráter conceitual dessa atividade extra-artística, notadamente por ter sido ele precursor da arte conceitual; assim, conceitualmente, o artista franco-americano serve de inspiração à dupla de artistas brasileiros, enquanto que as obras (Figuras 194 e 195) recriam, com recursos tecnológicos, as jogadas de Duchamp e seus opositores. Em termos iconográficos, a citação nessa série ocorre de maneira

²³ Exibidos na mostra *Espera*, na Galeria Vermelho, em São Paulo, de 15/06 a 13/07/2013.

inversa ao que normalmente é praticado, já que a alusão a Duchamp é feita não por intermédio de apresentação de fragmentos ou totalidade de alguma de suas obras de arte, mas por meio de suas partidas de xadrez. Dessa maneira, os artistas citam um elemento extra-artístico (partida de xadrez) e convertem-no em processo artístico mediante o recurso da citação.

Outra obra resultante de pesquisas, a partir da ação da luz, é *A respeito de "Pintura retiniana": Rouen*, duas peças da paraense Denise Gadelha (1980) (Figura 196) que estabelecem um comentário sobre a relação entre a pintura, a fotografia e o olhar e com as quais a artista angariou premiação no 13º Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2006, ocasião em que as referidas peças foram incorporadas ao acervo do museu.

Figura 196 - Denise Gadelha. *A respeito de "Pintura retiniana": Rouen*, 2006.



Fotografia, 130 x 92 cm (díptico). Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008, p. 240-241).

As imagens que constituem o díptico (Figura 196) remetem o observador ao caminho aberto no final do século 19 por Édouard Manet e pelo impressionismo, ao estabelecer as condições para o modernismo europeu, do qual se encontram as pinturas da Catedral de Rouen, cidade do noroeste da França, incansavelmente retratada por Claude Monet. Interessava a Monet (e aos impressionistas, de uma maneira geral) as impressões luminosas que a luz exercia sobre as coisas e seus aspectos óticos, constituindo um tipo de pintura vinculada às coisas do real, da maneira como o olho humano captura as imagens e que posteriormente viria a ser

denominada pejorativamente por Marcel Duchamp como “pintura retiniana”. Assim, Denise Gadelha, numa interpretação literal da conceituação “pintura retiniana”, apresenta o frontispício de uma catedral espelhado no globo ocular. Esse mesmo processo é utilizado em *Autorretrato (variação I)* (Figura 197) e uma citação ao azul inventado por Yves Klein e à representação e recorrência do tema *olho humano* por Magritte na obra *Magritte? Yves Klein!* (Figura 198), ambos de 2006. Uma vez mais, são os títulos que remetem o fruidor às obras modernistas, sendo que a citação a Monet amplia conceitualmente o potencial poético e se vale tanto da luz (inclusive por utilizar a fotografia como meio), quanto da cor.

Figura 197 - Denise Gadelha.
Autorretrato (variação I), 2006.



Fotografia, 92 x 160 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008. p. 328).

Figura 198 - Denise Gadelha.
Magritte? Yves Klein!, 2006.



Fotografia, 92 x 160 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.
Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2008. p. 328).

Em termos de apropriações em que a cor cumpre um papel decisivo – neste caso, a cor azul –, além da mencionada Denise Gadelha com *Magritte? Yves Klein!*²⁴ encontram-se duas criações dos artistas baianos Ayrson Heráclito e Mili Genestreti.

Ayrson Heráclito (1968) estabeleceu vínculo de citação a Yves Klein quando participou, junto com Mônica Medina, da 9ª Oficina Nacional de Dança Contemporânea, em 1989, e concorreu na categoria *performance* com duas apresentações no *foyer* do Teatro Castro Alves, em Salvador, ocasião em que foram premiados com *O crepúsculo do ritmo* e a *performance/instalação Cor-corpóreo* (Figura 199), das quais participaram também outros *performers* (SANTOS, 2007, f. 85). Nessa mostra, os artistas vestiam macacões e luvas e dançavam sobre uma

²⁴ Vários artistas brasileiros também exploraram vinculações a Yves Klein, a exemplo da carioca Maria Nepomuceno, na exposição *O que não tem fim nem tem começo*, em 2012, na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, ao utilizar a cor azul na instalação *Céu na terra*. É a própria artista quem admite esse vínculo de citação, tanto ao artista francês, quanto à carioca Marcia X, com a *performance Alviceleste*.

plataforma branca, imprimindo as marcas de seus movimentos mediante a utilização de pigmentos, numa clara alusão às *Antropometries* de Yves Klein, porém, com resultados substancialmente distintos.

Figura 199 - Ayrson Heráclito. *Cor-corpóreo*, 1989.



Performance e instalação com tecido branco e pigmento colorido em pó sobre papel branco, espuma e acrílico. Foto de Isabel Gouvêa.

Fonte: Arquivo do artista.

Ayrson Heráclito havia ganhado evidência ao angariar o primeiro lugar no Salão dos novos artistas Copene/Metanor, em 1986, no Museu de Arte da Bahia, com o trabalho *Jesus no Monte das Oliveiras* e, em 1988, ano anterior à *performance/instalação Cor-corpóreo*, expõe individualmente no Museu de Arte Moderna da Bahia, ocupando a Capela do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão. Essa exposição é significativa pela vinculação que demonstrou a artistas e obras da história da arte ocidental.

O jornalista Reynivaldo Brito (1988) comenta que “Ele acha importante o estudo da História da Arte para situar o artista no seu próprio fazer”, acrescentando que, nas releituras de obras de outros artistas efetuadas, ele não se propõe a parodiar ou sacralizar a obra de arte do passado, mas evidenciar outros aspectos. Empenhou-se em pesquisas sobre a pintura renascentista e sua estética, preocupado com as permanências estruturais de determinados elementos da produção pictórica ocidental, motivo que o levou a tal investigação, segundo depoimento do artista.²⁵ Consoante a mencionada reportagem, dentre os artistas pesquisados por Ayrson Heráclito encontravam-se Giorgione, Ticiano e Tintoretto, entre outros, observando-se aspectos

²⁵ Depoimento por escrito, intitulado *Rápidas notas sobre a atual fase do artista*, utilizado na divulgação da exposição na imprensa. O documento foi fornecido pelo artista.

colorísticos (o predomínio da cor sobre o desenho e a linha) nos três e as exasperações dramáticas dos dois últimos. As obras oriundas daquela exposição²⁶ denotam ter o artista exercido grande liberdade no tratamento formal em que se diferencia consideravelmente da iconicidade explorada pelos artistas-bases nos quais buscou inspiração. Ele se valeu de citações brandas aos temas e iconografias da cristandade e suas pinturas não evidenciam, de maneira efetiva ou inequívoca, as referências aos artistas mencionados, o que caracterizaria sua produção apenas como citações.

Já Mili Genestreti (1958), na exposição *Projeto casa 401*,²⁷ apresentou *Sob um véu de cal*, no qual referenciava o pintor paulista José Pancetti (1902-1958) e sua predileção pelo azul. Constituído por três seções, o trabalho foi exposto na casa que abrigou o Hotel Colonial Ladeira da Barra, em Salvador, onde Pancetti fixou-se em fins de 1950, razão da escolha do tema da mostra e, conseqüentemente, desse contexto, ao mesmo tempo histórico e simbólico, resultaram as interpretações dos artistas que participaram daquela coletiva.

Constituía a obra de Mili Genestreti (Figura 200) um bilhete dela para Pancetti, afixado em malha de ferro de construção de casas; uma escavação na parede de nove centímetros de profundidade por onde “gotejava” tinta azul, a qual, por sua vez, “escorria” do interior da casa até a rua, como fora um filete d’água; e a *performance* da noite de abertura em que foram soltos balões azuis de gás hélio para o céu, carregando bilhetes das pessoas presentes na exposição.

Figura 200 - Mili Genestreti. *Sob um véu de cal*, 2005.



Perfuração em parede, pigmento azul, ferro, performance com balões azuis de gás hélio e bilhetes. Salvador, Bahia. Fotos de Isabel Gouvêa. **Fonte:** Especificada na Lista de Figuras.

²⁶ Muitas das quais se encontram no atelier do artista, na cidade de Vitória da Conquista, Bahia, onde cresceu e local em que seus pais residem.

²⁷ *Projeto casa 401* foi uma coletiva que homenageou Pancetti, ocorrida de 12/05 a 18/06/2005, na Galeria da Aliança Francesa, em Salvador, com curadoria de Viga Gordilho (2005, p. 272).

Por meio dessas obras, parece-nos que a apropriação, a releitura e a citação configuram-se como estratégias de reutilização de imagens, de conceitos plásticos preexistentes e de recursos poéticos praticados com intenções variadas, das quais se evidencia a de deslocamento de valor às obras recentes, o que nos remete à necessidade de discussão de assuntos e processos legitimatórios, enfocados na próxima seção, ocasião na qual tentaremos responder à questão *por que se apropria?*

4.3 FATORES LEGITIMADORES DA APROPRIAÇÃO: POR QUE SE APROPRIA?

Os processos apropriaacionistas não se restringem às artes visuais e ocorrem em diversas áreas, notadamente na linguística, conforme nos demonstra Benjamin Buchloh ao afirmar:

Toda prática cultural linguística se apropria de elementos de discurso de naturezas diferentes, sejam elas exóticas, periféricas ou obsoletas e os critérios e motivações de seleção das apropriações são intricavelmente conectados com as forças dinâmicas de cada cultura. Eles podem variar dos mais crus motivos imperialistas da apropriação da riqueza cultural estrangeira, aos sutis procedimentos da exploração histórica e científica. Na prática estética, apropriação pode resultar de um autêntico desejo de questionar a validade de um local, de um código contemporâneo pela sua ligação a um diferente conjunto de códigos, tais como estilos anteriores, fontes icônicas variadas ou diferentes modos de produção e recepção. A apropriação de modelos históricos pode ser motivada por um desejo de estabelecer continuidade, tradição e uma fictícia identidade, assim como originada de um desejo de se ater ao domínio universal de todos os sistemas de codificações²⁸ (BUCHLOH, 2009, p. 178. Tradução nossa).

Na seção 3.1 *As dinâmicas do trânsito de imagens na história da arte e o pseudomorfismo*, dissemos que o uso de temas pagãos e judaicos pelos cristãos objetivava familiarizar os antigos cultores das religiões pagãs convertidos ao cristianismo e que as escolhas temáticas foram feitas com objetivos políticos (DAVIES, 2010, p. 246), já que a nova religião dos cristãos crescia em poder e ambicionava dominar aquelas culturas. Esta utilização da apropriação servia a fins

²⁸ “All cultural practice appropriates alien or exotic, peripheral or obsolete elements of discourse into its changing idioms. The motivations and criteria of selection for appropriation are intricately connected with the momentary driving forces of each culture’s dynamics. They range from the crudest motives of imperialist appropriation of foreign (cultural) wealth to the subtle procedures of historic and scientific exploration. In aesthetic practice, appropriation may result from an authentic desire to question the historical validity of a local, contemporary code by linking it to a different set of codes, such as previous styles, heterogeneous iconic sources, or to different modes of production and reception. Appropriation of historical models may be motivated by a desire to establish continuity and tradition and a fiction of identity, as well as originating from a wish to attain universal mastery of all codification systems” (BUCHLOH, 2009, p. 178).

político-religiosos e se constituía em operações que buscavam legitimar a nova religião por meio do fator mencionado por Benjamin Buchloh: domínio universal dos sistemas de codificações. Talvez esta utilização da apropriação para fins de domínio dos sistemas de codificações seja o mais corriqueiro procedimento de legitimação que se observa, não somente ao nascer do cristianismo, mas em vários períodos históricos anteriores e posteriores.

A utilização inversa de um sistema de codificação de migração de elemento cristão para o contexto secular (ou seja, não mais religioso), mais especificamente político, também chegou a acontecer, ainda que em menor escala e frequência. É o caso da conexão observada entre a escultura rococó de Pierre Legros (1666-1719), de título *Stanislas Kostka*²⁹ (Figura 201), e a pintura de David (1748-1825), *Marat em seu último suspiro* (Figura 202). Segundo Carlo Ginzburg (2014, p. 52), que identificou essa afiliação, nesse caso específico, ainda que as cabeças dos dois personagens tenham inclinações diferentes, Kostka segura uma imagem sacra à mão esquerda, em um gesto não muito diferente do de Marat, com a carta de Charlotte Corday, além dos dois apresentarem um sorriso quase imperceptível que assinala o momento em que a vida abandona o corpo.

Ginzburg justifica assim a influência de Pierre Legros sobre David:

Que David, durante sua estada romana entre 1775 e 1778, tenha visto a obra de um escultor francês de primeira grandeza como Pierre Legros é algo que parece quase óbvio. Naquela fase decisiva de sua formação, David examinou com plena independência tanto Caravaggio quanto obras posteriores, que podem ser definidas como barrocas tardias ou do início do rococó. A representação de Marat, personagem que se tornara imediatamente objeto de um culto quase religioso, teria feito reafirmar a lembrança da estátua representando o beato jesuíta Estanislau Kostka. Desse emaranhado de memórias ligadas ao passado e de exigências nascidas do presente surgiu um *exemplum virtutis* no duplo sentido do termo *virtus*: virtude clássica e virtude cristã (GINZBURG, 2014, p. 53).

²⁹ Datada de 1703, a escultura em mármore policromo representa Stanislas Kostka, um jesuíta morto em 1567, aos 18 anos, beatificado em 1605 e santificado em 1726, e que se encontra exposta no quarto onde Kostka morreu, no noviciado anexo à Igreja de Santo André do Quirinal, em Roma (GINZBURG, 2014, p. 52).

Figura 201 - Pierre Legros.
Stanislas Kostka (detalhe), 1693.



Mármore policromado. Igreja de Santo André do Quirinal, Roma.
Fonte: Ginzburg (2014, p. 54).

Figura 202 - Jacques-Louis David.
Marat em seu último suspiro (detalhe), 1793.



Óleo sobre tela, 128 x 165 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Ainda segundo Ginzburg,

David apresentou um evento contingente como o assassinato de Marat utilizando uma linguagem em que se entrecruzam tradições diferentes e distantes: a clássica greco-romana e a cristã. Tal escolha era duplamente significativa, pois se tratava de um dos primeiros quadros (talvez o primeiro) cuja data tinha como base um calendário isento de conotações clássicas ou cristãs. [...] O que está em jogo não é somente artístico, é político. Por que David, seguidor de Robespierre e de sua política religiosa, inspirada na “religião civil” de Rousseau, se apropriou de uma iconografia cristã para representar Marat, mártir republicano? (GINZBURG, 2014, p. 57-58).

Argumentando que, para David, a vitória da Revolução modificara as relações de forças, Ginzburg escreve que o mártir republicano Marat podia ser representado como um santo. “Naquele momento crucial de sua brevíssima história, a República nascida da derrubada da Monarquia de direito divino procurava uma legitimidade suplementar invadindo a esfera do sagrado, historicamente monopolizado pela religião” (GINZBURG, 2014, p. 59). Essa *legitimidade suplementar* mencionada por Ginzburg, que invade a esfera do sagrado, só foi possível pela secularização, fenômeno nascido na Europa e que depois se alastrou pelo mundo. “Sempre que possível, o poder secular se apropria da aura (que também é uma arma) da religião” (GINZBURG, 2014, p. 59) e

[...] quem quiser tentar arrolar as raízes múltiplas e heterogêneas da Europa também precisará mencionar a secularização, ao lado do cristianismo, do

qual ela retomou, mimeticamente, a tendência de se apropriar das mais variadas formas e conteúdos. É uma tendência ilustrada de maneira exemplar no *Marat* de David: o momento artisticamente mais elevado de um processo que, comparado aos tempos das religiões, ainda está no início (GINZBURG, 2014, p. 60).

No campo da literatura encontramos, igualmente, utilização inversa de um sistema de codificação de migração de elemento para o contexto secular, só que tendo por base a religiosidade mítica pagã da Antiguidade e não a cristã. É no contexto da Alemanha, no final do século 18, que se apresenta um indicativo legitimador tanto em referência à nostalgia da Antiguidade, quanto a princípios da cultura contemporânea da época, ambos mesclados e expressos no romance *Hipérion*, de Hölderlin, autor que lamenta a inexistência na Alemanha de princípios cobiçados alhures (na Antiguidade grega e na França coeva a Hölderlin). Alexander Honold explana que a nostalgia pela Antiguidade, presente entre intelectuais alemães do final do século 18, é o programa de outra vida, de uma revolução cultural como aquela promovida pela vizinha França e que o romance de Hölderlin também falava, porém de maneira cifrada, do *páthos* da Revolução, precisamente no diálogo final entre Hipérion e Diotima em que são citados os três grandes conceitos Liberdade, Igualdade, Fraternidade. Como vasos comunicantes, a Antiguidade grega e a França contemporânea englobam tudo aquilo que falta a Hölderlin na Alemanha e que é objeto de sua reivindicação³⁰ (HONOLD, 2004, p. 321).

Esse caráter aludido de “vasos comunicantes” entre a Antiguidade grega e os valores da época do escritor permeia o princípio da apropriação (neste caso, de valores culturais ou ideais almejados) e a reflexão promovida em seu contexto cultural, justamente por assumir função legitimadora, auxilia-nos no entendimento das motivações de *por que se apropria?*

Poderíamos também entender que esses mesmos “vasos comunicantes” caracterizam o comentário de Leopoldo Waizbort, referindo-se a Aby Warburg, de que

As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação – de que o *Atlas Mnemosine* seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras

³⁰ A idealização da Grécia antiga é compreensível para os “[...] poetas alemães por volta de 1800, [pois] viajar para a Grécia era impossível já por razões práticas. A velha Hélade [atual Grécia] permaneceu assim um ideal intangível no pensamento dos autores alemães – de Winckelmann e Lessing passando por Wieland e até Goethe e Schiller” (HONOLD, 2004, p. 319).

posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo (WARBURG, 2015, p. 18. Grifos do autor).

Antes de averiguarmos outros possíveis fatores legitimadores da apropriação, convém lembrar alguns aspectos da discussão levantada por Manet com seu *Almoço na relva*, já referida na seção 3.2 *A gravura e a apropriação*, e que guarda uma íntima relação com legitimação. Como visto, o crítico de arte Ernest Chesneau somente apontou a conexão entre Manet e Rafael/Marcantonio Raimondi, não para mostrar sua erudição como comentarista ou a pretensa erudição de Manet, mas para fortalecer sua crítica anterior depreciativa ao artista, razão pela qual o ato apropriacionista deste foi considerado “[...] uma brincadeira de péssimo gosto” que se somava à rudeza de conhecimentos de “[...] recursos básicos de desenho e perspectiva” (DAMISCH, 1996, p. 74) em relação a um modelo (Rafael) consagrado pela tradição, e que se popularizou por versões de obras transmitidas por gravuras.

Excetuando-se o interesse de Aby Warburg, mencionado acerca da vinculação daquela pintura de Manet a um detalhe de um sarcófago da Antiguidade, o pensamento crítico tendeu a minimizar a importância dos empréstimos de Manet das obras-primas do passado:

Longe de vê-los como citações mais ou menos criptografadas que demandam interpretação, tem havido a tendência de percebê-los como prova de marcada pobreza imaginativa por parte do pintor, o qual, é sustentado, estava menos interessado no assunto do que na maneira [técnica] como foi tratada; ou são mencionados como evidência de suas “dificuldades composicionais”³¹ (DAMISCH, 1996, p. 74. Tradução nossa).

Esse *status de brincadeira de estúdio*, percebida à época em que se evidenciou a apropriação de Manet, aproximou-se bastante da natureza do trabalho, ainda que se considere apenas a recepção do público. O mesmo gosto por *paródia*, todavia, pôde ser encontrado em outros artistas à época interessados no príncipe-pastor Páris, como Jacques Offenbach, em sua ópera-bufa *La belle Hélène*, encenada poucos meses depois do Salão de 1863 e comentada pelos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, os quais, segundo Hubert Damisch (1996, p. 74-75), falavam de “brincadeiras

³¹ “Far from viewing them as more or less cryptic citations that demand interpretation, there has been a tendency to see them as proof of a marked poverty of imagination on the part of the painter, who, it is maintained, was less interested in subject matter than in the way it was treated; or they are cited as evidence of his ‘compositional difficulties’” (DAMISCH, 1996, p. 74).

corruptoras”, de “assassínio do respeito” e “de via cômica da nossa decadência” do espírito francês.

Fato é que ainda que o público não se sinta tão confortável ao ver *Almoço na relva* hoje, essa pintura perdeu sua capacidade de escandalizar por sua alusão paródica às obras-primas do passado e, ao perder suas implicações provocativas, se tornou lugar-comum (DAMISCH, 1996, p. 75) e ao se opor às pinturas oficiais (já que não participou do Salão oficial e sim do Salão dos Recusados), caracterizou-se como *avant-garde*, o que passou a significar o ataque ao bom-gosto das obras oficiais e o contraste aos acadêmicos contemporâneos como Auguste Cabanel e Paul Baudry, que expuseram nus femininos mitológicos de derivação clássica no Salão de 1863.³²

O papel desempenhado pela gravura *O julgamento de Páris* não é, todavia, anedótico, tampouco pode ser reduzido (como se tentou caracterizar) a uma mera brincadeira de estúdio de artistas:

A longa popularidade desta imagem entre pintores, que as viam não apenas como fonte pictórica, mas também como um desafio, parece perfeitamente consistente com o que sabemos sobre sua função original. De acordo com a tradição, ela era – para aderir ao uso corrente, pelo menos provisoriamente – a primeira gravura de reprodução que foi executada com o intuito de ampla circulação, não derivada de uma pintura, mas de um desenho perdido de Rafael³³ (DAMISCH, 1996, p. 78. Tradução nossa).

Se a gravura *O julgamento de Páris* tem atraído repetidamente a atenção de artistas por vários séculos, pode-se afirmar com absoluta segurança que, pelo menos nas artes visuais posteriores ao século 16 da Era Cristã, isto se deu por sua destacada *qualidade de invenção*, creditada a Rafael, além de reforçada pelo tema – a escolha de uma entre três mulheres que encarnam diferentes tipos de belezas – ou seja, caráter este de *invenção* simbolizado pelo artifício de *capricho* destacado por Giorgio Vasari (DAMISCH, 1996, p. 92) para descrever a cena quinhentista da estampa da qual Manet derivou seu *Almoço na relva*.

Isso já serviria por si só como elemento legitimador para a escolha e para o coroamento do cumprimento do desafio na prática artística de interpretar esse tema,

³² A saber: Auguste Cabanel, com *O nascimento de Vênus*, 1863, Musée d’Orsay, Paris; Paul Baudry, com *A pérola e a onda*, 1863, Museu do Prado, Madri.

³³ “The long-standing popularity of this image among painters, who saw it not only as a pictorial resource but also as a kind of challenge, seems perfectly consistent with what we know about its original function. For according to tradition, it was – to adhere to current usage, at least provisionally – the first reproductive engraving and was executed, with the intent of its being widely circulated, not after a painting but after a lost drawing by Raphael” (DAMISCH, 1996, p. 78).

tendo em vista a inevitabilidade de comparação com seus pressupostos históricos e artísticos anteriores, neste caso, uma gravura criada com a finalidade de ser reproduzida, repetida, transladada e multiplicada e que, ainda que se constitua uma obra-prima ausente em sua totalidade na produção recente, em termos conjunturais é historicamente legitimadora por já ter tido sua qualidade assegurada anteriormente.

Pelo menos ela preenche as exigências de algumas das cinco considerações fundamentais exigidas por Roland Fréart de Chambray (1606-1676) em sua *Idée de la perfection de la peinture*, publicado em 1662. Nela, Fréart de Chambray avalia a pintura pelos critérios de *invenção, proporção, cor, expressão e posicionamento das figuras* (a este último, Fréart denomina de *perspectiva*, em outras partes do livro) e enumera as qualidades da gravura *O julgamento de Páris*, de Raimondi, sem se preocupar se ela é somente uma gravura que não se materializou diretamente das mãos do mestre e proprietário do estúdio, ou seja, de Rafael (CHAMBREY, 1662 *apud* DAMISCH, 1996, p. 95) e, sim, por um intermediário que interpretou o desenho de Rafael e o transladou para a linguagem de natureza seriada da gravura.

“Se *Almoço na relva* é uma brincadeira, então, é uma que já dura há demasiado tempo? Se houver piada, ela durou mais tempo do que poderia ter sido imaginado”³⁴ (DAMISCH, 1996, p. 145. Tradução nossa).

Esta avaliação menosprezante da reutilização de imagens anteriores de outros artistas, como observado nos procedimentos de Manet, constituiu um cenário francamente associado à falta de criatividade ou capacidade técnica inventiva dos artistas de períodos posteriores que se valeram desse recurso poético e o que propiciou a formulação de uma das mais complexas questões desta nossa pesquisa: é a apropriação/ressignificação legítima ou apenas um recurso poético que esconde ou disfarça a incapacidade criativa do artista contemporâneo?

Ponderando sobre os caminhos da arte e o *citacionismo*, ou seja, a citação a obras de outros artistas ou de períodos anteriores, feitas por meio de reproduções (reproduções estas também denominadas *imagens de segunda ou terceira geração*), a historiadora da arte Aracy Amaral (2006a, p. 312) questiona se “Existe ainda a possibilidade da criação artística em nossos dias como se estendeu na área da pintura e escultura até início do século XX? [...] É como se houvesse secado a razão de ser do fazer manual, artesanal, vinculado à sensibilidade mais pura”, para, em seguida, situar

³⁴ “Is the *Déjeuner sur l’herbe* a joke, then, and one that has gone on for too long? If joke there be, it has gone on even longer than might have been imagined” (DAMISCH, 1996, p. 145).

a inserção de imagens preexistentes apropriadas nas novas produções e questionar se isto não ocorria por falta de criatividade do artista apropriadista ou citacionista, como quer a historiadora: “Por outro lado, as imagens de segunda ou terceira geração produzidas por artistas contemporâneos não serão indicativas da ausência ou da dificuldade de motivação para a criação de formas?” (AMARAL, 2006a, p. 312).

Externando preocupação com “[...] o artista cada dia mais ensimesmado, entretido em seu próprio monólogo”, pondera:

São indagações que nos fazemos diante da apropriação de imagens ou da ação do artista em interferências ou incorporação de elementos ao imaginário já existente a partir de outros, uma realidade que percebemos não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental, em momento em que a arte tem um público cada dia mais reduzido. São, na verdade, dois fatos paralelos: o da apropriação de imagens e o aspecto autotélico da arte contemporânea, não de auto-suficiência, mas auto-referenciada. Assim, a arte de hoje dialoga mais consigo mesma, com um sempre decrescente, senão irrisório, número de público de iniciados.

[...]

A História da Arte é pródiga em fontes para esses artistas, que recorrem tanto à arte clássica, renascentista ou mesmo barroca, como aos mestres da arte moderna e à fotografia, publicidade e indústria. Esta última, através dos objetos projetados e produzidos, torna-se um fértil manancial de inspiração.

Assim, podemos constatar que artistas que rejeitaram os ensinamentos acadêmicos como obsoletos há poucas décadas atrás, buscam, novamente, em obras de séculos passados, e mesmo do início do século XX, um recurso para sua expressão visual ou comentário sensível através de instalações.

Há contradições e mesmo paradoxos nessa recorrência à imagética já produzida por outros. Se Marcel Duchamp já recorria a Leonardo da Vinci, em sua famosa intervenção na *Mona Lisa*, Picasso trabalharia em inúmeras versões de obras de outros artistas, seja no *Fuzilamento* (1814), de Francisco de Goya, para *Guernica* (1937), seja em *As meninas* (1656), de Diego Velásquez, para mencionar dois dos mais célebres citacionistas do século XX (AMARAL, 2006a, p. 313).

Ao comentar a história da arte após a crise do modernismo em relação ao Brasil, Maria de Fátima Morethy Couto escreve:

Sabemos que na história das vanguardas européias uma obra só se seria considerada significativa se rompesse com padrões anteriores, se chocasse público e crítica e se fosse rejeitada pelas instituições oficiais. A tradição da ruptura, nos dizeres de Octavio Paz, associou o novo à idéia de autenticidade, convertendo-o em critério indispensável de julgamento estético. **A citação e a referência ao passado passaram então a ser vistos como pastiches resultantes da falta de imaginação**, na medida em que público e crítica começaram a valorizar referências culturais estritamente subjetivas (COUTO, 2007, p. 64. Grifos nossos).

Ao caracterizarmos o anacronismo na seção 2.7 *A ressignificação como recurso interpretativo e de representação*, citamos Briony Fer (1998, p. 46), que afirmou ser a arte do passado constantemente remodelada em termos dos interesses do presente. A autora menciona que algumas das características associadas à cultura pós-moderna, tais como a *descentralidade*, a *multiplicidade* e a *heterogeneidade*, são termos estabelecidos como antíteses ou opostos aos valores de *centralidade*, *unidade* e *homogeneidade* associados ao modernismo. O pós-moderno, então, contesta a autoridade do sistema de valores associado ao modernismo.

Diz-se que um dos aspectos desta condição contemporânea é uma reciclagem permanente das imagens que se proliferam sem cessar na nossa cultura, por meio da propaganda, da televisão e de outros veículos. Barbara Kruger, por exemplo, a fim de subverter os sentidos fixos e os rótulos convencionais atribuídos às mulheres na nossa cultura, serve-se da circulação de imagens fotográficas como base do seu trabalho, utilizando imagens como as de publicidade que exploravam as mulheres. Ela usa essas imagens para subverter significados fixos e rótulos convencionais imputados às mulheres na nossa cultura. O questionamento feminista da autoridade foi considerado por alguns compatível com a recusa pós-moderna em aceitar a autoridade de sistemas de valores ultrapassados. Se isto é ou não *qualitativamente* diferente da fragmentação modernista das imagens e do uso da imagística popular é uma questão em aberto (FER, 1998a, p. 47. Grifo da autora).

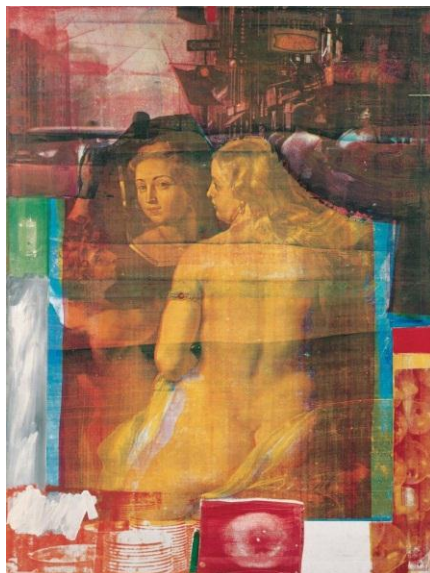
A autora prossegue afirmando que descobrir uma continuidade com precedentes modernistas pode levar ao ceticismo quanto a algumas das alegações de diferença no pós-modernismo. “Poderíamos pensar no pós-modernismo pilhando uma tradição artística do passado assim como poderia pilhar qualquer outro campo da cultura” (FER, 1998, p. 47) e exemplifica que os cubistas serviram-se dos materiais da cultura popular e, tal qual no pós-modernismo, seus trabalhos também estabeleceram uma série de insinuações e pistas que desautorizavam uma leitura fixa. Picasso até juntou modos diferentes de pintura – elementos cubistas figurativos e fragmentados postos lado a lado – como se fossem modos de representação diferentes, nenhum deles pretendendo ter uma realidade maior do que outros. Esse tipo de mistura heterogênea e a recusa à ideia de uma realidade fixa são aspectos do modernismo dos quais o pós-modernismo se serve (FER, 1998, p. 47).

Persimmon, trabalho de Robert Rauschenberg (1925-2008) (Figura 203), ajuda-nos a entender esse procedimento lançado pelos artistas de que muitas das

imagens pós-modernas se constituem em valores de reprodução. Nesse contexto, *Persimmon*

[...] foi visto, a partir de uma percepção retroativa do passado, como assinalando uma virada entre o Modernismo e o Pós-modernismo, devido a um uso eclético das imagens combinado a um tratamento fragmentado do tipo colagem. Considerou-se também, contudo, que seus *efeitos* tomavam uma direção diferente daquela do modernismo. Em *Persimmon*, Rauschenberg aplicou com serigrafia uma imagem da *Vênus de Rubens* sobre a tela, justapondo outros fragmentos a ela. Embora Manet houvesse copiado a pose de *Olímpia* de um precedente, a *Vênus* de Ticiano, foi sugerido que *Persimmon* não tem nada além de reprodução. Imagens do passado são recicladas, difundidas sem respeito algum, como qualquer outro tipo de imagem popular (FER, 1998, p. 48. Grifos da autora).

Figura 203 - Robert Rauschenberg. *Persimmon*, 1964.



Óleo e tinta de serigrafia sobre tela, 66 x 50 cm.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Longe de querermos enunciar a palavra final ao questionamento sobre se a apropriação esconde alguma deficiência técnica do artista atual, cabe destacar que as motivações vinculadas às apropriações de imagens são as mais variadas possíveis e em algumas, mesmo, não se podem sequer identificar as razões legitimadoras, exatamente pelas quase ilimitadas possibilidades interpretativas já explanadas. Isso, todavia, não nos impede de tentar apontar alguns desses fatores legitimadores.

Dentre os elementos que legitimam a apropriação, encontra-se a *intertextualidade*, termo criado pela pós-estruturalista francesa Julia Kristeva (1969

apud D'ALLEVA, 2015, p. 32), de grande utilidade nos estudos semióticos. Julia Kristeva desenvolveu o conceito de intertextualidade para explorar as maneiras pelas quais os textos (ou signos) efetivamente referem-se uns aos outros e estão situados em dois eixos: um horizontal, que conecta o autor e o leitor de um texto (no nosso caso, de uma imagem); e outro vertical, que vincula o texto a outros textos (uma imagem a outras imagens). Os códigos unem esses dois eixos. Aquela autora afirma que todo texto tem seu início sob a jurisdição de outros discursos e que esses impõem um universo a ele.³⁵ Como consequência, cabe tanto ao criador do signo (autor/artista), quanto ao interpretante (leitor/fruidor) ativar as conexões. Assim, intertextualidade torna-se uma ideia importante no pós-estruturalismo e no pensamento pós-moderno e se vincula, ainda, às maneiras pelas quais os signos significam direta e indiretamente, indicadas pelos termos *denotação* e *conotação*. *Denotação* indica os significados que são óbvios ou geralmente reconhecidos, enquanto que *conotação* se refere a significados do signo que são menos óbvios, que são inferidos, cabendo, portanto, ao interpretante leitor ou fruidor o trabalho de trazer à baila os códigos relevantes para a interpretação dos signos (KRISTEVA, 1969 *apud* D'ALLEVA, 2015, p. 33).

A intertextualidade na pintura, segundo Wendy Steiner (1985, p. 57), é quase tão abrangente quanto o próprio campo da história da arte, pois mesmo as análises pictóricas formalistas fazem referências a outras pinturas ou às relações entre pintura e literatura e reforçam o aspecto já mencionado de haver “[...] a crença comum de que pinturas são textos cujos conteúdo e autossuficiência são incontestáveis”³⁶ (STEINER, 1985, p. 57. Tradução nossa). Wendy Steiner (1985, p. 58) menciona, ainda, que a riqueza da pintura é, na verdade, uma função de intertextualidade, uma vez que é sempre vista à luz ou em comparação a outras pinturas, ou então em relação à literatura, à música e outras manifestações culturais, sendo que é no campo da sintática (ou seja, da disposição e organização dos elementos formais e pictóricos) que se evidenciam os mais destacados casos de intertextualidade pictórica: em imagens que se assemelham umas às outras (STEINER, 1985, p. 59).

A partir das ideias daquelas autoras e face ao exposto, podemos inferir que o caráter intertextual se reflete sobremaneira nas associações de imagens utilizadas nos procedimentos apropriacionistas, exatamente pelas razões de uma imagem estabelecer

³⁵ “[...] every text is from the outset under the jurisdiction of other discourses which impose a universe on it” (KRISTEVA, 1969, p. 146 *apud* D'ALLEVA, 2015, p. 32).

³⁶ “Yet there is a commonly held belief that paintings are texts whose closure and self-sufficiency are indisputable” (STEINER, 1985, p. 57).

conexão com outras preexistentes e pelo caráter mesmo da imagem, enquanto signo visual, inserido no contexto da cultura em que vivem os interpretantes que, por sua vez, se valem de seus conhecimentos (do domínio dos códigos) para interpretar suas significações. Referenda esse nosso raciocínio a posição de Fredric Jameson de que rupturas radicais entre períodos históricos

[...] geralmente não envolvem mudanças completas de conteúdo, mas, antes, a reestruturação de certo número de elementos já dados: características que em certo período anterior ou sistema que era subordinado agora se torna dominante, e aspectos que tinham sido dominantes, novamente tornam-se secundários. Neste sentido, tudo que temos descrito aqui pode ser encontrado em períodos anteriores e mais notadamente dentro do próprio modernismo: meu ponto é que até o dia presente aquelas coisas tinham sido secundárias ou de menor essencialidade da arte modernista, marginais ao invés de central, e que quando temos algo novo, eles se tornam as características centrais da produção cultural³⁷ (JAMESON, 2002, p. 142. Tradução nossa).

Outros fatores legitimadores que se apresentam parecem referir-se tanto ao *estatuto do assunto* (o tema, como caracterizado por meio de o julgamento de Páris, sendo este um dentre dezenas de outros exemplos possíveis), quanto à *aceitação pública de determinados ciclos de obras*, como o famoso concurso de 1401 em Florença, Itália, instituído pela Guilda dos Mercadores de Lanifícios – então encarregada dos trabalhos no Batistério –, a abrir um novo concurso para um segundo conjunto de portas de bronze para o Batistério de San Giovanni, após o êxito das portas de bronze de Andrea Pisano, realizadas entre 1330-1336. Seis artistas se candidataram, dentre os quais Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Lorenzo Ghiberti (1381-1455), tendo sido escolhido este último (DAVIES, 2010, p. 520). Segundo Luiz Marques (2004, p. 14) “No concurso de 1401, Brunelleschi fundava a autoridade retórica de sua figura de Isaac em um relevo do Arco de Constantino”, dando a entender que o escultor e arquiteto buscou legitimar sua escolha tomando como referência para o tema algum aspecto do relevo do Arco de Constantino, ao que Luiz Marques (2004, p. 14) acresce ao seu comentário acerca de Brunelleschi: “Operação já tipicamente humanista.” O Arco de Constantino, como é sabido, valeu-se do

³⁷ “[...] radical breaks between periods do not generally involve complete changes of content but rather the restructuration of a certain number of elements already given: features that in an earlier period or system were subordinate now become dominant, and features that had been dominant again become secondary. In this sense, everything we have described here can be found in earlier periods and most notably within modernism proper: my point is that until the present day those things have been secondary or minor features of modernist art, marginal rather than central, and that we have something new when they become the central features of cultural production” (JAMESON, 2002, p. 142).

aproveitamento de esculturas e relevos anteriores procedentes de outros monumentos³⁸ (DAVIES, 2010, p. 229-230). Eram comuns as “[...] apropriações escultóricas e arquiteturas desta natureza pelo termo moderno de **spolia**, derivado do latim *spolium*, que significa ‘pele esfolada a um animal’, um termo de uso costumeiro na descrição dos despojos de guerra” (DAVIES, 2010, p. 229. Grifos do autor).

De forma concomitante aos mencionados ciclos de obras, situam-se os processos de institucionalização da arte, os quais constantemente reveem e alteram seus critérios de escolha e de valoração, associados às escolas de arte, à crítica da arte, ao colecionismo, aos museus, bienais, galerias e espaços expositivos alternativos, às curadorias, ao mercado de arte, às políticas públicas para a arte, ao jornalismo cultural, à propaganda, ao *marketing* cultural e às leis de incentivo à cultura. O prestígio alcançado pelos artistas fecharia esse sistema legitimador, seja ele em termos de relevância de investigação da linguagem e contribuição artística (ênfase no mérito artístico, como os celebrados gênios da história da arte, independentemente de terem ou não alcançado sucesso comercial ou reconhecimento à época de suas vidas) ou mesmo o prestígio da fama e do reconhecimento social.

Obras artísticas nas quais se exploram a valoração do mérito alcançado por outros artistas e apresentadas na forma de homenagens prestadas podem, em muitos casos, constituir-se em procedimentos legitimatórios em que o prestígio do homenageado acresce valor à manifestação artística praticada. Observamos isso no contexto da Bahia, em algumas citações que Bel Borba (1957) faz ao cineasta baiano Glauber Rocha, na exposição-homenagem *Glauber Rocha por Bel Borba*, apresentada em 2005 em Salvador. Tomando por base os filmes do criador do Cinema Novo, Bel Borba produz uma série de pinturas calcadas nas sensações percebidas ao assistir a cada um dos filmes daquele cineasta, resultando em obras como *Di Cavalcanti* (Figura 204), na qual recria em pintura os conceitos e ideias do polêmico documentário acerca do famoso artista modernista e *A idade da terra* (Figura 205), o último longa-metragem de Glauber Rocha, produzido em 1980.

³⁸ Do Arco de Marco Aurélio e esculturas do tempo de Trajano e de Adriano. O Arco de Constantino é um arco triunfal imperial de tripla passagem, situado perto do Coliseu, em Roma e “[...] sua característica mais singular reside no facto de pouco do seu relevo escultórico ter sido desenhado de propósito para este monumento. [...] Para o arco, foram esculpidas as feições de Constantino e do seu co-imperador Licínio sobre as cabeças dos imperadores de épocas anteriores” (DAVIES, 2010, p. 229).

Figura 204 - Bel Borba. *Di Cavalcanti*, [2004].



Pintura sobre tela, 300 x 200 cm.

Fonte: Borba (2005).

Figura 205 - Bel Borba. *A idade da terra*, [2004].



Pintura sobre tela, 300 x 200 cm.

Fonte: Borba (2005).

Segundo declaração do pintor (2005), a homenagem objetivou contribuir para resguardar a memória de Glauber Rocha. Contudo, ao vincular-se ao universo criativo do cineasta, Bel Borba parece beneficiar-se mais dos signos de brasilidade e iconicidade presentes nos filmes e do prestígio intelectual alcançado por Glauber Rocha (sua fortuna crítica e midiática representada pelas suas ideias, polêmicas e realizações) do que efetivamente garantir a perpetuação de sua memória, ainda que essa sua iniciativa efetivamente chame a atenção sobre o homenageado. A iniciativa de Bel Borba transfigura o *status* e o valor cultural do homenageado ao recontextualizar parcialmente o universo temático do cineasta por meio da pintura, como se fosse um intercâmbio ou parceria em trabalhos feitos por dois autores (artistas), onde as características de ambos se evidenciam. Procedimentos semelhantes

ocorreram antes com os tributos prestadas pelo mesmo pintor ao fotógrafo e etnólogo Pierre Verger (1902-1996) e ao cantor e compositor Raul Seixas (1945-1989).

Homenagens são legítimas e promovidas por artistas de quaisquer áreas. Nas artes visuais, seu uso é frequente, como nos mostra Paulo Bruscky (Figuras 206 e 207), ao homenagear Morandi e artistas do *Fluxus*, ou então o brasileiro Taigo Meireles (1984), com sua série de pinturas sobre Rembrandt (Figuras 208 e 209), como também por meio da ambiência barroca dos altares de igrejas do interior do Brasil que ele recriou em 26 obras e expôs na *Casa do Tatuapé*, em São Paulo, de outubro a dezembro de 2014.

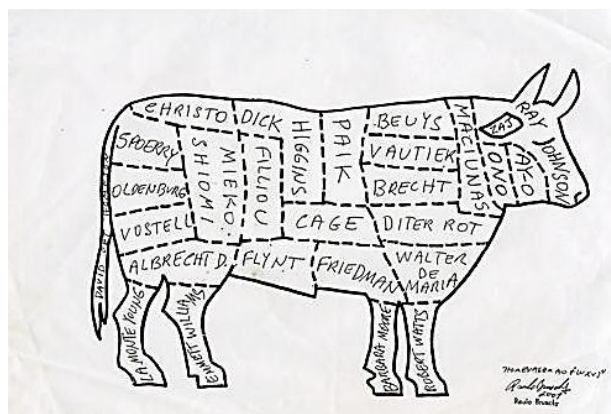
Figura 206 - Paulo Bruscky.
Homenagem a Morandi I, 1998.



Assemblage, dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Bruscky e Navas (2012, p. 105).

Figura 207 - Paulo Bruscky.
Homenagem ao Fluxus, 2001.



Offset, 21,5 x 33 cm.

Fonte: Bruscky e Navas (2012, p. 57).

Devemos, todavia, destacar que ainda que tenha tido o caráter de tributo, Bel Borba não praticou homologia, ou seja, não se limitou a repetir as figuras e signos glauberianos em suas pinturas, e sim os reinterpreto, os reposicionou e, ao assim fazê-lo, imprimiu-lhes novos significados, cômico de que o papel da linguagem plástica, mais do que descrição de aparências, é de criação. Bel Borba não abriu mão de suas características expressivas e dispôs, em composições que privilegiam a planaridade, os principais elementos sígnicos dos filmes reinterpreto e conciliados com as citações que promove de Picasso, mediante três detalhes de *Guernica* recriados em *A idade da terra* (Figura 205): a lâmpada elétrica e seu “halo” luminoso, o touro, e uma silhueta humana de braços abertos. Assim, Bel Borba não se restringe

somente aos elementos criativos do universo de Glauber Rocha, mas estende-os também a outros criadores: Picasso e Di Cavalcanti, este último simbolizado tanto por um aspecto de sua vida social (seu funeral, filmado por Glauber Rocha), quanto pela “pintura” de uma mulata, alusiva a um dos seus temas predominantes.

Figura 208 - Taigo Meireles.
Rembrandt e o fio especular, 2010.



Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

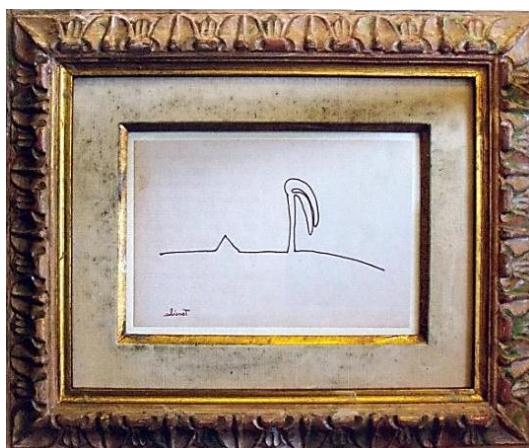
Figura 209 - Taigo Meireles. *Rembrandt*,
série *Memórias escolhidas*, 2013.



Óleo sobre tela, 60 x 50 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Se Bel Borba não pratica homologia, há quem o faça: Gustavo von Ha (1977). Trabalhando com obras como referências visuais de artistas estrangeiros e brasileiros icônicos e legitimados pelas instituições culturais e pelo mercado de arte, o paulista Gustavo von Ha calca-se na projeção e valorização de conhecidos artistas de outras gerações, tais como Tarsila do Amaral e Leonilson, ao reproduzir seus desenhos e elementos sensíveis em produções que funcionam como “reflexos” e “espelhamentos”, já que mantêm toda a estrutura composicional e expressiva das peças originais daqueles artistas. Assim, apropriou-se dos “cadernos de viagem”, das *Ilustrações para Pau Brasil* e dos estudos de obras de Tarsila do Amaral e Leonilson, invertendo a posição dos desenhos em relação aos originais e, conseqüentemente, as assinaturas daqueles artistas, bem como os textos eventualmente constantes, dispondo-os ao contrário, de trás para frente, efeito de espelhamento que identifica as peças produzidas por ele e as diferencia das originais, afastando-o da falsificação. O recurso à utilização de molduras em estilos da época (como na Figura 210) complementa o caráter de fetiche associado aos dois celebrados artistas e problematiza ainda mais a relação entre original e cópia.

Figura 210 - Gustavo von Ha.
Projeto Tarsila: Bicho antropofágico IV, 2011.



Tinta sobre papel, 24,5 x 29,5 x 3,5 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 211 - Gustavo von Ha.
Projeto Tarsila, L.T., da série
Ilustrações para Pau-Brasil, 2012.



Tinta sobre papel, 40 x 49 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 212 - Gustavo von Ha.
Projeto Leonilson, 2010.



Tinta sobre papel, 315 x 22 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

É sintomática a escolha de artistas reconhecidos e respeitados pela historiografia da arte para servir de referência a Gustavo von Ha, pois somente assim ele se beneficiaria do prestígio deles e, conseqüentemente, atingiria seu propósito de confundir temporariamente o olhar do perceptor que, acostumado a reconhecer os estilos dos artistas de maior evidência, acreditaria estar diante de “originais”, efeito que não ocorreria caso se tratasse de artista desconhecido, pois não haveria o reconhecimento pelo fruidor e não se estabeleceria a conexão que apenas a apropriação possibilitaria. Em reportagem de Paula Alzugaray (2012, p. 143) na revista *Isto é*, o artista justificou que trabalhou com Tarsila e Leonilson “Por que os

dois são artistas célebres – e, por isso, muito visados – e também porque fizeram desenhos para serem reproduzidos em série”.³⁹

Dessa maneira, esse artista referenda a questão da legitimação de suas apropriações ao lançar mão de sistemas de reprodução de imagens que o vinculem a obras artísticas e a linguagens plásticas consolidadas⁴⁰ e, ao praticar a apropriação, abre um leque considerável de possibilidades. No caso de Von Ha, ele criou um método de trabalho que, se por um lado mimetiza os procedimentos de artistas consagrados – como o *dripping* (a técnica de gotejamento de tinta da *action painting* de Jackson Pollock) – e mesmo orienta como qualquer pessoa interessada em reproduzir o estilo de Pollock, poderá fazê-lo apenas seguindo instruções que ele próprio fornece por escrito no livro de artista *inventário; arte outra*, por outro lado cria trabalhos em pinturas matéricas, baseados em diversas obras de outros artistas brasileiros.

Os artistas brasileiros nos quais Gustavo von Ha se baseia são devidamente legitimados pela historiografia da arte e pelo sistema artístico. Contudo, o resultado plástico final de sua produção, intitulada *Não pintura*, se distânciava sobremaneira da imagem-fonte daqueles artistas, já que a aparência dos trabalhos de Von Ha, como vistos nas Figuras 213 e 214, resulta da gestualidade e manipulação da matéria pictórica, enquanto que as imagens-fonte que lhe inspiraram apresentam superfícies lisas de cores chapadas. Ainda que guardem estreitas relações com as obras-fontes, os resultados são radicalmente diferentes. Esta última “possibilidade criativa”, obtida por meio de apropriações que conformam as Figuras 213 e 214, resultam de obras criadas a partir de Lygia Clark e Willys de Castro, respectivamente. O procedimento que Von Ha adota é criar um simulacro da obra-base, reproduzindo o trabalho de Lygia Clark ou Willys de Castro em grossas camadas de tinta a óleo sobre tela e em dimensões reduzidas; após uma breve secagem da capa superior da pintura-simulacro e mediante a utilização de espátulas, ele raspa as espessas crostas de tinta e as redistribui em

³⁹ O artista referia-se ao fato de que os desenhos de Tarsila escolhidos por ele foram produzidos em sua época para serem publicados em livros como *Pau Brasil* (1924) de Oswald de Andrade, e os de Leonilson para ilustrar a coluna de Bárbara Gancia no jornal *Folha de São Paulo*, entre 1991 e 1993. “Desse modo, ambos os artistas já lidavam com a multiplicação dos seus trabalhos, muito antes de serem copiados”, declarou. A questão da problematização levantada entre original e cópia levou ao paradoxo de que ambas as séries de desenhos de Gustavo von Ha foram tanto submetidas à aprovação das famílias herdeiras dos dois artistas, responsáveis por seus espólios, quanto catalogadas junto ao Projeto Leonilson e à família de Tarsila do Amaral (ALZUGARAY, 2012, p. 143).

⁴⁰ Além da apropriação de obras de Tarsila, Leonilson, Lygia Clark e Willys de Castro, Gustavo von Ha também utilizou Alfredo Volpi e, entre os estrangeiros, Alberto Burri e Jackson Pollock. A mostra *inventário; arte outra*, com a curadoria de Ana Avelar, foi exibida no Museu de Arte Contemporânea da USP – Ibirapuera de 3/09/2016 a 5/02/2017 e reuniu obras do artista calcadas em modelos modernistas das décadas de 1950 e 1960.

outra tela de igual dimensões. O resultado da decupagem da tinta e sua reposição no novo suporte resultam em empastes de cores e uma visualidade bastante distinta das pinturas originais, tendo em conta serem abstrações geométricas, o que fez com que a curadora Ana Avelar ([2016]) escrevesse no texto de apresentação da exposição que “[...] seu gesto não é aquele que cria, mas o que desfaz a forma clara, de contornos rígidos, metamorfoseando-a num informalismo contemporâneo”.

Figura 213 - Gustavo von Ha.
Não pintura 24 LC, 2015.



Óleo sobre tela, dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 214 - Gustavo von Ha.
Não pintura 25 WC, 2015.



Óleo sobre tela, dimensões não especificadas na fonte.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Esse mesmo raciocínio de amplitude de possibilidades proporcionado pela apropriação de imagens pode também ser aplicado aos artistas Felipe Cama, Glaucio Vicente Caldeira, Jorge Duarte e Leticia Cobra Lima.

O porto-alegrense Felipe Cama (1970) produz pequenas pinturas a óleo que reproduzem imagens de obras de arte modernistas e contemporâneas publicadas em livros de história da arte (Figuras 215, 216 e 217).

Figura 215 - Felipe Cama. *Páginas 648 e 649* (série *Foi assim que me ensinaram*), 2012.



Livro emoldurado em caixa de acrílico, pinturas em óleo sobre tela, 31,5 x 46,5 cm (livro); 11,5 x 11,5 cm; 11,5 x 17,5 cm; 8 x 11,5 cm; 5,5 x 7 cm; 8,5 x 6 cm; 4,5 x 11,5 cm (pinturas).

Coleção Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 216 - Felipe Cama. *Páginas sem número* (série *Foi assim que me ensinaram*), 2013 e detalhe à direita.



Livro emoldurado em caixa de acrílico, pinturas em óleo sobre tela, 26,5 x 36 cm (livro); 10 x 9 cm; 9,5 x 14 cm; 10,5 x 8,5 cm; 9,5 x 9 cm (pinturas).

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

O artista se assegura em copiar as características de tamanho, disposição das obras e cores das reproduções impressas, como apresentadas nas reproduções, e não as das pinturas originais; assim cria um jogo de imagem e representação, onde as pinturas são representações literais e fiéis daquelas imagens impressas no livro, o qual é também disposto à frente das pinturas, enclausurado em caixa de acrílico transparente, compondo a instalação. Essa prática de homologia por Felipe Cama também referenda a maneira como, em geral, é experienciada a formação de

repertório de artistas em países periféricos, feita principalmente a partir de reproduções em livros, revistas e, mais recentemente, pela Internet.⁴¹

Já em *A escolha* (Figura 217), Felipe Cama se vale somente de impressos, páginas de livros, cartões postais e calendários que reproduzem uma mesma pintura de Van Gogh: *Os doze girassóis*, da coleção da Neue Pinakothek, de Munique. O painel de reproduções emolduradas daquela pintura, reunidas pelo artista brasileiro, constitui um conjunto que, apesar de repetir sempre a mesma obra, facilmente leva a constatar que as impressões não são idênticas entre si e que, ainda que os tamanhos e finalidades das reproduções difiram entre si, cada uma revela uma tonalidade diferente e, assim, também a cor é modificada. Esse comentário acerca da diversidade de reproduções de cores é irônico, já que se sabe ter sido Van Gogh um dos artistas que ampliaram as possibilidades criativas da cor, tendo libertado a chamada *cor local* do compromisso de sua aplicação naturalística e potencializado seu alcance emocional. Discute-se, somente, se esses valores encontram-se nas reproduções de *A escolha* e de que maneira o confronto destas evidencia a problemática da cor, tão essencial em Van Gogh, ainda mais em um contexto de alta tecnologia de impressão que se gaba de sua eficiência.

Figura 217 - Felipe Cama. *A escolha*, 2005-2012.



Páginas impressas de livros, cartões e calendários emoldurados, dimensões variáveis.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

⁴¹ O artista também se vale de processos digitais na elaboração de outros trabalhos calcados em apropriações de imagens, como na série *Nus after* (2005/2009), constituída de imagens digitais feitas a partir de apropriações e pixelizações de pinturas de grandes mestres, tais como Monet, Gauguin, Van Gogh e Matisse e cujas imagens encontram-se no sítio de Internet do artista (<http://www.felipecoma.com/nus-after>). Essas obras, contudo, em função do processo de simplificação proporcionalizado pela pixelização, oferece uma visualidade bastante distinta das pinturas originais.

O mineiro Glaucio Caldeira (1963) vale-se frequentemente de referências tanto de estrangeiros, quanto de brasileiros consagrados⁴², nas produções que compõem o que denominou *My collection*, “coleção” constituída de reproduções de sua autoria de obras de diversos artistas. Ele não se restringe a imitar o aspecto visual da obra de outros criadores; chega mesmo a reproduzir o *modus operandi* de alguns deles, tais como o fato de Cindy Sherman autofotografar-se em diversas personas e papéis femininos, o que ele mimetiza, travestindo-se a si próprio nas obras calcadas na artista norte-americana, personificando-a.

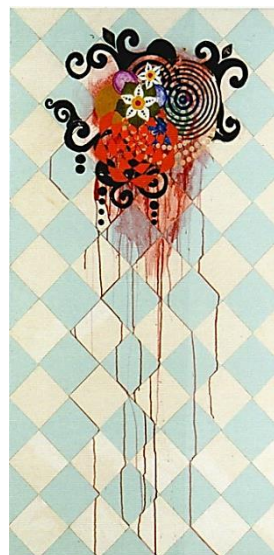
Em trabalhos como *Girassóis*, 2007 (Figura 218) e *Adriana Beatriz e eu*, 2006 (Figura 219), promove improváveis mesclas de características plásticas extraídas de Van Gogh e Beatriz Milhazes, no primeiro, e os peculiares ladrilhos de Adriana Varejão com “sangue” escorrendo, servindo de fundo “decorativo” para formas de Beatriz Milhazes, no segundo. Estas obras constituem-se em si mesmas, a partir das especificidades dos pintores cujas características são apropriadas e recontextualizadas.

Figura 218 - Glaucio Caldeira.
Girassóis, 2007.



Acrílica sobre tela, 100 x 200 cm. Coleção particular.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 219 - Glaucio Caldeira.
Adriana Beatriz e eu, 2006.



Acrílica sobre tela, 95 x 182 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

⁴² Van Gogh, Andy Warhol, Jackson Pollock e Cindy Sherman são alguns dos artistas estrangeiros; os brasileiros são Leonilson, Vik Muniz, Arthur Bispo do Rosário, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes e Rivane Neuenschwander.

O mineiro Jorge Duarte (1958) lança mão, em *O casamento do século XX...* (Figura 222), da síntese entre trabalhos dos dois mais significativos artistas do século 20: Duchamp e Picasso.⁴³ Jorge Duarte dispõe, em uma *assemblage*, elementos de bicicletas ressignificados por Duchamp e Picasso em duas obras distintas: *Roda de bicicleta* (Figura 220), do primeiro e *Cabeça de touro* (Figura 221), do segundo; concilia, assim, nesse improvável casamento, a junção das ideias e conceitos representados pelos dois europeus, a partir de reaproveitamento de elementos industrializados da vida real. Ambos são responsáveis por renovações da linguagem plástica e ampla influência exercida na produção simbólica de outros artistas, referendando, assim, pela qualidade e relevância dessas citações, a legitimação de sua peça.

Esse artista vale-se, com frequência, de referências à história da arte e, em especial, a Duchamp, conforme atesta uma pintura na mostra *Jorge Duarte: pinturas ontem*⁴⁴ (Figura 223), em que transforma um *readymade* de Duchamp em tema de pintura, estetizando e invertendo a operação duchampiana para tornar inócuo um produto industrializado, no caso, um porta-garrafas.

Figura 220 - Marcel Duchamp.
Roda de bicicleta, 1913.



Readymade, 132 x 64,8 x 60,2 cm. Réplica de 1964. Coleção Arturo Schwarz, Milão.
Fonte: Mink, (2000, p. 51).

Figura 221 - Picasso.
Cabeça de touro, 1943.



Moldagem em bronze de partes de bicicleta. Altura 41 cm. Museo Picasso, Paris.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 222 - Jorge Duarte.
O casamento do século XX d'après Picasso e Duchamp versão 1, 2003.



Peças de bicicleta, 120 x 70 cm.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

⁴³ *O casamento do século XX...* integrou *O módulo e a era digital*, exposição inaugural da Galeria KM7, em Campo do Coelho, Nova Friburgo, RJ, ocorrida em março de 2016, segundo noticiou o jornal *A voz da Serra*. Disponível em: <<http://avozdaserra.com.br/noticias/o-modulo-e-era-digital-exposicao-inaugural-da-galeria-km7>>. Acesso em: 4 set. 2016.

⁴⁴ Ocorrida na galeria Coleção de Arte, no Flamengo, no Rio de Janeiro, em 2013.

Figura 223 - Jorge Duarte.



Jorge Duarte posa à frente de duas de suas pinturas, em mostra na galeria Coleção de Arte, RJ, em 2013. A pintura da direita reproduz o *readymade* *Suporte de garrafas*, de 1914-1964, de Duchamp. Foto de Quilber Mazzei.

Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

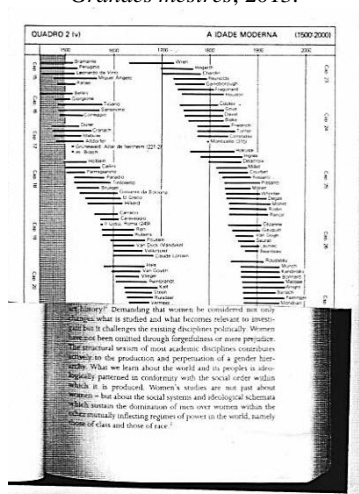
Já afastando-nos dos aspectos da homologia, a carioca Leticia Cobra Lima (1989) é outra artista que se calca na citação aos grandes mestres para criticar a tradição patriarcal ou falocêntrica da produção artística ocidental, disseminada pela história da arte tradicional, e para questionar as manipulações de gênero, pelo viés feminista, por meio do que denomina incursões artístico-políticas, em iniciativas tais como os das Figuras 224 e 225.

Valendo-se de meios alternativos como colagens, fanzines, adesivos, cartazes, lambe-lambes e redes de cooperação do tipo “faça-você-mesmo”,⁴⁵ em *Grandes mestres* (Figura 240), ela apresenta reprografia de parte de um gráfico de livro de história da arte em que são exclusivamente apresentados grandes artistas (todos homens) dentro de uma cronologia, enquanto que essa informação é confrontada na metade inferior restante por um trecho em xerox de outro livro que disserta sobre a mulher artista e o papel feminino na arte, desafiando, assim, a informação da disciplina história da arte que durante vários séculos privilegiou o enfoque patriarcalista. Em *Mero detalhe* (Figura 225), a apropriação de frases de intelectuais e de detalhes de fotografias de obras de artistas homens, como uma *performance* de

⁴⁵ A artista mantém a página *Mulheres artistas*, na rede social *Facebook*, onde dá visibilidade ao trabalho de mulheres, a quem, segundo ela, raramente é concedido espaços de relevâncias nos estudos de história da arte.

Yves Klein e Piero Manzoni assinando seu nome no corpo de uma modelo mulher, confrontam a mentalidade dos agentes masculinos e o papel sociocultural feminino, ilustrado pelo excerto *O artista é um homem*, destacado pela artista a partir de uma declaração de Sigmund Freud, e frases como “[...] ser homem ou mulher é um mero detalhe”, trecho entre aspas de uma outra declaração, extraída de alguma revista ou jornal e colada entre cenas da *performance* de Klein e da imagem de Manzoni, assinando na pele de uma mulher.

Figura 224 - Leticia Cobra Lima.
Grandes mestres, 2013.



Cartaz desenvolvido com colagem e reproduzido por xerox.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Figura 225 - Leticia Cobra Lima.
Mero detalhe, 2013.



Cartaz impresso em preto em sulfite tamanho A3, aplicado sobre muros pela técnica *lambe-lambe*.
Cartaz desenvolvido como parte do fanzine *Bücher für Kinder #1*.
Fonte: Especificada na Lista de Figuras.

Em ambos os casos, a confrontação de ideais tão distintos, que outrora destacavam uma dicotomia que a atual pós-modernidade questiona, é calcada na autoridade associada aos nomes dos artistas e intelectuais ali elencados, escolhidos para evidenciar a subordinação do papel feminino em uma estrutura sociopolítica que privilegiava valores masculinos e segregava a mulher e que agora é invocado para desconstruir o pensamento machista.

Essas diferentes maneiras de relações entre obras baseadas em apropriações e citações promovidas por artistas de hoje, mesmo pertencentes a diferentes gerações ou interesses distintos, referendam o que o Grupo Mu (*apud* ULMER, 2002, p. 99)

constatou, ao aplicar procedimentos de *collage/montage*⁴⁶ em seus trabalhos, de que a heterogeneidade da colagem/montagem, mesmo que reduzida à operação compositiva, impõe-se na leitura como estímulo para produzir uma significação que não poderia ser nem unívoca, nem estável. Cada elemento citado rompe a continuidade ou a linearidade do discurso e conduz necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido, em relação ao seu texto de origem, e a do mesmo fragmento como incorporado a uma nova, inteira e diferente, totalidade.⁴⁷ Essa observação, aplicada ao estudo literário, pode muito bem ser empregada às artes plásticas, pois demonstra, de maneira clara, que o recurso da citação promove uma miríade de outros sentidos, potencializando a mensagem artística desejada. Essa polissemia que enriquece a linguagem artística, ainda conforme Jacques Derrida,⁴⁸ engendra uma infinidade de novos contextos os quais, a nosso ver, estão intimamente ligados às justificativas e aos “porquês” da apropriação:

Todo sinal, linguístico ou não linguístico, falado ou escrito (no corrente sentido desta oposição), em uma unidade pequena ou grande, pode ser *citado*, posto entre aspas; ao fazê-lo, pode romper com o contexto dado, gerando uma infinidade de novos contextos de maneira absolutamente ilimitada (DERRIDA, 1977, p. 185, grifo do autor *apud* ULMER, 2002, p. 100).⁴⁹

A aplicação do procedimento de *collage/montage* teria se dado, pela primeira vez, com Walter Benjamin em *Rua de mão única: infância berlinense, 1900/1903*. “Benjamin desejou escrever um livro inteiramente feito de citações com o objetivo de purgar toda a subjetividade e permitir que a própria pessoa seja um veículo para a expressão das ‘tendências da objetividade cultural’”, observou Gregory Ulmer (2002, p. 110), comentando, ainda, ser este projeto semelhante ao de Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*.⁵⁰

⁴⁶ O autor refere-se ao sentido assinalado por Jacques Derrida em *Gramatologia*.

⁴⁷ “Its [collage’s] heterogeneity, even if it is reduced by every operation of composition, imposes itself on the reading as stimulation to produce a signification which could be neither univocal nor stable. Each cited element breaks the continuity or the linearity of the discourse and leads necessarily to a double reading: that of the fragment perceived in relation to its text of origin; that of the same fragment as incorporated into a new whole, a different totality” (Group Mu, 1978, p. 34-35 *apud* ULMER, 2002, p. 99).

⁴⁸ Em *Dissemination*. Chicago: University of Chicago, 1981. p. 41-42.

⁴⁹ “Every sign, linguistic or non-linguistic, spoken or written (in the current sense of this opposition), in a small or large unit, can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable” (DERRIDA, 1977, p. 185, grifo do autor *apud* ULMER, 2002, p. 100).

⁵⁰ “Benjamin wanted to write a book made up entirely of quotations in order to purge all subjectivity and allow the self to be a vehicle for the expression of ‘objective cultural tendencies’ (similar to Barthes’s project in *A Lover’s Discourse: Fragments*)” (ULMER, 2002, p. 110).

O procedimento de Walter Benjamin, ainda segundo Gregory Ulmer (2002, p. 110), consistiu em coletar e reproduzir, por meio de citações, as insolúveis contradições do presente, em uma espécie de dialética da paralisação, em que justapunha, lado a lado, os extremos de uma ideia, sendo que essa estratégia de colagem era, ela mesma, a imagem de rompimento e desintegração da civilização no mundo moderno.

A “justificativa” da legitimidade da criação artística (e da apropriação de imagens como um procedimento operacional) dependerá do enfoque que a mentalidade cultural e os valores da época queiram dar, mediante os instrumentos culturais disponíveis à época. Assim, parece-nos claro que, na pós-modernidade, a inserção de imagens preexistentes seja um exemplar repertório para a arte contemporânea, considerando estar inserida no contexto de crise diagnosticado por Jean-François Lyotard (2004) de perda de credibilidade das principais funções legitimadoras do modernismo, que seriam a busca de consenso e a conexão dos discursos às grandes narrativas da modernidade, tal qual a dialética do espírito, a emancipação do trabalhador, a acumulação de riqueza, a sociedade sem classes, entre outros.